

# Estancia en las fronteras del género: autoficción y posmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane

Staying in the frontier between genres:  
autofiction and postmemory in *Sangre en  
el ojo* by Lina Meruane

BEATRIZ VELAYOS AMO  
*Universidad de Salamanca, España*

[beatriz.velayos\[at\]gmail.com](mailto:beatriz.velayos[at]gmail.com)

*Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, N° 14, páginas 168-186  
(noviembre 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 07/12/2016, aceptado el  
03/04/2017 y publicado el 30/11/2017.



**RESUMEN:** En este artículo se analizará el uso de la autoficción en la novela *Sangre en el ojo*, de la chilena Lina Meruane. En la obra, este recurso no solo tiene el objetivo de causar confusión en la o el lector, sino que también proyecta la ficción hacia el mundo representado, con lo que busca criticarlo. Asimismo, se examina la correlación de la autoficción con la escritura de la posmemoria, pues ambas pretenden cuestionar el vínculo entre la historia y la ficción, así como trasladar el locus de enunciación y permitir que sujetos marginados expresen su vivencia. En conclusión, se demostrará que la coincidencia nominal y biográfica entre la autora y la narradora de esta obra tiene, además del componente lúdico propio de la autoficción, una intención crítica y cuestionadora del mundo contemporáneo y las narrativas que lo conforman.

**PALABRAS CLAVE:** autoficción, posmemoria, literatura chilena, metaficción, Lina Meruane, *Sangre en el ojo*

**ABSTRACT:** This article will analyze the use of autofiction in the novel *Sangre en el ojo*, by the Chilean author Lina Meruane. In this work, the resource does not only have the goal to confuse the reader, but it also projects the fiction onto the represented world, seeking to critique it. There will also be examined the correlation between autofiction and postmemory writing, since both intend to question the relation of History with fiction, as well as to move the enunciation locus, allowing marginalized subjects to express their experience. In conclusion, we will try to demonstrate that the nominal and biographical coincidence between the author and narrator in this novel has, in addition to a playful characteristic of autofiction, a critic and questioning intention about the contemporary world and the narratives that shape it.

**KEYWORDS:** autofiction, postmemory, Chilean literature, metafiction, Lina Meruane, *Sangre en el ojo*

## INTRODUCCIÓN

Desde la crítica literaria contemporánea suele hacerse un gran esfuerzo por separar al autor/a de su obra, por no analizar esta última al permitir que la biografía del escritor guíe la lectura, y por tanto, encontrar ambos –escritura y vida– confundidos en una obra de ficción no deja de ser sorprendente. Así ocurre en la novela de Lina Meruane, *Sangre en el ojo*: autora y narradora comparten nombre y experiencias, lo que acerca la ficción a la autobiografía. Se revela necesario por tanto definir con claridad los límites entre uno y otro género, y delimitar de esta manera lo que se entiende como autoficción.

Tras una aproximación teórica, se analizará el papel que este recurso tiene en esta obra, pues a pesar de que su principal objetivo es sorprender y confundir, Meruane va más allá y, con una intención metaficcional, dirige la atención de su destinatario hacia el mundo representado que pretende cuestionar. De esta forma, desestabiliza las nociones preestablecidas con las que el lector puede acercarse al texto y critica las narrativas, no solo ficcionales, que conforman nuestra realidad.

Además, se estudiará la relación de la posmemoria con la autoficción, ya que ambas cuestionan la relación de la “verdad” histórica con la ficción, y a través de este recurso Meruane consigue narrar tanto el trauma generacional de la dictadura que vivió su país como su propia experiencia desgarradora de la ceguera.

Por último, es necesario señalar que Meruane no escoge contar esta vivencia desde un narrador heterodiegético, sino con una narradora autodiegética con la que comparte nombre. De esta forma, Meruane reclama la voz que en su situación de subalterna –como expatriada voluntaria, mujer y enferma– le ha sido arrebatada y se sitúa en el centro del discurso, con un desplazamiento del locus de enunciación propio de la literatura contemporánea.

## AUTOFICCIÓN: ACOTACIÓN DEL TÉRMINO Y EXPLORACIÓN DEL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO

El término autoficción surge en 1977 a propósito de la novela *Fils*. Su autor, Sergé Doubrovsky, lo propone a partir de su lectura de *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, para marcar la diferencia entre su obra y la autobiografía que este describe. A partir de entonces, este recurso ha sido extensamente estudiado por su difícil acotación y sobre todo por las afinidades que muestra con otros géneros del “espacio autobiográfico” (Lejeune, 1994: 51): memorias, diarios y confesiones reúnen características en común con la autoficción, que problematizan su análisis.

Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 44). De esta forma, hace posible la distinción con las memorias (que no se centran tanto en el individuo como en las circunstancias históricas, sociales y políticas que lo rodean), la biografía (escrita por una persona distinta al protagonista), el diario íntimo (que carece de la característica retrospectiva) o la novela (relato de ficción).

Manuel Alberca traza en *El pacto ambiguo* un cuadro comparando la autobiografía y la ficción con las novelas del yo, que define como “novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas” (2007: 64). En dicho esquema atribuye dos características principales a la autobiografía: el principio de identidad y el de veracidad. Es decir, el autor de este género no solo se compromete a contar su propia historia, sino a contar la verdad. Sin embargo, esta promesa puede ser, y es, engañosa en sí misma. No solo la verdad pura y objetiva es un ideal imposible, sino que los recuerdos son un material cambiante y, por lo tanto, poco fiable. Según un estudio de la Universidad Noroccidental (Rusia), “cada vez que se evoca un suceso, el cerebro altera el recuerdo integrando en él nueva información, tal vez dependiendo del estado de ánimo actual,

o de la actividad o del lugar de ese instante, entre otros factores” (Gustafson, 2014: 6). Esto significa que “cualquiera cuenta una anécdota de lo que ha sucedido y por el mero hecho de contarla ya lo está deformando y tergiversando” (Marías, 2006: 17). Por ello sería razonable pensar que cualquier autobiografía pueda ser en realidad, y muy a pesar de su autor, una obra de ficción. ¿Significa esto que resulta imposible escribir de forma veraz y, por tanto, todas las obras del espacio autobiográfico deberían clasificarse como autoficción?

Si seguimos el cuadro de Alberca, se comprueba que la autoficción respeta uno de los rasgos fundamentales de la autobiografía, el principio de identidad, pero no el de veracidad, lo que constituye la diferencia fundamental entre ambas: el autor, de manera expresa o no, demuestra una intención de ficcionalizar su experiencia. Respecto a las digresiones de su propia vida que Doubrovsky realiza continuamente en *Fils*, Vincent Colonna escribe:

On semble au contraire fondé à voir dans cette liberté prise avec sa biographie un élément décisif. Non seulement ce procédé ne peut être considéré comme négligeable pour l'authenticité des faits relatés, mais de plus, il a grande chance d'être identifié par le lecteur comme le signe d'une *intention fictionnelle* (1989: 19, el subrayado es nuestro).

El propio Doubrovsky explicita esta intención: “¿Autobiografía? No. *Ficción* de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (1977: contraportada. El subrayado es nuestro). Esta capacidad de la palabra escrita de transformar la realidad constituye la esencia de la literatura:

La palabra –incluso la hablada, incluso la más tosca– es en sí misma metafórica y por ello imprecisa [...] Basta que alguien introduzca un “como si” en su relato [...] para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere o lo falsee (Marías, 2006: 18).

Dicho de otra forma, la autoficción constituye un género fronterizo entre la autobiografía –con la que comparte el principio de identidad nominal entre autor y protagonista y cierta veracidad de los hechos narrados– y la novela, puesto que existe una clara intención ficcional a través del lenguaje literario. Y esta se revela quizá como la característica más importante de la autoficción: la vulneración tanto del pacto autobiográfico, en el que el autor se compromete a contar la verdad y por tanto “solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto” (Alberca, 2007: 67), y el pacto novelesco, “[u]n acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales” (Valles, 2002: 371).

#### LINA Y LUCINA MERUANE: ANÁLISIS INICIAL DE LA AUTOFICCIÓN

En *Sangre en el ojo*, la autora y la narradora de la novela comparten, por supuesto, nombre, pero también gran parte de su historia vital y familiar, lo que problematiza la separación de ambas.<sup>1</sup> Por ello se muestra necesario un breve resumen tanto de la trayectoria biobibliográfica de Meruane como del argumento de esta obra.

