

Silvia Inés
Cárcamo

*Acerca de la memoria
y el realismo en la
literatura argentina
reciente*

¿Es posible que una literatura muestre vinculaciones fuertes con el realismo y al mismo tiempo se concentre obstinadamente en la memoria que se sabe infiel a la realidad? Formulamos esa pregunta a propósito de algunas obras de la literatura argentina de las últimas décadas. Entre otros, autores como Andrés Rivera, Osvaldo Soriano, Guillermo Saccomanno y Antonio Dal Masetto han hecho de la memoria la materia de una parte de sus ficciones y han reflexionado en ellas sobre lo que significa recordar para hacer del recuerdo literatura de ficción. Sus textos se situarían, a la vez, en una tendencia que en otra época se hubiera asociado sin reticencias al «realismo crítico».

Sesgo autobiográfico, memoria y realismo aparecen como componentes esenciales en la realización de algunos cuentos y novelas de la literatura argentina actual, por lo que creemos válido ensayar una explicación para esa combinación de referentes anclados en el mundo real, fragmentos de autobiografías y omnipresencia de la memoria deformante e inventada en el contexto de la Argentina de las últimas décadas.

Antes de concentrarnos en la particular combinación de esos trazos en la obra de Osvaldo Soriano y Guillermo Saccomanno creemos conveniente ampliar la mirada como para abarcar el cuadro complejo en el que se piensa la memoria —y también el realismo— en la literatura argentina de las últimas décadas. Comenzaremos por señalar una serie de coincidencias entre los autores que sin abandonar un vínculo sólido con los referentes del mundo real han hecho del recuerdo incierto un programa narrativo.

La primera coincidencia que notamos radica en la completa imbricación de la historia personal con la colectiva hasta el punto de hacer imposible la distinción entre una y otra. La integración de lo personal en lo colectivo manifiesta algo que en realidad es constitucional al sujeto y que, por supuesto, se muestra en la literatura. Si, como afirma María Rita Kehl, el *yo* que nos sustenta constituye una construcción ficticia que «depende de la memoria y también de la mirada del otro para reconocerse como una unidad estable a lo largo del tiempo»,¹ desde la perspectiva del análisis del sujeto, la memoria alude siempre a relaciones intersubjetivas. Las obras que consideramos parecen reafirmar que no hay de hecho una memoria individual porque, como subrayó Eduardo Grüner, ella «es una encrucijada polifónica de memorias de los otros».²

Otra convergencia surge de la tensión entre la palabra y el mundo que notamos en los textos de Soriano, Rivera, Dal Masetto y Saccomanno. Cada vez que estos autores han sido indagados acerca de la poética que sustenta sus obras, todos se han referido de una u otra forma al propósito de representar lo real o de no soslayar la cuestión del vínculo entre la literatura y lo social. Negando un programa de literatura realista, Guillermo Saccomanno agrega, sin embargo, que «hay que pensar todavía más las posibilidades del realismo. Pensarlo como me pasó a mí en esta novela, desde el borde»,³ «Orillas», «bordes», «márgenes» constituyen términos recurrentes en el discurso de la crítica cultural de los últimos años. Lo particular en la propuesta de Saccomanno radica en lo que puede sugerir esa idea de escribir en los «bordes del realismo» en la literatura argentina. *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec, asume claramente la identificación entre recuerdo e imaginación cuando se trata de observar el modo en que una comunidad judía revive en Argentina la historia (real) de persecuciones sufridas en una Europa ahora remota. Sin embargo, en un epígrafe, que indica como siempre un men-

¹ María Rita Kehl: «Una existencia sin sujeto», Suplemento *Mais de Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de enero de 2003, p. 4.

² Eduardo Grüner: *El sitio de la mirada*, p. 51, Norma, Buenos Aires, 2001.

