La noche propia de Lina Meruane

Atisbos estéticos y generacionales

Cécile Quintana

Universidad de Poitiers, CRLA-Archivos

Resumen: El alcance metaliterario de la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane raya en el hecho de plantear la ceguera de la narradora-escritora como potencialidad creativa, por verse obligada a inventar formas que no ve, al igual que los ciegos. Así, la imagen de un mundo de tinieblas termina siendo una acertada metáfora del mundo de la ficción, entendido como un horizonte abierto sin formas predefinidas. Al respecto, la novela *Patas de perro* de Droguett (1965) constituye un hipotexto decisivo. Lo que también logra la voz narradora autoficcional, gracias a su ceguera creativa, es delinear, al fin, los bordes de su propia verdad de sujeto tanto en su dimensión íntima como colectiva.

Palabras clave: autoficción, Historia, sujeto, lenguaje, imaginación, ceguera.

Empezaremos ubicando a Lina Meruane desde la perspectiva de la "novela chilena de ruptura", así como la define Leonidas Morales en su ensayo *Novela chilena contemporánea* (2004), donde observa cómo la fractura con el paradigma del realismo acarreó un desplazamiento del saber del narrador hacia nuevos ejes. Postulamos que Lina Meruane hace de aquel "saber desplazado" del narrador, teorizado por Morales, uno de los principios estructurales de su novela *Sangre en el ojo* (2012). En ella, la protagonista narradora sufre un derrame de sangre en los ojos que la sume progresivamente en una *noche propia*, noción que nos inspira, a contrapelo, el título de un cuento del mexicano Enrique Serna, "La noche ajena" (1999), en el que unos padres le hacen creer a su hijo ciego que la ceguera es la norma de la condición humana. Aquel frágil y calculado mundo de mentiras parental se sustenta en un lenguaje *propio* exento de cualquier referencia léxica al sentido de la vista. Esta relación entre ceguera y lenguaje, y, más allá, entre ceguera y escritura, fascinó hace siglos a un escritor como Denis Diderot, en su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (*Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* 1749), en la que se inspira, a su vez, el mexicano Mario Bellatin para su libro *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017).

Si mencionamos tanto a Enrique Serna, como a Mario Bellatin o a Denis Diderot, es porque nos interesa, aunque de forma necesariamente incompleta y arbitraria, ubicar a Lina Meruane dentro de una red en la que ha circulado y sigue interviniendo el tema que trata en su novela, más allá del perímetro actual de la literatura chilena. La dimensión metaliteraria de estas obras propositivas raya en el hecho de emparejar las potencialidades creativas del escritor con la *libertad* del ciego obligado a inventar formas que no ve. Puede considerarse en efecto que los ojos del escritor, al igual que los de los ciegos, *no tropiezan* con los bordes de la realidad, según la imagen destacada por un personaje de la novela *Patas de perro* de Carlos Droguett (1965) y cuya lectura fue decisiva para Lina Meruane[1]: "Me preguntó si era muy duro ser ciego. No, le contesté, no es duro, el mundo del ciego es un mundo cabal, completamente cerrado, pero completamente abierto, no tenemos amarras, estamos complementamente liberados. […]Los ojos no sirven sino para tropezar" (Droguett 130). Tomaremos este comentario de Horacio como la premisa de una indagación en las aptitudes de *vidente* del sujeto escritor, paradójicamente identificado con la figura del ciego. Esto implica otro tipo de desplazamiento epistemológico que nos lleva a considerar la ceguera ya no sólo como una discapacidad sino como un modo de conocimiento destrabado, potenciado en el campo de la creación artística. Por eso, a pesar del caos y dolor causados por la enfermedad, la protagonista Lina/Lucina no se hunde en su *noche propia*; al contrario, su experiencia traumática se convierte en un experimento cognitivo, discursivo y creativo. Al fin, la imagen de un mundo de tinieblas termina siendo una acertada metáfora del mundo de la ficción, entendido como un horizonte abierto sin formas ni bordes definidos que lo limitan. El pleno y libre poder de la imaginación, capaz de transcender nuestra relación más inmediata a la realidad, fundada en la vista, alcanza a intuir e inventar lo que no puede verse.