Lina Meruane nace en Santiago de Chile en 1970. Durante su infancia vivió en Estados Unidos, debido al trabajo de sus padres, y regresó a su país natal para comenzar la educación primaria. Tras estudiar Ciencias Sociales, obtuvo un doctorado en Literatura Hispanoamericana en Estados Unidos, donde actualmente reside y trabaja como profesora en la New York University. Ella misma se declara exiliada voluntaria y habitante de ambos países:

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante, se utilizará Lina Meruane, o Meruane, para hablar de la autora, y se reservará Lucina –que en la novela se acorta en Lina– para hablar de la narradora y protagonista de *Sangre en el ojo*.

Yo siento a veces que vivo en dos lugares: físicamente en Estados Unidos pero con la cabeza en Chile pero también que vivo en Chile con la cabeza en Estados Unidos. [...] Estoy muy en contacto con la producción cultural chilena, y estoy en contacto con los problemas políticos y económicos chilenos, y además enseño cultura latinoamericana y enseño bastante historia de Chile (Hörner Botaya, 2014: 141-143).

Su actividad literaria comienza en 1998 con la publicación de *Las infantas*, un conjunto de relatos encadenados. Además de otras novelas –*Póstuma* y *Cercada*, publicadas en el 2000– y de ensayos acerca de la identidad –*Volverse palestina* de 2013 y *Contra los hijos* de 2014–, Lina Meruane es autora de una involuntaria trilogía sobre la enfermedad, que comienza en la novela *Fruta podrida* (2007), continúa con su tesis doctoral *Viajes virales. La crisis del contagio global en el corpus seropositivo latinoamericano* (2009) y culmina con *Sangre en el ojo*, novela por la que le fue otorgado el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2012.

Nuestra novela narra la experiencia de Lucina Meruane, una escritora chilena afincada en Estados Unidos, cuya avanzada diabetes le provoca un derrame ocular que la deja casi ciega. Durante el tiempo de reposo aconsejado por su médico, Lucina decide viajar a Chile, con la esperanza de que al regresar a Nueva York sea posible realizar la operación que salvará su vista. Sus esperanzas de curación se ven truncadas cuando, tras la vuelta a Manhattan y una primera operación, sufre un segundo derrame, esta vez irreparable. Su única posibilidad de recuperar la vista recae en su pareja, Ignacio, y en su compromiso de donarle un ojo, pero la novela termina sin aclarar si llega a hacerlo.

En efecto, resulta posible percatarse de que Meruane y Lucina son prácticamente la misma persona –una infancia a caballo entre Chile y Estados Unidos, padres médicos, estudios idénticos y la dedicación simultánea a la investigación y la escritura son rasgos que ambas comparten– hasta el incidente que provoca su ceguera. También la vista de Meruane peligró pero ella, a diferencia de su personaje, pudo recuperarse:

Veo lo que me hace falta con los ojos que tengo ahora, lo demás me lo imagino de lo más bien (*risa*). Y en efecto, el caso médico es en esta novela lo más cercano a mi biografía pero me tomé muchas licencias mientras escribía sobre ese aspecto del libro. Esta novela toma un acontecimiento pero se dispara, ese dispararse es lo que me interesa (Meruane, 2013).

Meruane parte de su propia vida y en concreto de un acontecimiento traumático, la ceguera súbita, para dar pie a una obra compuesta por capítulos cortos; cada uno de ellos se corresponde con un momento separado dentro del argumento, y puede ser leído de forma independiente, por lo que no es posible clasificar esta obra como puramente novela, pero tampoco como un conjunto de relatos. A pesar del tono intimista que se mantiene a lo largo del libro, no se podría considerar un diario, ni real —puesto que los hechos que narra no lo son— ni ficcional: en realidad, Lucina escribe una larga carta a Ignacio, y lo hace desde un futuro en el que ha recuperado la visión. En varias ocasiones a lo largo de la novela se establece que, mientras esté ciega, no volverá a escribir: “yo, sin titubear, le dije que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista” (Meruane, 2012: 167). Por tanto, el mismo hecho de que *Sangre en el ojo* exista indica, dentro de la diégesis, que su narradora ha recuperado la salud y con ella, la literatura. A lo largo de la novela se intercalan paréntesis en los que Lucina se dirige directamente a Ignacio; son estos paréntesis los que permiten clasificar la novela como, al menos, pseudo-epistolar, y además son una puerta abierta al futuro que deja saber al lector que el hombre accedió a donarle un ojo a su pareja: “a juzgar por los ojos de Ignacio (a juzgar por la memoria de esos ojos tuyos que son también míos)” (2012: 27-28). En conclusión, la estancia en los límites constituye una de las características tanto de Meruane como de su obra, ya que se mueve en la frontera entre la novela y el cuento, entre el diario y la epístola y por supuesto entre la ficción y la realidad, al romper tanto el pacto autobiográfico como el novelesco, a través de la autoficción.

