



El montaje y la estrategia de la metanarración
en *Cercada*, de Lina Meruane
*The assembly and the metanarrative strategy
in Cercada, by Lina Meruane*

RICARDO FERRADA ALARCÓN¹

rferrada@uscsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Recibido: 14/01/2014

Apobado: 19/02/2014

Resumen

El tema de este trabajo remite a la novela chilena de las últimas décadas y el modo en que se manifiesta el marco contextual en la trama de conflictos ficcionado, un aspecto que, en diálogo con otros discursos, es asimilado como narrativas culturales. En función de esa idea se acota una línea de sentido de esas narrativas culturales, para lo cual se analiza la novela *Cercada* (2000) de Lina Meruane (1970), bajo la premisa de que la estrategia del montaje y la simulación de los espacios establece un campo de relaciones que pone en suspenso la uniformidad del mundo referido. Desde ese foco, primero se entregan elementos de historiografía crítica sobre novela chilena,

¹ Académico de la Universidad Católica Silva Henríquez (Chile). Doctor en Estudios Americanos (Usach), Magíster en Literatura Latinoamericana. Profesor invitado en el Magíster en Literatura, Universidad de Santiago. Publicaciones: *El discurso crítico de Octavio Paz. Contextos, desafíos y fundaciones en Latinoamérica de los años 60-80* (Ediciones Ariadna, 2009), *Los cuentos de Francisco Coloane, espacios de realidad y deseo* (Editorial Usach, 2004). También tiene artículos en revistas especializadas.



para después abordar el relato de *Cercada*, considerando la estrategia ordenadora del mundo narrado, además de los tópicos centrales de su contenido temático, referido al quiebre histórico de 1973.

Palabras clave: novela chilena, ficción, narrativa cultural, montaje narrativo, quiebre histórico.

Abstract

The theme of this paper refers to the Chilean novel of recent decades and the way which it expressed the contextual frame in the plot of fictionalized story, an aspect that in dialogue with other discourses, it is assimilated as cultural narratives. Based on this idea, in order to specify a line sense of these cultural narratives, we analyze *Cercada* (2000), the Lina Meruane's novel, under the premise that the assembly strategy and simulation of space establishes a field relations that put in hold the uniformity of the referential world. Since that point, first of all elements of critical historiography on Chilean novel are exposed, then we introduce the analysis of *Cercada*, considering the strategic that regulate the narrated world, besides the central topics of their thematic content, that refers to the history crack of 1973.

Key words: Chilean novel, fiction, cultural narrative, assembling narrative, history crack of 1973

La experiencia de lectura muestra que el marco contextual de una parte significativa de la novela latinoamericana en las décadas iniciales del siglo XXI se hace evidente en la trama de conflictos que constituye el mundo ficcionalizado, potenciada por los usos del lenguaje y el tono emotivo que lo acompaña. Pueden mencionarse, por ejemplo, las narrativas que tienen como eje el problema del sicariato, el narcotráfico, la migración forzada (exilio) o voluntaria (chicanos), violencia política, marginalidad urbana y subalterna. Un caso especial se observa en la nueva novela policíaca.

En esos términos, esta es una materia de estudio que ha llevado a producir diversas líneas de trabajo y de reflexión crítica y académica,



que amplía el campo de los estudios literarios. Desde otra perspectiva, es un campo que hace entrar al debate el aporte creativo de nuevas poéticas y de escritores emergentes, en un escenario marcado por una prudente distancia con la tradición literaria, en la medida que su etapa formativa asimila plenamente los efectos culturales generados por la globalización, aunque también un telón de fondo en que (aún) se observan las imágenes de proyectos culturales y políticos desplazados por la historia previa, particularmente el último tercio del siglo XX.

En referencia a la novela chilena del siglo XXI, ese último rasgo propicia una cercanía con el lector, intensificando los niveles de comprensión del pasado histórico al menos en tres dimensiones: la dinámica de las relaciones sociales y culturales, las situaciones de conflicto que marcan la memoria colectiva; y en su reverso, las direcciones que cobran los proyectos personales en un espacio de crisis.

Acorde con esas dimensiones, puede afirmarse particularmente que si la cultura chilena en las décadas iniciales del siglo XXI tiene hitos que signan distintos momentos de su proceso, las prácticas narrativas, de modo similar a lo ocurrido en otros países latinoamericanos, operan entonces como una instancia de registro de las tensiones históricas y políticas. En tal escenario los sujetos reales, en la perspectiva de la presencia autoral de la escritura, asumen las transformaciones que acarrearán esas tensiones, naturalmente desde experiencias múltiples, que tienden a diferenciarse en la creación de los mundos ficcionales o mundos narrados, entregándole una dimensión testimonial a la escritura, evidenciada en la figura del narrador, que posibilita la entrega de una mirada interior o existencial de la realidad.

En términos específicos, esas prácticas se han materializado en una nueva narrativa, en la cual operan variadas estrategias escriturales. Esto constituye, dada la envergadura que alcanza su producción, un nuevo campo de estudio y análisis, explicable por cuanto configuran un espacio de referencia en que las palabras exceden el soporte que las contiene, activando de ese modo un vínculo entre discurso y realidad. Sin llegar a una presentación exhaustiva, es posible mencionar, por ejemplo, *La burla*



del tiempo (Mauricio Electorat), *Avenida 10 de Julio-Huamanchuco* (Nona Fernández), *Cercada* (Lina Meruane), *La deuda* (Rafael Gumucio), *Can-sada ya del sol* (Alejandra Costamagna), *Estrellas muertas* (Álvaro Lizama), *Formas de volver a casa* (Alejandro Zambra).

Asociado a ese ámbito, es igualmente relevante el discurso que indaga y alude al contenido de esos mundos literarios, en que además de observar el mérito o calidad de su construcción, también se tiende a interpretar la capacidad simbólica subyacente, asociada a los conflictos que han movilizado la sociedad chilena en sus múltiples dimensiones. Se construye así una narrativa sobre otra narrativa, generándose un vínculo o conexión entre dos formas textuales: uno motivado por necesidades expresivas, esto es, producir literatura; otro por interés intelectual o académico, que se materializa en la propuesta de nuevo conocimiento o una instancia mediadora con los lectores.