1 El "saber desplazado" del narrador

La singularidad de la figura del narrador de ruptura la estudia Morales en un corpus de novelas escritas en primera persona: *La última niebla* de Bombal, *Patas de perro* de Droguett, *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso y *Lumpérica* de Eltit. El uso de la primera persona desplaza efectivamente al narrador omnisciente de la tradición del realismo decimonónico, entendido como una desencarnada e infalible fuente de información, supuestamente objetiva, de la que puede fiarse el lector. En *Sangre en el ojo*, novela escrita en primera persona, el recurso a la ceguera realza aún más este deplazamiento, para significar, en el sentido más coloquial (no ver = no entender), un *derrame* y derrumbe de omnisciencia. En su tipología de los tipos narrativos, Jaap Lintvelt (*Essai de typologie narrative* 1981) define al narrador como el exclusivo "centro de orientación" del lector. En la novela de Meruane, este "centro" se ve atrofiado, pues el saber de la protagonista va elaborándose a tientas, de manera subjetiva, aleatoria e incompleta, en función de lo que ella capta intuitivamente con sus sentidos: "agucé el oído sin poder localizar la voz de la niebla en mi adolescencia" (56). Le llega la información de modo fragmentario en el mundo auditivo y olfativo en el que va sumiéndose, por no decir desapareciendo, conforme va perdiendo la vis-

[1]En 2016, Lina Meruane redactó el prólogo de la reedición de esta novela de Carlos Droguett (Ed. Malpaso).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

ta: "El taconeo se fue distanciando. El perfume se fue disolviendo" (25). Pero con –o por– sus limitadas posibilidades de recepción y reconstitución de la información, logra la protagonista afirmarse como narradora en el espesor de su propia voz con mayor determinación aún. Mediante la progresiva afirmación de esta voz femenina, Meruane retoma de paso la problemática de género que ya traía a colación Bombal, según la catalogación generacional de Morales. En efecto, esta voz femenina se refuerza a medida que va enfrentándose a una serie de discursos autoritarios procedentes del novio, de la familia o del cuerpo médico, que pretenden saber mejor que ella las decisiones que se imponen en su estado. Desde cierto punto de vista, su ceguera provoca también un desencajamiento social, contra el marco patriarcal, al desplazar sus expectativas de mujer hacia un solo objetivo: tener ojos en vez de hijos. Esta asumida renuncia a procrear es la contestación que le da Lina a su nana Olga, cuando ésta le advierte que ya tendría que pensar, vista su edad, en ser madre. Así, la novela no deja de plantear aquella lucha histórica por existir y resistir frente a los núcleos de poder dispuestos a tomar el relevo de la voluntad del sujeto femenino, al que consideran aún más frágil por su enfermedad. Pero este sujeto, con todo y a oscuras, logra construir un espacio propio, un *cuarto propio* simbólico que no es sino un lugar enunciativo, donde se cuela el relato de su traumática vivencia que va a convertirse en una experiencia con el lenguaje, en la línea de lo que, según Meruane, priorizan Droguett, Donoso y Eltit. En una entrevista con Paz Balmaceda, en 2010, Meruane declara al respecto:

> Hay autores que centran su mirada en el lenguaje y en el trabajo simbólico como elemento clave de su literatura, donde uno podría encontrar a Joyce como autor de referencia (me parece que aquí ubicaríamos la experiencia de lenguaje que se encuentra en el Droguett tardío de *Eloy* o *Patas de perro*, en el Donoso de *El obsceno pájaro de la noche*, en la escritura neovanguardista de Diamela Eltit y en Roberto Bolaño) (90).