La primera función de este recurso en la novela, y quizá la más evidente, se halla en el juego con las expectativas del lector: *Sangre en el ojo* se clasifica como novela y, sin embargo,

quien sepa poco o nada de la vida de Meruane puede pensar que se encuentra ante una terrible autobiografía. Así, la duda y el horror se introducen en la lectura, a través de la verosimilitud de la voz narrativa, que es capaz de convencer de la (falsa) realidad de su historia. Este hecho ilustra la afirmación de Pozuelo Yvanco:

La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética (1993: 51).

En otras palabras, en una obra literaria que lo narrado coincida con la realidad carece de importancia: su veracidad dentro del propio texto se establece como única verdad válida para el lector. Por este motivo, la autoficción constituye un elemento desestabilizador: introduciendo hechos de la vida del autor, proyecta la novela hacia el exterior, obliga al lector a investigar los límites entre la ficción que cree estar consumiendo y el mundo que lo rodea:

[...] la autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción (Molero, 2006).

El fin de plantar la duda en el lector y de proyectar la ficción hacia el mundo exterior se encuentra también en la metafiction. Patricia Waugh afirma que “el término de metafiction se refiere a un tipo de escritura ficcional que sistemáticamente llama la atención sobre su propio estatus en tanto que artefacto a fin de plantear cuestiones acerca de la relación entre ficción y realidad” (Waugh en Cifre, 2005: 55-56). En *Sangre en el ojo*, hay diversos recursos

metaficcionales con los que continuamente se destaca su cualidad ficcional; el primero de ellos es el propio nombre de la narradora:<sup>2</sup> Lina no es su nombre de nacimiento, sino el pseudónimo que utiliza para escribir: “Lucina firma sus libros como Lina Meruane. Lina Meruane es la representación literaria de Lucina, su construcción” (Meruane, 2013). A través de esta sutil distinción, Meruane se separa de su personaje y lo convierte en una construcción literaria, de forma que llama la atención sobre su naturaleza ficcional aun sin olvidar el hecho de que la novela parte de un acontecimiento biográfico.

Como ya se ha indicado más arriba, la explicación de que *Sangre en el ojo* exista se encuentra dentro de la diégesis: Lucina vuelve a escribir solo al recuperar la vista. El relato termina antes de esta segunda operación, por lo que no se muestra a la narradora escribiendo; solo este detalle lo separa de ser un relato autogenerado, también característico del género metaficcional. Por otra parte, la autora emplea diversos recursos para llamar la atención sobre la propia escritura: las frases inconclusas –“La gente en la sala seguía conversando y riéndose a carcajadas, incluso susurrando exageraban mientras yo.” (2012: 11)–, los capítulos cortos, incluso la propia violencia del lenguaje contribuyen a la intención autorreferencial de forma implícita. A través de estas rupturas, constantes en toda la novela, el lector no es capaz de olvidar que lo que tiene entre sus manos es una ficción; esta conciencia de consumir una mentira se establece como el primer objetivo de la metaficción.

Sin embargo, este procedimiento como norma no queda reducido tan solo a un recurso lúdico, sino que “hoy en día las técnicas autorreferenciales se utilizan sistemáticamente para romper los marcos de la ficción y para indagar sobre las relaciones que se establecen entre el mundo de la representación y el mundo representado” (Cifre, 2005: 53). Por ello la autoficción resulta muy eficaz para este propósito: porque tiene como resultado remitir al

---

<sup>2</sup> La autorreferencialidad constituye una modalidad dentro de la metaficción; con todo, ciertos críticos los utilizan como términos intercambiables, y así se hará también en este artículo.

mundo representado, a la vida del autor real. Al introducir la duda en el lector sobre qué es verdad, y al dejar en evidencia que cualquier texto puede hacer creer una mentira por flagrante que esta sea, la autoficción se torna en último caso un recurso metaficcional cuya consecuencia, buscada o no conscientemente por el escritor, es la de desestabilizar la relación entre el texto y el mundo representado y en último término, entre la realidad y las narrativas –medios de comunicación, libros de historia, productos de ficción– a través de los que se conforma.