Puede observarse entonces que es posible pensar en una relación dialógica entre formas de la ficción artística, cuya propuesta estética va acompañada de una mirada crítica al mundo referido, y el discurso que modela e interpreta el sentido de la narración ficticia. En ese campo cobra relevancia la inserción de los escritores en los circuitos de lectura, ya sea el lector común o el académico especializado, quienes posibilitan se amplíe el arco de recepción y se proyecte o instale en definitiva una nueva tradición en la novela chilena.

Un efecto generado por esa materialidad discursiva consiste en que al abrirse y transmitirse hacia el medio social, su contenido es asimilado como narrativas culturales, que sintetizan la carga simbólica derivada de los mundos narrados, en el intento de caracterizar los procesos experimentados por la sociedad chilena. Entre esas narrativas pueden mencionarse, por ejemplo, la ruptura histórica, el desarraigo, la ruptura cultural, el rescate de la memoria, la generación de la imagen, el desencanto generacional, la cultura subalterna, la cultura popular, la transición política, la sociedad espectáculo.

Ante el campo de problemas expuesto, cabe formular preguntas que orientan la reflexión y el trabajo investigativo, a saber: ¿desde qué estrate-



gias o formas de narrar se construye el mundo imaginario?, ¿en qué medida las formas temáticas configuran una mirada que resignifica la experiencia y la memoria cultural? Dada la heterogeneidad social o del lugar referido por el discurso narrativo de los escritores, es pertinente interrogarse también: ¿cómo se visualiza en esas narrativas el período reciente de la historia social y cultural chilena?, ¿qué líneas de tensión históricas se tematizan para dar cuenta de un horizonte temporal?

En ese contexto, un problema central de trabajo consiste en la determinación de las líneas de sentido que tensionan el mundo narrado en la novela chilena del último tiempo. En específico, al tratarse de una narrativa en que aparecen campos de asociaciones y cruces discursivos, es de interés analizar cómo las marcas culturales del mundo narrado asumen una función que excede el campo literario, y que, desde el espacio de lectura, permite sobrecodificar una imagen de la realidad y una narrativa de la cultura chilena.

Sin duda, el alcance del problema es amplio y complejo en su tratamiento. En esa perspectiva, considerando los márgenes de un artículo, este trabajo constituye una primera exploración en el espacio narrativo de los últimos años, que se espera darle continuidad próximamente en otros estudios.

En función de esa idea, el objetivo es desarrollar una línea de sentido en esas narrativas culturales, construida en este caso por la novela *Cercada*, de Lina Meruane (1970), que publicara el año 2000. La premisa que sostenemos es que la estrategia del montaje narrativo y la metafictionalidad establecen un campo de relaciones que pone en suspenso la uniformidad del mundo referido. Al respecto, la tesis de fondo se sostiene en la afirmación de que la narrativa constituye una «trama de significaciones» que se articula con marcas del tejido social e histórico chileno de fines del siglo XX, configurando en ese proceso imágenes plurales de la realidad que establecen, eventualmente, la entrada a una nueva época.

En virtud de las asociaciones temáticas y referenciales de su relato, puede anticiparse que en nuestro análisis remitimos a una constante observable en alguno de los escritores mencionados previamente, que



marca la vitalidad cultural y sintomatiza un espacio simbólico: el periodo de ruptura histórica de 1973 y la transición política chilena. En analogía con las palabras de Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*, 2011), en este caso se trata de incorporar, en una fracción de tiempo, no solo la literatura de los padres, sino también la de los hijos.

Metodológicamente, se propone una perspectiva de análisis en la que, más allá de los eventuales temas, se reconoce el valor representacional del discurso narrativo para configurar las trayectorias que conducen imágenes de la realidad. Desde ese foco, en términos de desarrollo, primero se entregan algunos elementos de historiografía crítica sobre novela chilena para después abordar el relato de *Cercada* desde dos ejes: la estrategia ordenadora del mundo narrado, además de los tópicos centrales de su contenido temático, cuya articulación hacemos dialogar precisamente con la memoria cultural chilena, en la medida que el mismo relato pone en suspenso la llamada suficiencia del texto². Este trabajo, consecuentemente, se inscribe en una línea de lectura que al recoger los componentes del mundo literario, considera su diálogo con la historia; no obstante, se distancia de pensar que obedece a una mimesis del mundo empírico, cuestión que el mismo libro se encarga de desmentir.

Algunos acercamientos a la narrativa chilena de fines del siglo XX

Según se anunciara, en el marco de este trabajo es pertinente asumir una fase previa al análisis, vinculada temáticamente con las líneas del discurso sobre la narrativa chilena de fines de siglo XX. De hecho, es posible anticipar que los antecedentes referidos a esa materia muestran que la tradición académica ha tenido distintos tipos de acercamiento. En ese sentido, su aporte a la comprensión de los textos ofrece variantes

² Aunque puede pensarse que las dos dimensiones de análisis responden a la vieja dicotomía de forma y contenido, interesa más bien la relación funcional de las estrategias con el plano temático de la novela, que sin duda refiere contextualmente a la época del gobierno militar en Chile.



que es importante considerar y evaluar, en la medida que representan direcciones de análisis histórico y narratológico, que no solo centran y proponen una lectura desde horizontes teóricos, sino que constituyen una operación crítica que ha modelado la recepción del texto; por otra parte, el marco introductorio antepone ya la idea de que la trama de conflictos del relato hace suponer el carácter dialógico-contextual de la narrativa, asunto que conduce precisamente a la idea de las narrativas culturales.

Al centrar la atención en los estudios críticos hacia el decenio de los años 90, cercanos a la formulación de este trabajo, éstos identifican aquel momento con el de la llamada «nueva narrativa chilena», que se despliega dentro de un panorama cultural abierto, dadas las transformaciones que tuvo el sistema político, en un contexto de globalización, con una voz narrativa que muestra a sujetos urbanos desacomodados en el sistema³. Un documento que funde en gran medida las discusiones sobre esa instancia fue la edición del libro *Nueva narrativa chilena* (1997), que recoge la condición polémica de los narradores de los 90, en un seminario coordinado por el escritor Carlos Olivares. En ese mismo orden, es destacable el trabajo del académico José Promis presente en su libro *La novela chilena del último siglo* (1993), cuyo valor se sostiene más que en mostrar una periodización, un panorama representativo de la novela según agrupaciones por líneas temáticas o la función de la novela, donde aparecen alguno escritores referenciales de los años 60-70⁴.