³ Patricia Rodon: «La huella de la herida. Entrevista con Guillermo Saccomanno», Suplemento cultural *El Altillito* del periódico *Uno*, Mendoza, 8 de agosto de 1999. Citado por la reproducción electrónica en «Literatura argentina contemporánea»: <http://www.literatura.org/Sacomanno/gSR4.html>

saje cifrado para que el lector lea en una dirección y no en otra, la novela plantea el vínculo tenso entre la palabra, el pensamiento y lo real: «Así vamos, desde las palabras a la realidad que vivimos y desde lo que pensamos a las palabras».⁴

Los narradores mencionados coinciden también en el carácter autobiográfico de algunas de sus obras, sin que se pueda hablar propiamente de autobiografía en sentido estricto. En *Nada que perder*, de Andrés Rivera, existen menciones ficcionalizadas de la historia de la inmigración familiar y de las luchas sindicales del padre; las crónicas de Soriano se remontan a su infancia pero con un alto grado de fabulación; Dal Massetto toma como materia dominante de *El padre y otras historias* los recuerdos del tiempo de la niñez, marcada por el traslado de Italia a Argentina junto a su familia en la inmigración de la posguerra de la década del 40. En todos los casos las propuestas de volver al pasado se realizan por medio de la recuperación de fragmentos y no con la intención de construir el relato completo y definitivo de una autobiografía.

Los escritores en los que reconocemos una persistente preocupación por la memoria en la ficción actual han identificado en la experiencia de los años sesenta el origen común, aunque Andrés Rivera, por ejemplo, publicara antes de esta década y Guillermo Saccomanno lo hiciera sólo en los años 80. Si bien la experimentación también resuena en el proyecto literario de esos autores ellos insisten en afirmar el carácter verdadero de la experiencia procesada en sus ficciones. Esa actitud, que parecería corresponder a lo que varios críticos⁵ han identificado como realismo posmoderno, no deja de manifestar una continuidad de las tendencias asociadas a las propuestas del realismo crítico de

⁴ Es la conclusión del texto, cuyos párrafos iniciales declaran «Si la realidad nos sedujera tanto como para ocuparnos *enteramente* de ella, no sabríamos responder a ciertas preguntas. / Si la realidad no nos sedujera *lo suficiente* como para ocuparnos enteramente de ella, no tendríamos oportunidad de formularlas». Véase *Lenta biografía*, p. 13, Puntosur, Buenos Aires, 1990.

⁵ Joan Oleza, especialmente, ha estudiado el realismo posmoderno en varios ensayos. Aunque centradas en la literatura española, sus reflexiones son válidas para situar el realismo como una tendencia de la literatura actual. Resulta particularmente esclarecedor el artículo «Un realismo posmoderno», *Insula*, (589-590): 39-42; ene.-feb., 1996. Es de notar que Antonio Muñoz Molina, uno de los autores considerados por Oleza, hace de la memoria el eje de su narrativa.

la literatura argentina moderna, cuyo modelo es, sin duda, Roberto Arlt.

Si la existencia de la memoria constituye la condición necesaria para pensar la noción de identidad, referirse a la memoria en la literatura implicará necesariamente tocar asimismo cuestiones relacionadas a la identidad o las identidades, para ser más fieles a los proyectos literarios de los autores citados. Aunque el despliegue de la evocación del pasado en la literatura sea un hecho constitutivo de la propia escritura, puede atribuírsele a un determinado período, a un autor o a una obra una cierta singularidad en el tratamiento de la memoria de acuerdo con los modos enunciativos que propician el recuerdo en cada caso y según los materiales o los hilos —para usar una metáfora conocida— con los cuales se urde el entramado de la historia individual o colectiva.

El tratamiento concedido a la memoria pasaría, entonces, por singularidades detectables tanto por los procedimientos de escritura que sitúan al sujeto respecto de un pasado que recuerda (o inventa recordando) como también por los contenidos de lo que evoca y considera digno de contar. Por cuestiones de claridad, abordaremos en primer lugar la obra de Osvaldo Soriano y en un segundo momento nos referiremos a los textos de Guillermo Saccomanno que ostentan un carácter en principio autobiográfico.

Osvaldo Soriano: hiperrealismo y lejanía en la mirada hacia la infancia

Aunque las novelas y libros de relatos breves de Osvaldo Soriano (1943-1997) hayan sido publicados entre las décadas del setenta y ochenta, su obra lleva el sello inconfundible del dinamismo y vitalidad que caracterizó a la sociedad argentina de los años sesenta. Durante esa década la nueva etapa de modernización del país dejaba sentir sus efectos en el crecimiento de proyectos editoriales y periodísticos innovadores, de iniciativas privada y estatal.⁶ El deseo de transformaciones promovía tan-

⁶ Entre 1962 y 1968 se produce el boom del libro argentino. Los catálogos se nacionalizan y un gran número de autores argentinos adquiere una popularidad inusitada. Los escritores merecen la atención de publicaciones no especializadas. Cabe destacar, igualmente, la creación de nuevas editoriales que ensa-

to la experimentación formal⁷ como una fuerte presencia de inquietudes político-sociales que los artistas vinculaban a cuestiones estéticas.