#### AUTOFICCIÓN Y POSMEMORIA: CUESTIONAMIENTO DEL LÍMITE ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN

En el caso de esta novela la autoficción cumple un propósito añadido, ya que Meruane pertenece a lo que Sophia Cardona denomina el Grupo de la Industria Cultural. Estas escritoras chilenas –Andrea Maturana, Nona Fernández, Alejandra Costamagna, Andrea Jektanovic y la propia Meruane– comienzan a publicar a finales de la década de los 90. Su literatura se caracteriza por cuestionar la figura de la mujer escritora, la relación del país con su pasado traumático y la brutal economía de libre mercado, que convierte al arte en objeto de consumo (Cardona, 2006: 210). Estas autoras, además, crecieron durante la dictadura de Augusto Pinochet, y su escritura se ve afectada por esta vivencia. Por ello, “Meruane ubica su producción en la literatura de la secuela, ‘es la literatura de la gente más joven que no vivió las experiencias, pero los ecos están por todas partes, y hay heridas que no terminan de suturarse’” (Meruane, 2014).

Esta constituye la definición personal de la autora de la escritura de la posmemoria, un fenómeno en auge en el arte contemporáneo cuya definición surge en 1977 a partir del “estudio de la fotografía como medio de transmisión generacional del trauma de los sobrevivientes del Holocausto” (Forné, 2014: 111). La creadora de este concepto, Marianne Hirsch, estudia la conexión de los sucesores de estos supervivientes con el pasado traumático

de sus padres y abuelos, recreado a través de la creatividad artística. Es decir, que “la posmemoria se caracterizaría por una proyección de las memorias heredadas en una suerte de proceso creativo de recuperación, articulado por medio de la imaginación” (Forné, 2014: 112). En el caso de muchos escritores hispanoamericanos contemporáneos, sus obras reflejan las vivencias de sus antecesores durante las dictaduras o, en algunos casos, sus propias experiencias infantiles.<sup>3</sup> En el caso de Meruane, *Sangre en el ojo* no es ni pretende ser una novela política, pero sí refleja las cicatrices que siguen visibles en Chile, tanto a través de su relación con Estados Unidos como por las palabras de Lucina que, durante la visita de su novio Ignacio, español, debe guiarlo por las calles de Santiago.

La referencia a la relación simbólica entre ambos países se produce cuando Lina se encuentra en el aeropuerto con un periodista chileno, que viaja a Estados Unidos para hacer un reportaje sobre el aniversario del 11 de septiembre. Esta fecha, que en 2001 cambió el orden mundial, ya era significativa en Chile, pues el golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende se realizó el 11 de septiembre de 1973. Las huellas del golpe y de la violencia posterior no solo se perciben en los desaparecidos o en la manipulación de los medios –“Todos dicen lo mismo, Ignacio, acá solo hay diarios de oposición, es decir, de derechas” (Meruane, 2012: 94) –, sino que son visibles en la propia ciudad de Santiago:

El auto surcó la ciudad como un bólido hasta que llegamos al palacio de La Moneda que se me figuró blanco, inmaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándonos [...] Ahí mataron a un ministro [...]. Eso encendió la chispa de lo que vendría después, La Moneda en llamas, la historia de Chile en carne viva (2012: 76-95).

---

<sup>3</sup> En los países en los que ha existido un régimen totalitario, se puede hablar también de literatura posdictatorial para referirse a las obras que tratan tanto el momento del régimen como los años posteriores, las experiencias vividas y el proceso de recuperación, desde una mirada retrospectiva. Sin embargo, es importante recalcar la diferencia con la posmemoria: en esta, los escritores no han vivido de primera mano o de forma consciente el régimen, por lo que narran una experiencia mediada, lo cual no constituye necesariamente una característica de la literatura posdictatorial.

El hecho de que Lucina deba transitar por la ciudad guiada por su memoria, ya que no puede verla, remite una vez más a la narración de hechos pasados y a la experiencia mediada: la narradora no puede describir las calles que ve, sino las que recuerda y se imagina, así como no puede contar su propia experiencia de la dictadura, puesto que era niña, sino que debe reflejar la vivencia de sus padres, de sus antepasados.