³ Es de relevancia recordar que hacia los años 70-80, los estudios literarios tienen la presencia de nombres emblemáticos que dan forma a la nueva crítica latinoamericana; pensamos en Ángel Rama, que habla de la los escritores del posboom en *Novísimos narradores en Marcha, 1964-1980*, aportando luego con su *Transculturación narrativa en América Latina*; Antonio Cornejo Polar aportó nuevas direcciones en *Escribir en el aire*; un texto de síntesis de los nuevos problemas fue *La literatura latinoamericana como proceso*, un libro plural que surge de un proyecto mayor, coordinado por Ana Pizarro, donde aparecen trabajos de Antonio Cándido, Jacques Leenhardt, José Luis Martínez, Ángel Rama, Domingo Miliani, Beatriz Sarlo. En Chile, destacamos los nombres de Cedomil Goic y José Promis, que siguen el modelo generacional; Rodrigo Cánovas acuñará el concepto de «generación de los huérfanos» para referirse a los escritores de la posdictadura, en un libro de 1997.

⁴ Sobre este tema remitimos a nuestro trabajo “Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía* de Carlos Cerda”, publicado en *Revista Anales de la Universidad Metropolitana de Venezuela*, Vol. 10, N° 2, 2010, páginas 205-224; es posible consultarlo en línea.



No obstante lo anterior, para nuestros fines cobra mayor relevancia la edición del Simposio Literatura chilena hoy realizado en Alemania (2002), donde por estrategia organizativa se puso en diálogo y polémica a los escritores del 60, los llamados «novísimos», con autores de la llamada también «generación de los 90», que sin duda aporta antecedentes para la comprensión de las narrativas de fines del siglo XX y comienzos del XXI. Son destacables las exposiciones de Rodrigo Cánovas «Nuevas voces en la narrativa chilena»; Ana María del Río, con «Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales»; Carlos Franz presentó su trabajo «Para una ficción chilena artística (a partir de Donoso)».

Más actualmente puede agregarse a Rubí Carreño, que en *Memorias del nuevo siglo. Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (2009) hace un análisis de la producción de distintos escritores, cuyo enfoque tiene como eje articulador los tópicos centrales tratados en distintas novelas y que dan a su vez la organización al libro. Así, una sección pone el tema de los jóvenes como personajes, mediante novelas como *Las películas de mi vida* (2003) de Alberto Fuguet, o *La burla del tiempo* (2004) de Mauricio Electoral. El núcleo temático de los trabajadores es tratado en libros como *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, *Sewell, luces y sombras* (2003) de María Eugenia Lorenzini, *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit. Finalmente, los personajes artistas aparecen en obras como *Yo yegua* (2004) de Francisco de Casas, *El inútil de la familia* (2004) de Jorge Edwards. Hay alusiones interesantes también a *Mapocho* (2002) de Nona Fernández y *La vida privada de los árboles* (2007) de Alejandro Zambra. Por el análisis que realiza Carreño en su libro, es posible observar que tiene un tratamiento cercano a este artículo, en la medida que su investigación considera algunos escritores de las últimas promociones, existiendo de algún modo una periodización histórica, aunque agrupa autores de épocas distintas.

Igual cercanía en el tiempo tiene el trabajo que Camilo Marks publicara el año 2010, *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*,



desde un enfoque claramente impresionista. El libro muestra una revisión de la trayectoria de la literatura chilena del siglo XX, hasta llegar a la “gloria póstuma” de Roberto Bolaño, con el capítulo final llamado “El presente y el futuro”, que en sus breves páginas nombra a un grupo de escritores de las últimas generaciones (Patricio Jara, Carlos Tromben, Alejandra Costamagna, María José Vyera Gallo, Álvaro Bisama, Nona Fernández), mezclándolos con algunos ya consolidados como Jorge Marchán Lazcano, Gustavo Frías, Diamela Eltit, Germán Marín, Hernán Rivera Letelier. Para interés de este trabajo, es un capítulo que no logra establecer coordenadas o núcleos de articulación, no obstante el evidente enfoque historicista; asimismo carece de un fondo crítico riguroso que explique inclusiones, exclusiones, la muestra heteróclita de su “canon” personal en definitiva.

Así pues, aunque lejos de toda actitud pretenciosa, este trabajo quiere aportar al estudio de la novela desarrollada en estos últimos años, desde un enfoque que, asumiendo su diálogo con la historia, pone su acento en la narrativa cultural que se construye y los sujetos que la vivencian, relevando con ello la posibilidad de comprender las visiones de la realidad, a diferencia de la historia, que por su naturaleza, objetiva más bien los procesos sociales, restando precisamente la dimensión interior de quienes experimentan esos procesos.

En ese sentido se postula que los componentes temáticos sintomatizan las direcciones que toman los imaginarios, vistos como respuesta refractaria a los discursos cruzados de la vida social, de modo que su línea de quiebre o de ruptura excede el campo artístico de la narración literaria. En paráfrasis con las palabras de Walter Benjamin, se asume que la ficcionalidad no constituye un documento, más bien muestra la barbarie.

Montaje, espacios vacíos y metanarración en *Cercada*

Según el desarrollo de párrafos anteriores, Lina Meruane se sitúa entre los escritores cuyo proyecto de obra marca un nuevo hito en la



narrativa chilena hacia el año 2000, aunque se distancian, prudentemente, del tono fundacional que asumió la llamada «nueva narrativa» de los años 90. Para confirmar esto último es suficiente recordar el registro de las intervenciones en el Seminario Nueva narrativa chilena (1997), o los mismos juicios que emitieran Gonzalo Contreras o Alberto Fuguet por ejemplo, en un momento marcado por su gran presencia editorial⁵.