La narradora de *Sangre en el ojo* capta una información mediante un cuerpo privado de uno de sus sentidos más inmediatos y al mismo tiempo reelabora un lenguaje centrado en el cuerpo. Desde este punto de vista, la referencia para Meruane seguiría siendo Droguett: "se acerca [Droguett], arbitrariamente, tentativamente, a algo que me sigue interesando como escenario, una crisis que es la del cuerpo" (89). En *Sangre en el ojo*, esta crisis agudizada por la enfermedad hace que la propia *condición* corporal también se vea, de cierta manera, *desplazada* hacia lo que podríamos llamar una *conciencia* corporal. Ya no sólo son las facultades intelectuales las que le permiten al sujeto organizar racionalmente su acceso al mundo y su interpretación, sino las corporales: "Maldecía a esa mujer pero también a mí misma por sonreírle con todo el cuerpo" (25); "mi cuerpo sabe con certeza que esto es peor que pésimo" (155); "el suyo no era un silencio cualquiera sino un silencio que provenía de su cuerpo" (161). En esta gramática de las emociones, el silencio cumple un papel fundamental para traducir los afectos rayanos en el miedo, el deseo, el dolor, el amor, la ira. En situaciones extremas, las palabras silenciadas se vuelven tristes y desesperadas punzadas conforme va empeorando la enfermedad: "cómo se te ocurre decías en silencio pateando unos palos quemados con rabia" (168). El silencio acaba contagiando al mundo entero; la novela termina con la imagen de un silencio-mundo donde fracasan las últimas

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

esperanzas de recuperar la vista: "Estaba tan silencioso el mundo pensé [...] tan lejos Chile enmudecido" (171). El cuerpo de la protagonista, que determina su manera de relacionarse con el mundo, consigo misma y con el lenguaje, desempeña aquella función de "encrucijada" teorizada por Michel Collot en su ensayo *Le corps cosmos* (2008), pero también crea ineluctablemente una situación de aislamiento que encierra a la protagonista en sí misma, acorde con lo que comenta el ciego Horacio en *Patas de perro*: "somos monstruos cerrados, abiertos sólo hacia adentro" (131). Este alejamiento del centro y la norma agudiza la áspera experiencia de la soledad, comparable con la que conocen los monstruos como el niño con patas de perro o los artistas vistos como seres marginados, según la correlación establecida en la novela de Droguett, que bien podría extenderse a la de Meruane.

2 Cuerpo y escritura

Llama la atención el valor positivo que cobra lo anómalo para el médico de *Patas de perro* cuando define al artista y al niño enfermo como seres excepcionales, como "monstruos espléndidos" (71). Lo extraordinario de la enfermedad convierte al niño en un ser único y original, parecido a cualquier artista cuyo genio sella su marginalidad "positiva" (72). Así, lo monstruoso se vuelve lo sublime; nos detenemos en un comentario de la protagonista Lina en el que cala hondo esta analogía, precisamente cuando describe cómo se le derrama la sangre en el ojo. Habla de "[l]a sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca. Las más inaudita. La más espantosa" (12). A la protagonista le pasa algo fuera de la norma, algo "inaudito" y estéticamente perturbador ("estremecedoramente" bello) que convierte el trauma en un hecho excepcional y en una posibilidad de escritura. Así, por medio de la creación, saca de su experiencia traumática y negativa una energía de vida. Siendo escritora, su experiencia de lo inaudito se plasma en la relación que logra establecer con la materialidad de las palabras. Igual que el ciego, el escritor arma un lenguaje *propio* en la periferia de la norma discursiva; la protagonista describe cómo "empuja las palabras, las construye y recompone frases" (50). En el cuento de Enrique Serna, la tensión entre ceguera y escritura también es objeto de un experimento lingüístico muy logrado; para proteger a su hijo ciego, los padres inventan un lenguaje nuevo, *propio*, "un lenguaje anochecido en el que los colores, los verbos cómplices del ojo, los calificativos ligados a la visión y hasta los demostrativos eran palabras tabú" (62). Se retocan, desarticulan y recomponen algunos de los signos semióticos más básicos:

> No podíamos decir verde o blanco, tampoco éste o aquél, ni referirnos a otras cualidades físicas o estéticas que no fueran perceptibles por medio del tacto, el oído, el olfato o el gusto. La cortina verbal nos obligaba a realizar complejos malabarismos de estilo: un simple "estoy aquí" requería del más detallado emplazamiento geográfico (estoy a cuatro pasos de tu cama, entre la puerta y el clóset), el atardecer era un enfriamiento del día, la noche conservó su nombre, pero convertido en sinónimo del sueño, lo que nos impedía mencionar actividades nocturnas, para no entrar en explicaciones delatoras sobre la función de las ventanas, preferimos llamarlas "paredes de vidrio" (Serna 62).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

A fin de cuentas, Enrique Serna logra inventar una gramática común a los ciegos y videntes. Una gramática *propia* que se construye fuera de la norma y lo ordinario y con la que precisamente podríamos identificar lo que define el *estilo propio* y singular de un escritor. Esta gramática trastocada no es sino la metáfora de aquella lengua que busca inventar cada escritor: "cualquier idioma en general carece de palabras propias para los escritores que tienen una imaginación viva" (Diderot 50; traducción nuestra). También Bellatin toca este aspecto en su libro *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver*, al postular la ceguera como una transcendente experiencia de escritura colectiva. Un escritor llega a un centro de ciegos con el fin de enseñarles a escribir y a tomar fotografías, según la idea de que no sólo con las manos se escribe o con los ojos se ve; esta aparente distorsión (ver sin ojos/escribir sin manos), o *desplazamiento*, que no subraya sino la posibilidad, para el escritor, de potenciar una forma *propia* de relacionarse con el lenguaje que le corresponde a cada uno inventar, la formula Lucina a su amiga: "no se escribe únicamente con los ojos y las manos" (80). Bellatin presupone, desenfrenada y abiertamente, que la ceguera, lejos de ser un obstáculo, constituye un modo de conocimiento y creación; abre, pues, un campo de posibles "sin aristas", para tomar de nuevo una metáfora de la novela *Patas de perro*: "verás lo extenso y sin aristas que es el mundo para nosotros" (131). La ceguera se convierte para la protagonista Lucina en una experiencia inédita desde el punto de vista del lenguaje y su quehacer literario, logrando así generar su propia luz y su propia verdad. Esta reflexión sobre las condiciones de producción de la verdad toma aún mayor énfasis al tratarse de lo que puede leerse como una autoficción.

3 La verdad autoficcional

Parece que la fidelidad a los hechos es, de entrada, la manera más usual y natural de abordar la cuestión de la verdad en una autoficción. No puede negarse que la narradora de la novela se refleja en el texto como un doble de la escritora Meruane por compartir algunos de sus datos biográficos más conocidos: el nombre, el origen chileno, el hecho de que sea escritora y de que viva en Nueva York. Pero como es de esperar, a la protagonista escritora no le interesan los hechos sino las posibilidades de la escritura: "No eran los hechos reales los que me movilizaban sino las palabras" (150). El mismo roce y juego con lo autoreferencial se observa en las ficciones de Bellatin que van desdoblando y repitiendo figuras de escritores en las que podría reconocerse al mismo autor. De hecho, en *Carta sobre los ciegos...* no falta el guiño a la presencia de Bellatin en su texto: "ya había notado [el escritor] que su persona aparecía todo el tiempo en sus textos. Dice estar seguro de que ese juego constante de apariciones acabará por aniquilar su escritura" (31). Sin embargo, más allá del juego que crea cada artista con sus posibles dobles, declarados o fantaseados, la noción de *verdad literaria* también tiene una definición *propia*, totalmente desprendida de su valor referencial o autoreferencial. Nos parece que Juan José Saer, en su ensayo *El concepto de ficción* (1997), da con una atinada definición de la noción de verdad en literatura. Nos propone una reflexión a partir del genéro de la biografía: "La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