En un artículo sobre Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975), Bieke Willem caracteriza la literatura posdictatorial como necesariamente alegórica, “en el sentido de que atestigua una imposibilidad de expresión” (2013: 143) que lleva a depender del silencio o de la metáfora. Sin embargo, *Sangre en el ojo* utiliza un lenguaje brutal para hablar de la enfermedad, de las difíciles dinámicas familiares y de la relación entre Lucina e Ignacio; aunque las referencias al Golpe de Estado y al régimen son, como se ha mostrado, transversales, la insistencia de la narradora en contar los detalles más escabrosos, los traumas emocionales y físicos más severos, se convierte en un desafío directo de esta narrativa que se mueve en los márgenes, en los vacíos, en los silencios. Su renuncia voluntaria a escribir y a la vez su desesperación por no poder hacerlo, la necesidad y el miedo a hacer explícita su experiencia del horror, constituye un reflejo de esta escritura de la posmemoria.

También por esta necesidad de utilizar la metáfora para hablar del horror, las escritoras del Grupo de la Industria Cultural recurrirían a figuras como las familias desestructuradas para referirse a un país también fragmentado. En efecto, en *Sangre en el ojo* se narra una conflictiva relación en la que la madre es caracterizada como “una medusa, un aguaviva, un flagelo de mar, un organismo de cuerpo gelatinoso y tentáculos que causan urticaria” (Meruane, 2012: 69-70), el padre como un hombre que actúa como médico antes que familiar y el hermano mayor como la figura ausente que ha conseguido escapar de “el contrato nunca escrito del hermano mayor [que] lo convertía en mi esclavo” (2012: 81).

El hecho de que Chile, su país natal, e incluso su propia familia constituyan un espacio hostil mientras que Estados Unidos se convierte en el escenario de su curación resulta

significativo dentro de la narración de la posmemoria, puesto que no refleja la experiencia de Meruane sino que da voz a la memoria colectiva que suele cultivarse a raíz de un trauma generacional, como supuso el Holocausto, o de un acontecimiento político como una dictadura. Este tipo de narraciones no persigue registrar la historia de forma objetiva, sino dar cuenta de una experiencia personal y subjetiva, aun cuando refleje también una vivencia colectiva: al igual que la autoficción, la posmemoria “se articula como una labor de búsqueda iniciada desde un espacio autobiográfico interrumpido y atravesado por los acontecimientos históricos” (Forné, 2014: 115). Ambas prácticas hacen de la duda su argumento central, puesto que “lo documental es constantemente contrastado y matizado gracias a las incursiones del yo narrador que desde su posición en el presente interpela los límites entre la historia y la ficción” (Forné, 2014: 113).

Asimismo, resulta fundamental señalar que el trauma es un elemento esencial en la escritura de la posmemoria: sea el Holocausto o las desapariciones causadas por las dictaduras del Cono Sur, los artistas parten de las heridas de sus antepasados para reformularlas a través de su perspectiva actual. La novela de Meruane también parte de un hecho traumático, en este caso, la ceguera súbita que comporta también la pérdida del arte, de la autonomía e incluso de la propia humanidad. Su protagonista comienza siendo una mujer que se niega a ser guiada o asistida, y acaba reducida a un cuerpo que espera a ser operado:

Lucina se esfumó, su ser queda suspendido en algún lugar del pabellón. Lo que queda ahora de ella es pura biología: un corazón que late y late, un pulmón que se infla, un cerebro narcotizado incapaz de soñar mientras el pelo continúa creciendo, lentamente, bajo la gorra” (Meruane, 2012: 144).

Esta disolución de su identidad puede ser equiparada a la pérdida de la memoria, los desaparecidos y la incapacidad de denunciar los horrores del régimen que se vivieron en Chile durante la dictadura de Pinochet. En conclusión, y aun cuando el tema principal de *Sangre en*

*el ojo* no es político, sin duda posee una fuerte carga de memoria y de denuncia, que se expresa transversalmente a lo largo de toda la novela.