Sin descartar cuestiones evidentes como el factor edad, la apreciación acerca de ese nuevo hito considera en su fundamento los rasgos de escritura que definen el mundo literario, la atmósfera que densifica las acciones y el diseño psicológico de los personajes, los cuales convergen en una visión de la realidad que da cuenta, en distintos niveles, del proceso sociocultural chileno, la memoria histórica donde los protagonistas corresponden a sujetos cotidianos. En este último nivel de aproximación, sería impropio omitir el orden social en el nuevo periodo democrático, con la densidad histórica que le antecedió, asunto que ofrece un telón de fondo, un paisaje asimilado precisamente por nuevas miradas y que, acorde hemos anticipado, constituye un factor que establece una narrativa cultural.

En términos de lectura, es comprensible que los rasgos de composición narrativa de Meruane hayan generado reacciones en la crítica, que evidencian un grado de interés mayor, cruzado por el inesquivo (y explicable) afán de encontrar su filiación literaria; por ejemplo, su diálogo con la obra de Diamela Eltit. Tal interés configura, en gran medida, un factor operante para explicar el espesor de su mundo narrativo, las áreas de conflicto que aborda y la impronta de su técnica de escritura evidenciada tanto en *Cercada* (2000), como sus libros *Las infantas* (1998), *Póstuma*

⁵ Hubo intervenciones clave en ese seminario, algunas en tono de pregunta; por ejemplo, Soledad Bianchi presentó «De qué hablamos cuando decimos nueva narrativa chilena», Carlos Orellana hizo lo propio con «¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual?». Marco Antonio de la Parra fue más radical en su trabajo «Sobre la dudosa existencia de la nueva narrativa chilena». Diamela Eltit centró su atención en el proceso de circulación del libro «La compra, la venta», una perspectiva que recuerda el fenómeno del *boom* latinoamericano de los años 60-70.



(2000), *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012), un título con el cual obtuvo el premio Sor Juana Inés de la Cruz en México.

Para el caso de *Cercada* es relevante considerar que si bien su espacio literario tiene un eje temático que articula y sostiene las secuencias de la narración, su estructura transita, desde un comienzo, por los límites de un guion, la novela, el relato breve, el monólogo. Se asume entonces que leemos un texto en que se funden, ambiguamente, las indicaciones de la puesta en escena de una película y la narración interior de su fracaso, consolidándose en el formato de una novela heterodiscur-siva. Esto introduce al lector en un juego de formas que nos muestra un relato que avanza y retrocede, aclara y confunde la posible lógica de su desarrollo, hasta llegar a un final que muestra una escena inconclusa, la cámara abierta, los planos confusos, el desenlace indeterminado, a pesar de las aparentes imágenes conclusivas que anticipa el primer capítulo.

Cabe destacar que el control de la historia, no obstante las vacilaciones de la directora y el (sobre)montaje de formas mencionado, logra mantener su desarrollo en virtud de la voz narrativa que interviene el transcurso de las situaciones que se (des)montan, estableciéndose un inevitable grado de complicidad con el lector, quien se ve obligado a componer escenas y sus puntos de articulación, para así unificar las secuencias y construir el sentido que le entregan al relato.

Son espacios vacíos que nos ponen ante una estrategia de sobreentendidos⁶, delimitados por el ámbito de las acciones y los indicios generadores de contexto, que permiten completar, imaginariamente, la ausencia de elementos descriptivos:

⁶ En narrativa, el sobreentendido (*understatement*) tiene una larga tradición; se trata de contenidos implícitos referidos en el relato, que suponen la complicidad del receptor para captar su presencia (cooperación diría Umberto Eco) y su nexa con el sentido de la historia; en el caso del cine, es posible asociarlo a la elipsis, cuyo uso puede darse por razones técnicas, el manejo del tiempo, o bien por cuestiones asociadas al diseño de la intriga, la cual también demanda que participe el receptor. Ver, de Jezreel Salazar, «El silencio narrativo», *Palabrijes* N° 2, 2008, UACM.



Puesta en escena

(Es necesario repetir esta secuencia hasta la perfección. Los movimientos deben ser exactos antes de comenzar)

(Lucía. Ramiro. Manuel. ¿Listos?)

(¿Cámara? Corre ...)

(Secuencia uno, plano uno, toma dos)

(¡Acción!)

Cercada: 11⁷

En esa perspectiva, la linealidad del relato se ve alterada al experimentar con la transición de planos narrativos, donde la voz enunciativa la asumen distintos “intérpretes”, determinando de ese modo el registro emotivo y de sensaciones que experimentan en el entramado de las circunstancias vitales que los marcan, los implícitos que subyacen en su discurso o la información que ocultan, las encrucijadas de sus decisiones que, se supone, debe resolver la directora, dependiendo del nivel e intensidad actoral que quiere producir. Alternado con el giro que impone la acotación de la escena o la voz subjetivada de la conciencia, se genera el efecto de una focalización interna y la mirada caleidoscópica de los personajes.

“No sé de qué estás hablando”.

“Entonces no sabías”.

“¡Basta, Ramiro!”

“Porque tu padre sí, él sabía todo. Él siempre ha sabido todo”.

“Qué. Todo qué Ramiro”.

“¿Se lo dice usted?”.

(La cámara simula el ojo de Lucía, fijo en la mirada huidiza de su padre)

“Que te cuente él. Que nos cuente cómo fue lo de Don Antonio. Porque a eso ha venido esta tarde, a rescatar a su hija de esta *mentira*. ¿No es así?”

⁷ Todas las referencias remiten a la edición de *Cercada*, Cuarto Propio, 2000. Se respetan uso de cursivas y comillas.



“Del peligro”, acota el padre.

(Bien la toma. ¡Se hace!)

(Pueden descansar. Tú no, Lucía. Repasemos el guión)

Cercada: pp. 15-16.