páginas de la novela policial" (10). Así, Saer nos dice que la ficción tiene que ser *creída* como ficción y no porque pretenda o logre retomar hechos reales con un comprobado e indiscutible grado de fidelidad. Lo que resulta más pertinente es hacerse la pregunta de la verdad desde el punto de vista de la *escrituralidad*, como nos lo sugiere la protagonista de la novela de Meruane. En el trabajo –o pacto– que hace la narradora con las palabras es donde cuaja la verdad, *su* verdad, es decir, en la relación que ella, como escritora, logra tejer con el lenguaje a partir de su experiencia. Ahí está el personaje de Raquel para aclarárnoslo: "Tú sólo puedes ser tú en la proximidad de la palabra escrita" (80). Es lo que recalcaba el mismo teórico del gesto autoficcional, Doubrovsky, al considerar que la autoficción era la ficción que él había decidido, como escritor, darse a sí mismo, no sólo respecto a la temática sino a la producción del texto. O sea, su ficción era/es su verdad. De ahí que lo importante no sea saber qué tan cierta sea una autoficción o cómo y hasta qué punto en ella se reflejan hechos reales, sino cómo el sujeto escritor se revela en aquella "proximidad" con la palabra. El tema de la escritura como espejo, es decir, no como reflejo de la realidad sino como revelador de una verdad, es abordado en una escena simbólica de la novela de Meruane, de alcance metaliterario, en la que la protagonista logra verse a sí misma "desde dentro": "no era fuego lo que sentía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. Sangraba a borbotones pero sólo yo podía advertirlo" (12-13). En el ojo se refleja lo *propio*, lo que está dentro, es decir, lo profundo, lo íntimo. Es de notar que el adverbio "dentro" aparece como una clave interpretativa bastante significativa, congruente y repetitiva en varias frases. En este juego especular, el cristalino funciona como un espejo interior que termina simbolizando la página por medio de la cual la escritora se enfrenta a su propia imagen, o sea, a su propia verdad. Mediante la escritura, el sujeto se ensimisma en su propio interior para dar con "lo que hay aquí dentro" (38), como lo aclara de nuevo la protagonista frente a su novio poco antes de salir de Estados Unidos, donde radica, a Chile: "nunca te dejaré ver lo que hay aquí dentro, cosas que ni siquiera me cuento a mí misma" (38). Con la escritura de la novela –que la protagonista proyecta empezar en el tiempo de la diégesis pero de la que nosotros, lectores de *Sangre en el ojo*, ya disponemos– comprobamos que la narradora ha logrado contarse a sí misma en una autoficción donde su memoria reactiva las huellas del pasado chileno después de años de ausencia, que es otra forma de ceguera (no estar = no ver). En aquel viaje a Chile, se prende la luz de una memoria que también se había quedado a oscuras: "mi memoria era otro apagón" (80). La verdad sobre sí misma cruza las hebras de una verdad histórica que va surgiendo como una memoria colectiva errante, delineada por el recorrido que emprende la protagonista por las calles de Santiago. Entonces ella siente cómo su pasado santiaguino va transcurriendo de nuevo "dentro de [sí]" (69) y cómo afloran las desvencijadas imágenes del pasado como "verdades colgadas del hilo de la pausa" (45). Su mirada atrofiada sobre el Santiago de su pasado, de su infancia y de la Dictadura, se vuelve una metáfora de la mirada dolida y algo aletargada de un pueblo "enmudecido" (171), de la cual toma conciencia. En estas circunstancias, ¿cómo no asimilar las cuencas de sus ojos sin luz a los hoyos negros dejados por las balas en los edificios frente a la Moneda? Son las huellas indelebles de un pasado que ya no se quiere, no se puede o no se deja ver, pero que ahí está, estorboso e irreductible. Lucina lo encara paseando a ciegas por la capital, junto con su hermano que conduce el auto y la ayuda a reconstituir el mapa visual de su memoria:

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> ¿Y los hoyos? ¿En la Moneda?, cómo se te ocurre, contestó con impaciencia, ¡si la reconstruyeron hace siglos! Pero yo me refería a los edificios de enfrente, cruzando la Alameda, por el paseo Bulnes, los viejos edificios con muros teñidos de tiempo y de pólvora, perforados particularmente en los pisos más altos, por unos funestos bazucazos. Ah sí, dijo, ahí siguen, sí, los hoyos abiertos, y en los edificios menos visibles de las calles contiguas lo que queda son los agujeros de las metralletas que dispararon los francotiradores apostados en los techos aledaños (70).

Desde la distancia de sus recuerdos personales y colectivos, avivados en este recorrido por Santiago, la narradora cuestiona el vínculo que la mantiene unida a su tierra de origen. Con esta conciencia de chilena exilada pero no amnésica y de escritora-curadora de palabras, consigue Lina Meruane escribir, contar y abrir los ojos. Por su clarividencia hecha lenguaje logra iniciar, al fin, una verdadera reconquista de sí misma más allá de la presentación factual de los hechos. En su proyecto de escritura, que parte de su experiencia, se cifra aquella "virtualidad creativa" de la que habla Darío Villanueva al determinar la finalidad de la autobiografía como *poiesis* más que como *mimesis*[2]. El hecho de armar un discurso sobre sí misma, desde el lugar enunciativo de su punzante pero aclaradora ceguera, contribuye a la constitución de su verdadero "yo", o sea, de *su* verdad, entendendida en el sentido literario más auténtico. Lo autobiográfico o autoficcional prevalece como material narrativo más que informativo, por ser el espacio desde donde la autora reflexiona sobre su relación vital con la escritura[3] y logra crear un estilo *propio*.

4 Conclusión

Cuando un personaje, el de Silvina, le advierte a su amiga que si no se pone a escribir logrará hacer desaparecer a Lina Meruane, ésta le contesta: "le dije que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista" (151). Al tener la novela entre las manos, los lectores entienden que Lina Meruane no ha desaparecido y que desde la *noche propia* de su ficción ha conseguido que la sangre se disolviera en tinta para delinear *ciegamente* los bordes de su propia realidad. Gracias a un saber desplazado, atrofiado y destrabado, la narradora protagonista ha logrado "recuperar la vista", o sea, crear las condiciones de producción de una verdad del sujeto tanto en su dimensión íntima como colectiva.

Referencias

Balmaceda, Paz. *Fet a América. La novela latinoamericana contemporánea según 18 autores*. México: La Cifra, 2010.

Bellatin, Mario. *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver*. Barcelona: Alfaguara, 2017.

[2] "la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo" (Villanueva 103).

[3] Puede observarse lo mismo en textos declaradamente autobiográficos como *Volverse Palestina* (Meruane 2014) en el que el recurso a lo autobiográfico no sirve sino para ahondar en la relación que mantiene la escritora con el lenguaje, y, más allá, con su proyecto de escritura.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

Collot, Michel. *Le corps cosmos*. Paris: La lettre volée, 2008.

Diderot, Denis. *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Paris: Gallimard, 1951 [1a. ed. 1749].

Droguett, Carlos. *Patas de perro*. Barcelona: Malpaso, 2016 [1a. ed. 1965].

Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative. Le point de vue*. Paris: José Corti, 1981.

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

Morales T., Leonidas. *Novela chilena contemporánea*. Santiago: Cuarto propio, 2004.

Villanueva, Darío. "Para una pragmática de la autobiografía", *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Serna, Enrique. "La noche ajena", *Amores de segunda mano*. México: *Cal y arena,* 1994.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966