#### LA AUTOFICCIÓN COMO RECUPERACIÓN DE LA VOZ SUBALTERNA EN SANGRE EN EL OJO

Por último, se debe incidir una vez más en su origen traumático para analizar el aspecto más significativo de la autoficción en esta novela: la recuperación de la voz subalterna, es decir, la narración desde la periferia. Meruane quiere contestar una pregunta en *Sangre en el ojo*, “¿Qué hacer ante el discurso imperante de la salud a cualquier precio?” (Meruane, 2016). Ya exploró esta cuestión en *Fruta podrida* (2007), cuya protagonista también sufre de diabetes pero ella, a diferencia de Lucina, se niega a aceptar el tratamiento y deja que la enfermedad la consuma: su postura ante la hegemonía de la salud es de resistencia. En cambio, el deseo de Lucina por recuperar la visión la lleva a aceptar este discurso y dejar atrás su identidad como mujer, escritora y chilena para convertirse en un conjunto de síntomas que deben ser atacados, diseccionados y eliminados a fin de que su cuerpo cumpla las normas de funcionalidad y belleza que la sociedad impone. Pese a todo, Meruane no intenta con su novela promover una aceptación de estos cánones, sino todo lo contrario: al mostrar la brutalidad de las operaciones —“esos aparatos que iluminaban, aumentaban, cortaban venas y las quemaban poseídos de una voracidad despiadada [...] trepanó, cortó, se salpicó, cauterizó y aspiró meticulosamente el fondo del ojo hasta que empezaron a temblarle los brazos” (Meruane, 2012: 148)— y la barbarie con la que llega a comportarse su protagonista — puesto que la enfermedad la desposee de todo rasgo de humanidad, hasta que se convierte en “un animal deseando dejar de serlo” (2012: 189) —, busca cuestionar la medicina contemporánea.

Dentro de este propósito, resulta fundamental que la narradora autodiegética comparta su nombre con la autora: sin duda, no es la primera novela escrita sobre la enfermedad y mucho menos sobre la ceguera. La falta de visión ha sido utilizada a menudo como una

metáfora de una realidad social o de una capacidad de mirada ulterior, superior a la física, que permite al ciego ser un adivino o un escritor privilegiado.<sup>4</sup> En cualquier caso, los personajes invidentes son habitualmente representados como seres perdidos, a la espera, necesitados de alguien que les haga abrir los ojos o que los guíe de vuelta a casa. No obstante, desde el primer momento Lucina se niega a cumplir este papel tanto de escritora como de víctima, llega a convertirse en una tirana que controla a sus seres queridos mediante de su propia situación de vulnerabilidad, y su narración de la ceguera se corresponde más con una realidad corporal que con una metafórica. El hecho de que sea ella misma quien cuenta su historia supone un desplazamiento de la voz que en la tradición domina esta narrativa, la del vidente, guía y observador del ciego; Lucina se sitúa a sí misma en el centro y recupera la voz que le es arrebatada a causa de la enfermedad.

Una de las principales características de la literatura contemporánea consiste en un “cambio radical epistemo/hermenéutico en la producción teórica e intelectual” (Mignolo, 2005). Según el semiólogo argentino, el objetivo del crítico poscolonial es deslocalizar geográfica y culturalmente el locus de enunciación, cuestionando conceptos como primer y tercer mundo, Oriente y Occidente, centro y periferia, etcétera. De esta manera la producción del conocimiento ya no está guiada por un afán de narrar una ‘verdad’ que no existe, pues todo absoluto acaba siendo derribado, sino “por preocupaciones éticas y políticas sobre la emancipación humana” (Mignolo, 2005). Meruane cumple con este fin, narra desde la periferia de su situación de exiliada voluntaria, de mujer y de enferma, y utiliza su propio nombre como construcción literaria: así, no solo convierte a su personaje en un símbolo de resistencia, sino también a sí misma. El hecho de utilizar una narradora autodiegética (lo cual

---

<sup>4</sup> En el primer caso pueden citarse *Los ciegos* de Maeterlinck, *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago o *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo. El caso del adivino ciego es muy habitual en la literatura clásica; sirva tan solo como ejemplo Tiresias en la tragedia griega *Antígona*. En cuanto a los escritores ciegos, se puede nombrar desde Homero hasta por supuesto Borges, quien considera que “la ceguera es un don” (Borges, 1980: 58).

ya implicaría que es ella la que narra su historia), con la que además comparte apelativo, otorga mucha más fuerza a la reivindicación de la periferia como espacio narrativo y del subalterno como enunciador de su vivencia, puesto que procede tanto del personaje como de la escritora.

## CONCLUSIONES

A la vista de todo lo analizado, se puede afirmar que la autoficción en *Sangre en el ojo* responde a diversas motivaciones: por una parte, desestabiliza la relación entre la ficción y la realidad, puesto que se sitúa en un punto intermedio entre la novela y la autobiografía, violando los pactos que ambas establecen con el lector. Esta desestabilización tiene la consecuencia metaficcional de dirigir la atención del lector hacia el exterior y cuestionar las formas en las que los textos conforman el mundo representado.