Formalmente, sin duda no hay dificultad en advertir el peso que adquiere la estructura de guion, dado el lenguaje acotacional con el uso de paréntesis, que explicita órdenes hacia los personajes, el corte de capítulos que introduce secuencias de acción en distintos estilos narrativos, alternadas con el guion, el uso y enfoque de la cámara. De hecho, esto último no sólo antepone (imaginariamente) un ángulo de la toma, sino que, además, subjetiva el ángulo de mirada sobre la realidad, dependiente de una estrategia para focalizar la trama, esbozando la línea central de la intriga que comenzó a urdirse en las escenas iniciales del primer capítulo: el amor cruzado (o equívoco) de Lucía –hija del comandante Camus– con dos hermanos cuyo padre fue asesinado en la época del gobierno militar, donde el sospechoso es precisamente el padre de la joven.

En este sentido –puede agregarse–, si el lector se ve obligado a (re)componer la historia que orienta la supuesta narración visual y a resolver el conflicto, interferido por la voz narrativa, ésta se amplía en opciones o líneas de desarrollo, pues si bien hay secuencias narrativas enmarcadas y autónomas que aportan información al conjunto del relato, esto depende también del ángulo con que el lector focalice la tensión narrativa y su temporalidad, el verosímil logrado con el tono testimonial o biográfico de los personajes, además de los contenidos imaginarios que agregue para completar la situación; en esa tarea contribuyen, estratégicamente, los indicios textuales (fechas, nombres, organismos del Estado, lugares), y el narrador/director ficticio, quien anuncia el nivel de avance alcanzado, o bien interviene con reflexiones sobre los personajes atribuyéndoles existencia real:

(En este punto ya tenemos a nuestros personajes; en el escenario, cierto contexto histórico, el que interesa. Aunque no sea incluido en



las imágenes debe traducirse en la conducta de la periodista Lucía Camus)

¿Sabe ella cuán complejo es el momento político del país? Pero también: ¿Podría acaso enterarse?:

Uno. Cómo funcionan los Organismos de Seguridad, DINA, CNI, Comando Conjunto. Organigrama de la quimera golpista y diseño de un país vigilado con el que sueñan los militares. (Nunca oyó a su padre referirse a este tema. ¿Es posible?)

Cercada: 33-34

Así pues, el uso de diversas estrategias narrativas no puede sino asociarse a las propuestas de una escritura experimental, una escritura en que, aparentemente, el deseo de romper la ilusión es una prueba continua, dada por el desafío de la «metanarración»: la narración que se cuestiona a sí misma y cuestiona al lector (Eco, 1995; 2012, 87), expresa en la búsqueda de explicaciones que definan de una vez cómo son los personajes, el sentido de sus acciones, el grado de conocimiento relativo de su contexto. Desde otro ángulo, el desafío de entender la subjetividad del gesto percibido como apariencia, que oculta, inevitablemente, la visión de realidad que apoya su despliegue en la escena descrita, la intención de mostrar opciones de lectura que ponen en cuestionamiento la dudosa inocencia de la protagonista (Lucía Camus), que bien sabemos obedecen al propio diseño del relato conducido por su autora:

Uno de los camarógrafos se da vuelta hacia la directora, esperando instrucciones, pero Meruane no parece prestar atención a la escena. Revisa libretos, chupa la punta del lápiz.

(...)

“Lucía se levanta y toma la cámara. Hace un paneo por la sala de grabación, un paneo que termina enfocando a la directora.

“Meruane, ¿qué es para ti la traición?”

Cercada: 82

En este caso, la última línea muestra una voz narrativa identificada con el personaje-actriz, quien registra la escenificación como memoria



(el *back stage*, la escena detrás de la escena, cuyo desarrollo, más que periférico, sobrearticula el sentido de la acción), e interroga acerca del sentido de una palabra. La respuesta provendrá del diccionario de la RAE regalado por el padre militar (la voz de otra autoridad), con un desborde narrativo marcado con la nota a pie de página (el paratexto de Genette), además de sobreponer el espacio ficticio con la imagen autoral (Meruane). Es el «autor liminar o autor en el umbral» de que nos habla acertadamente Umberto Eco (1995, 75) y que diluye los márgenes de la realidad empírica y de la ficción.

Microhistoria y códigos de fractura

Lina Meruane pone en su novela *Cercada* un espesor narrativo que se funda, temáticamente, en el encuentro de dos mundos socioculturales con sus propios códigos, situado en un eje temporal definido. En concreto, ya se ha anticipado que la ficcionalidad muestra la (imaginaria) grabación de un libreto: una joven, hija de un comandante del ejército, y que vive su proceso de formación intelectual en los años de gobierno militar, se relaciona por azar con dos hermanos que sufren la represión política. Este último tópico es el que opera diseminando (des)conexiones narrativas, cada una con diversas microhistorias y personajes, instalados en distintas realidades y conflictos, urdidos en la trama por la directora, quien, paralelamente, experimenta sus propias tensiones al corporalizar la puesta en escena, la catarsis de una tragedia, la pesadilla de un trauma colectivo.

Así, la construcción de mundo de su narrativa, las microhistorias de la gran historia nacional, se configuran desde un plan o diseño que –según se precisó– rompe con la estructura canónica del relato (guion, novela, relato breve). Por desarrollo y desenlace de la historia, esto último pone a los personajes en la instancia del fluir de su conciencia, la confesión íntima con tono existencial, el testimonio, la lucidez de que se trata de una puesta en escena que se debe perfeccionar. Tales formas de textualizar conforman una estrategia que entrega pausas y quiebres en la continuidad de las acciones, también la insinuación de enfoques y encu-



dres que recortan planos de la realidad, posibles logros o fracasos de la toma, el plano detalle de un gesto descrito por el narrador básico y que desafía al lector:

El timbre: un sonido agudo que va perdiendo intensidad.

Ramiro hace una seña a Manuel; se levanta, toma a Lucía de la mano, la acerca a sí y le pone el cañón en la nuca.

“Qué haces Ramiro, ¡suéltame! ¡Qué mierda pasa!”

(Lucía, menos dramatismo. Esto no es teatro. Susurra. Concéntrate en la voz. ¡Se ensaya!)

“Qué haces. Ramiro suéltame. ¿Qué mierda está pasando?”

“Cállate y no va a pasar nada”.

Manuel abre la puerta.

Hay un hombre vestido de militar apuntándolo con un arma. Tiene el pelo entrecano, las manos surcadas de venas.

Manuel levanta las manos.

“Pase, pase. ¿Buscaba a su hija?”

(De nuevo, de nuevo)

“Buscaba a su hija”

(Menos insolencia Manuel)

Cercada: 13-14

Ese componente temático muy inicial en el desarrollo, sirve a Meruane para abrir una trama de sentido en la memoria histórica y cultural, donde la experiencia humana se traduce en espacios sociales con límites y fronteras, cuyos nexos aparecen en situaciones irreconciliables. Así, narrativamente observamos un verosímil que se ajusta a los códigos de la intriga, cercana a una estética de la truculencia, activada por los amores cruzados (en rigor, los hijos de bandos enemigos), la encerrona para vengar el asesinato político en que intervino el padre de la novia, el suspenso generado entre los personajes. Son los espacios de los militares y la llamada sociedad civil, la pertenencia o exclusión de los elegidos en la gesta heroica, el dentro y fuera de un círculo subordinado al designio



de la fuerza y el poder, que se traduciría en el intrapaís que se acosa y violenta. Desde esa instancia del guion, luego se desplegarán otros núcleos temáticos asociados a la ruptura familiar, la persecución política, el exilio, el aprendizaje intelectual, el erotismo, los miedos sociales:

Ramiro la hizo subir. Se sentaron en el balcón, frente a una jaula con un par de canarios amarillos.

“Venían en una camioneta a las doce de la noche, tocaban el timbre de la puerta vecina y preguntaban a gritos por Don Antonio. Nosotros despertábamos con su nombre. Oíamos a los vecinos decir *no, Don Antonio vive en la casa de al lado, la de la izquierda*. Ellos daban las gracias asegurándose de que se nos colara el miedo por las ventanas...”.

Cercada: 22

Entonces, las vidas secretas que llevan los personajes en sus ámbitos de relación, los roles que deben cumplir(se), la convergencia posterior en el supuesto azar que los reúne y sorprende, muestran una sociedad que se entiende con silencios, diálogos con vacíos sobreentendidos o el simple silencio. Es la agnórisis, la revelación de la verdad, que descubre el «tupido velo» propuesto en *Casa de campo* por José Donoso. Subyace allí la complicidad en que se oculta y elude la mención a las situaciones de acoso y de muerte; es un paralelo que se observa en la tipificación de los personajes, cuyos mundos personales, partiendo de su cotidianidad, termina por converger en decisiones forzadas que llevan incluso a cambiar la propia identidad.

Más allá de su lógica ordenadora (el antes y el después), un aspecto clave que opera dualmente en *Cercada* es su estructura temporal. Es notorio que la tensión cronotópica se espacializa en el acto de poner en escena el ahora que orienta su emergencia en ambiente del set de filmación; sin embargo, el foco de la intriga opera en la intrahistoria de las escenas. Por ello, las marcas temporales que se observan, si bien limitan los encuadres de dos formas narrativas (la fílmica y la discursiva), suponen la impronta que determina los roles sociales que cumplen los



personajes en definitiva, la cual es sobrepuesta a la efectividad de los actores para representar adecuadamente las situaciones, encontrar el tono emotivo y corporal que manifieste los efectos que se busca producir, un mundo situado (o sitiado-cercado), la imaginación puesta en diálogo con el pasado y la historia factual.

Por ello, cuando se narra que la madre guarda el álbum familiar después del asesinato de su esposo, acción signada con el año 1979, el posterior exilio de un hijo, el cambio de apellido de un segundo al año después, se nos aproxima al Chile de los años 80, un dato empírico que constituye una marca en la historia contemporánea del país. Es el eje que conecta con la llamada Consulta Nacional con la que Pinochet intentó validar su sistema, que al decir del sociólogo Tomás Moulian,

[...] constituyó una coyuntura muy importante. Convocada con un mes de anticipación generó un espacio de discusión, produjo posibilidades de movilización pero también representó para la dictadura la oportunidad de conseguir, por parte de la oposición, un acto de acatamiento práctico de las reglas del juego (2002, 233).

Entonces, tal indicio sin suda permite ordenar el real-imaginario, además de confirmar la visión de contexto, que opera como un telón de fondo en las acciones y una línea de sentido que compromete la relación de los personajes.

Considerando esa variable, la estructura de texto dispone rearticular la progresión de lectura, ordenar la fábula, que desde luego determina cómo se construye la semántica de los componentes narrativos. Es la virtualidad de las vidas posibles de los personajes, cuyo verosímil referencial se sostiene en las circunstancias que constituyen su realidad, contextualmente chilena, esto es, el periodo de quiebre histórico de 1973, opuesto al recuerdo de «ese *Chile de antes*» (sic), mencionado por un personaje (la abuela), en que los roles de la historia personal se transforman y desvían tocados por la historia colectiva, generando así otras identidades, nudos y tensiones que logran su culminación en el espacio de la escena imaginada.



No obstante, en el relato se pone a la protagonista (Lucía) disociada de su pasado histórico, con una visión tamizada por el padre en la idea de que la realidad se despliega como un juego de ajedrez. Su descubrimiento, en el pleno sentido de la palabra, de la experiencia histórica, la encuentra insospechadamente en la búsqueda de libros en el sector de San Diego en Santiago; es una instancia que le dará tanto la entrada al plano menos visible de la realidad, como a la trama de su relación afectiva con disidentes políticos (Ramiro y Manuel), cuyas historias personales contienen un pasado que conoce paulatinamente, desplazando en ella la solidez inamovible de los rótulos ideológicos.

En tal sentido, si hay una verdad conocida, observamos que ésta se menciona a la rápida, un hecho que incomoda, que no se quiere o debe escuchar, el pie forzado no de la obra, sino de la fatalidad histórica. Por ello, la invisibilidad del acontecer profundo obliga a la apertura, un gesto y una actitud que lleva a la protagonista a comprender el pasado reciente, desde el encuentro con el otro y los campos del dolor personal. Ese nivel de lectura se amplía con la visión interior y existencial del monólogo, que hace operar elementos testimoniales, intervenido por la enunciación de una voz que ordena el transcurso de un tiempo imaginado y su correlato histórico. Es el umbral de la biografía en que se recrean las reuniones de trabajo, una sesión de tortura, las opciones de cámara y de diálogo que optimizan la puesta en escena del relato fílmico; en otras palabras, el efecto de un conjunto de imágenes vistas-leídas por el receptor.