Asimismo, la autoficción en esta novela se relaciona con la literatura de la posmemoria, puesto que el objetivo de ambas es cuestionar la verdad de la historia y narrar de manera subjetiva la experiencia del trauma, incluso cuando su autora y su narradora no hayan vivido la realidad política de la que habla, la dictadura de Pinochet.

Por último, resulta interesante comprobar cómo una narradora autoficcional puede utilizarse para reclamar el derecho del subalterno a relatar su vivencia, en este caso, de la enfermedad. Esta puesta de la periferia en el centro es característica de la narrativa contemporánea y el recurso de la autoficción en esta novela hace que la reivindicación de su autora tenga más fuerza y por tanto, sea más eficaz.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLAMO FELICES, Francisco. (2012). La ficcionalidad: las modalidades ficcionales. *Castilla. Estudios de literatura*, 3, 299-325. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ALBERCA, Manuel. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del Cilba*, 7/8, 115-127. Mendoza: Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana.
- (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BORGES, Jorge Luis. (1980). La ceguera, en *Siete noches*. México D. F.: Editorial Meló S. A. 52-58.
- CARDONA, Resha Sophia. (2006). *Acting Up and Carrying on: Women Writers of Chile, 1945-2006*. Tesis doctoral. Kansas: University of Kansas.
- CIFRE WIBROW, Patricia. (2005). Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos. *Anthropos: Huellas del conocimiento*, 208, 50-58. Barcelona: Proyecto A Editores.
- COLONNA, Vincent. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis doctoral. Francia: Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).
- DOUBROVSKY, Sergé. (1977). *Fils*. París: Hachette.
- FORNÉ, Anna. (2014). Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción. En SÖHRMAN, Ingmar; & VAJTA, Katharina. *La langue dans la littérature, la littérature dans la langue. Textes réunis en hommage à Eva Ahlstedt* (pp. 111-118). Gothenburg: Universidad de Gothenburg.
- GUSTAFSON, Janali. (2014). Eliminar los malos recuerdos. *Mente y cerebro*, 68. Madrid: Prensa Científica S.A.
- HÖRNER Botaya, Dolores. (2014). *Canto y silencio: el cuerpo y lo femenino en la reescritura del cuento de hadas. Diálogo entre The Bloody Chamber, de Angela Carter, y Las infantas, de Lina Meruane*. Tesina de Máster. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEJEUNE, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul.
- MARÍAS, Javier. [1998] (2006). *Negra espalda del tiempo*. Barcelona: Debolsillo.

- MERUANE, Lina. (2007). *Fruta podrida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (2009). *Viajes virales. La crisis del contagio global en el corpus seropositivo latinoamericano (1986-2006)*. Tesis doctoral. Nueva York: New York University.
- (2012). *Sangre en el ojo*. Barcelona: Caballo de Troya.
- (2013). Lina Meruane y su celebrada *Sangre en el ojo*. Entrevista con Ximena TORRES CAUTIVO. *Terra Chile*. <http://noticias.terra.cl/ximena-torres-cautivo/blog/2013/01/18/lina-meruane-y-su-celebrada-sangre-en-el-ojo/>. (18 enero 2013).
- (2014). La vara está bastante alta. Entrevista con Jacqueline Fowks. *Babelia*. 12 de marzo de 2014. [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/actualidad/1394665073\\_227552.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/actualidad/1394665073_227552.html)
- (2016). Soy afuerina y por tanto sospechosa. Entrevista con Berna GONZÁLEZ Harbour. *Babelia*. [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/06/babelia/1459953278\\_558674.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/06/babelia/1459953278_558674.html). (15 abril 2016).
- MIGNOLO, Walter D. (2005). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *AdVersus*. Año II, 4, 91-114. Diciembre de 2005. Publicado originalmente en *Revista chilena de literatura*, 47, noviembre 1995, Santiago de Chile. [http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo\\_mingolo.htm](http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm)
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. (2006). Figuras y significados en la autonovelación. *Espéculo*, 33, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>.
- POZUELO YVANCOS, José María. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- VALLES CALATRAVA, José (dir.). (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- WILLEM, Bieke. (2013). Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes. *Iberoamericana*, XIII, 51. 139-157.