Las múltiples direcciones discursivas y textuales que se despliegan en la novela, devienen, a nuestro juicio, entonces hacia una modalidad propia de la historia chilena, esto es, la fractura histórica que se proyecta en un mapa de quiebres y conexiones, protagonizada por personajes cuya cotidianidad experimenta el límite de un juego que termina siendo serio, el límite de enfrentar(se) ante otro que se impone o domina. Es la analogía de una narrativa en que voces ajenas ordenan la vida y la convierten en espectáculo, la simulación de un transcurso en que subyace la memoria que intenta romper la ilusión de realidad fracturada, para llegar a un espacio cultural en que se alcance la certeza de que se ha recuperado la cordura.



En esa perspectiva, puede hablarse de una realidad (trans)deco-dificada en el texto, en la medida que se observa una lectura de signos no discursivos y que se los narra (historia, política, cultura, vida cotidiana, la provincia), cuyas marcas coinciden con las diversas instancias que han ocurrido en la sociedad chilena, de modo que para el lector alcanzan plena verosimilitud. Curiosamente, si bien hay múltiples textualidades, la novela presenta episodios que parecen ser reales: es el “como si” (Martínez Bonatti), del cual se apropia el lector, aun cuando sabe que es partícipe de una simulación: el mundo novelado de alguien que construye una ficción dentro de la ficción.

En definitiva, Meruane propone entonces un desafío al lector: armar la historia de los personajes y estructurar el libreto que se proyecta (imaginariamente) poner en escena. En esa acción debe asumir que la voz en *off* excede la conciencia de una narradora autoficionada que controla un libreto de novela narrado-hablado, para devenir en el director de escena, quien activa su imaginario como un posible pasado que le resulta imposible de abarcar en su *continuum*; por el contrario, solo le es captable en las marcas discretas y fraccionadas que narran episodios parciales de un antes y un después irrecuperable, de modo que la acción no termina en sí misma; antes bien, en es la instancia que apoya la propia metanarratividad, en paralelo a una historia que se desarrolla fuera del campo de lectura.

Una línea de cierre

Según el problema que nos hemos planteado y el análisis de *Cercada*, puede reafirmarse que la narración es un tipo de discurso cuyo soporte está dado por su valor referencial y la verosimilitud cultural de su contenido; desde otra perspectiva, también muestra un mundo de ideas que lo estructura y ordena el pensamiento, secuencias de contenidos que entran en relación dialógica con los códigos culturales, aspecto que sin duda complejiza la construcción de su sentido.

Cualquiera sea su modalidad o estrategia de escritura, las narrativas hacen implicar modos de leer y el desafío de validar adecuadamente el



contenido textual. En analogía con lo señalado por Félix Martínez Bonatti (2005), el receptor acude a dimensiones extratextuales que le aportan elementos de juicio con los cuales (re)elabora el mundo de palabras que se le propone, su verosimilitud o el ajuste a la posible verdad cuando se trata de registros que poseen carácter histórico.

La narrativa de ese antes y después de un país en *Cercada*, da forma precisamente a un pasado histórico tamizado desde el conflicto de las decisiones, la circunstancia límite que fractura las generaciones y determina fuertemente las posibilidades de elegir, circunscrita por una contingencia que exacerba el riesgo de la sospecha o la complicidad. Son las variables de una narrativa cultural, dadas en los (des)encuentros vitales e ideológicos, en los términos de Van Dijk (*Ideología*), cruzados inevitablemente por el sistema de creencias de generaciones distintas, un transcurso histórico que inevitablemente supone la fractura del espacio de la memoria: el Chile de antes, como dice un personaje, luego, el Chile de un después y un ahora presentado por Lina Meruane.

Si bien esa instancia puede centrar cuestiones temáticas, teóricamente se vincula en gran medida por la naturaleza misma del discurso narrativo, entendiéndose con ello que en la narración se encuentra el modo de referir y comunicar a otros algo sobre el mundo objetivo (Renkema, 1999). Desde un ángulo complementario, constituye la posibilidad de mostrar registros de la experiencia, dándoles un sentido particular; asimismo, los sujetos que enuncian hacen operar un transcurso de representaciones, con episodios que se articulan en torno a ejes de tensión y constituyen modos de ver la realidad, donde el despliegue de experiencias releva el valor de la vivencia personal, activándose entonces un «pacto de lectura» (Wolfgang Iser, 1989) en el cual se codifican los contenidos de la historia traspasada por el imaginario cultural.

En ese contexto, la tarea de anexar la serie histórico-cultural a la novela lleva a profundizar en las líneas de significación que se derivan de su entramado, de modo que su relato excede lo episódico. Esto demanda una lectura crítica que activa la relación dialógica con otros códigos y discursos, lo cual converge en la narrativa cultural que construye,



cuyas marcas se advierten en la percepción de la realidad y las frases que sintetizan la experiencia vital.

A nuestro juicio, es un proceso que tiene en su base la narración montada sobre el fragmento, el documento (ficticio) del recuerdo como escenas inconclusas que niegan el fin de la historia, aunque confirman el término de nuestro propio «metarrelato», con las consecuencias que el discurso histórico intenta registrar e interpretar. Esto explica la afirmación de que «todos los discursos que una sociedad produce definen la forma o diseñan la figura que adopta la sociedad en un momento determinado» (Jitrik, 1988, 78), por cuanto contienen visiones de la realidad y se incorporan a la opinión pública, en la medida que se activan sus efectos, esto es, en tanto se incorporan al mundo cultural, aportando nuevas líneas de sentido que se dinamizan en nuevos contextos, o bien se anulan frente a hechos de mayor valor social.

Esto envuelve a los hijos en un presente que los lleva a resolver experiencias únicas, con un pasado que deben asumir, en el cual hay cruces violentos e insospechados que llevan a zonas de dolor y de conflicto que el azar cotidiano e histórico articula como un posible cultural, una red de sentidos en los términos de Clifford Geertz (2003), cuya significación se transforma cada vez que entra en diálogo con la construcción de la memoria.

De ahí que el título de la novela (*Cercada*), con un sentido evocador de límite o de acoso, encuentra su opuesto en la subversión de las relaciones humanas y la ruptura de la forma novelesca, traspasada al relato del guion: una puesta en escena que dirige una voz en *off*, conducida por Meruane de modo estratégico, en el intento de disponer las imágenes plurales que el discurso histórico no acaba de recomponer y que la novela, en su opuesto, cubre como representación imaginaria del desacomodo y sujeto desorientado, el olvido, la postransición.

En ese sentido, si el final de la novela se muestra indeterminado, queda la certeza de que dialoga con la historia y la violencia, donde esa intriga se enmarca en una estética en que la narradora es una agonista



más en la vida de los personajes, quienes a su vez representan sus propios dramas.

La novela, a partir de su carácter ficticio, puede ser vista entonces como generadora de conocimiento (White, 1999; Benjamin, 2010), un atributo que direcciona el nivel argumental de la narración hacia las condiciones textuales que dan verosimilitud a la realidad construida literariamente; en palabras de Roland Barthes, constituye el «efecto de realidad», que se sostiene en la fuerza de la descripción y el detalle que se fija e instala en el tiempo histórico, mostrando en ese proceso indicios caracterizadores de época, donde la voz narrativa impone un ritmo de lectura y la pausa que modela la intriga.

Por ello, considerando la estrategia de los espacios vacíos y sobreentendidos, no es inapropiada la tentación de una lectura metonímica de la novela: la fractura de la orgánica del texto, la fusión de las formas de relatar, la (imaginaria) puesta en escena, las líneas de cruce entre los personajes (civiles y militares), remiten a un montaje de país, que soporta, literalmente, el peso de la historia y los fracasos. Mucho más categórico resulta pensar en la perspectiva de la historia factual como un montaje de situaciones: su indicio textual es el guion técnico que determina el enfoque de la cámara, y que responde a la manipulación de quien construye el discurso sobre la historia oficial.

Este trabajo cobra relevancia entonces, pues constituye un aporte inicial para diferenciar las poéticas de escritura desde una lectura analítica y crítica; también a la comprensión de los procesos vividos en la sociedad chilena de las últimas décadas, en la medida que sus espacios referenciales aluden a instancias reconocibles por indicios o marcas temporales y localizaciones de la acción narrativa.



Referencias

A. Corpus básico

MERUANE, LINA (2000). *Cercada*. Santiago: Cuarto Propio.

B. Estudios teóricos y literarios

- BAJTIN, MIJAIL (2002). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, ROLAND (2002). «El discurso de la historia», «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, WALTER (2010). *El narrador*. Santiago: Metales pesados (1940; 1995). *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Arcis-Lom.
- BIANCHI, SOLEDAD (1990). «Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio: 1973-1990)», en *Revista Chilena de Literatura* N° 36: 49-62.
- BURKE, PETER (2010). *Hibridismo cultural*. Sao Paulo: Unisinos (2004). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- CÁNOVAS, RODRIGO (1997). *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Eds. Universidad Católica.
- CÁNOVAS, RODRIGO (2002). «Nuevas voces en la narrativa chilena», en *Literatura chilena hoy*, Simposio sobre literatura chilena actual, Alemania, Universidad Católica de Eichstatt. Editores: Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana.
- CARREÑO, RUBÍ (2009). *Memorias del nuevo siglo. Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto propio.
- DEL RÍO, ANA MARÍA (2002). «Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales», en *Literatura chilena hoy*, Simposio sobre literatura chilena actual, Alemania, Universidad Católica de Eichstatt. Editores: Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana.
- ECO, UMBERTO (2005). «Ironía intertextual y niveles de lectura», en *Sobre literatura*. Barcelona: DeBolsillo.
- ECO, UMBERTO (2012). *El superhombre de masas*. Barcelona: DeBolsillo.
- FERRADA, RICARDO (2010). «Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía* de Carlos Cerda». *Revista Anales de la Universidad Metropolitana de Venezuela*, Vol. 10, N° 2, 2010.



- FRANZ, CARLOS (2002). «Para una ficción chilena artística (a partir de Donoso)», en *Literatura chilena hoy*, Simposio sobre literatura chilena actual, Alemania, Universidad Católica de Eichstatt. Editores: Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana.
- GEERTZ, CLIFFORD (1998). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- ISER, WOLFGANG (1989). «La realidad de la ficción», en *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- GODZICH, WLAD (1998). *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Valencia: Frónesis.
- GOTSCHLICH, GUILLERMO (2009). «Entrevista a Cedomil Goic». Santiago: *RCHL* N° 75.
- JAUSS, HANS ROBERT (2001): «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: IIS, Unam. Dietrich Rall, compilador.
- LILLO, MARIO (2009). «La novela de la dictadura en Chile», en *Revista Alpha*, N° 29: 41-54.
- MARKS, CAMILO (2010). *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Santiago: Debate.
- MARTÍNEZ BONATTI, FÉLIX (2004). *La ficción narrativa*. Santiago: Lom.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, LUIS; OELKER LINK, DIETER (1993). *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Eds. Universidad de Concepción.
- OLIVARES, CARLOS (1997). *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom.
- ORTEGA, JULIO ((2000). *Caja de herramientas*. Santiago: Lom.
- PIGLIA, RICARDO (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- PROMIS, JOSÉ (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago: Editorial La Noria.
- PROMIS, JOSÉ (1995). *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: Andrés Bello.
- RAMA, ÁNGEL (1980). *Novísimos narradores en Marcha, 1964-1980*. Uruguay: Marcha.
- RENKEMA, JAN (1999). *Introducción a los estudios de discurso*. Barcelona: Gedisa.



SALALAR, JEZREEL (2008). "El silencio narrativo". *Revista Palabrijes* N° 2, México: UACM.

TODOROV, ZVETAN (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

VAN DIJK, TEUN (2000). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.

WHITE, HAYDEN (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación de la historia*. Buenos Aires: Paidós.