La mezcla de periodismo y de ficción, del acontecimiento y de la imaginación practicada por Soriano se entiende por la lógica desacralizadora que anuló ante todo los lugares fijos. Probablemente Soriano estaría de acuerdo con la caracterización que de los sesenta trazó Ricardo Piglia con las siguientes palabras: «La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. [...] Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte».⁸ El autor de *Respiración artificial* ponía de relieve, junto a las poéticas de la mezcla, la importancia de la política en las actividades culturales de los años 60.

Soriano escribió *Triste, solitario y final* (1973), su primera novela, en las agitadas salas de redacción de *La Opinión*, un periódico exitoso e innovador que acogió a la intelectualidad de izquierda en los primeros años de la década del 70. A partir de esa época alternó la novela, la narrativa breve (crónicas, cuentos) y la participación en proyectos periodísticos entre los que merecen citarse la revista *El Periodista* en los años 80 y especialmente el diario *Página 12*, para el cual escribió hasta el año de su muerte la crónica de los domingos. Entre los colaboradores regulares de este periódico figuran (o figuraron) nombres como Juan Gelman, Osvaldo Bayer, Eduardo Galeano, Miguel

yan nuevas formas de venta y distribución del libro, como es el caso de EUDEBA, la editorial de la Universidad de Buenos Aires. En el plano de la iniciativa privada se destacó el Centro Editor de América Latina. Entre los estudios que abordan este aspecto de la cultura de los sesenta se destaca el libro de Jorge Rivera *El escritor y la industria cultural*, Centro Editor, Buenos Aires, 1985.

⁷ Dos experiencias artísticas que valoraban la experimentación y cuestionaban las prácticas de la cultura tradicional se destacaron en la década del sesenta: las actividades del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, prolongadas por siete años (1963-1970) y Tucumán Arde, obra colectiva en la que participaron artistas plásticos, fotógrafos, escritores, sociólogos y cineastas de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe. Esa exposición ocupó durante todo el año de 1968 el espacio poco convencional de la CGT (Central General de Trabajadores). Como propuesta contraria al arte tradicional, y a diferencia del Di Tella, alentaba el propósito de actuar en el campo de la cultura popular. John King estudia el Di Tella en la obra *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*.

⁸ Ricardo Piglia: *Crítica y ficción*, p. 167, Siglo XX, Buenos Aires, 1990.

Bonasso, David Viñas, Guillermo Saccomanno, Juan Pablo Feinmann, Antonio Dal Masetto y Tomás Eloy Martínez. Como Soriano, en estos autores se hace urgente la necesidad de recolocar cuestiones éticas en la escritura y de dar continuidad o de recuperar la fuerza del pensamiento crítico que caracterizó la cultura argentina de los años sesenta y comienzos de los setenta.

En *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, el autor incluye un relato titulado «La ingenuidad del gordo y el flaco y el traje gris y gastado de mi padre». Escrito por encargo, fue publicado en Argentina y en Italia en 1987 en ocasión de cumplirse los treinta años de la muerte de Oliver Hardy, como sabemos, uno de los personajes de *Triste, solitario y final*.

Procedentes de la prensa escrita y por eso íntimamente vinculados al Soriano periodista, los relatos cortos recopilados en libro, como es el caso de *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, parecen admitir, para el propio autor, diferentes demarcaciones genéricas: «relatos», «artículos», «cuentos», «crónicas» y, aún más imprecisamente, la poco pretensiosa de «algunas líneas». La conciencia del carácter inmediato de esos textos, así como de su inevitable intrascendencia se revela en la necesidad de justificar la publicación de los mismos en forma de libro. Extrañamente, en la nota que precede al mencionado relato es la figura del padre la que parece salvar a «esas líneas» del destino de desecho no reciclable al que está condenado cualquier texto periodístico. Dice esa nota: «si las vuelvo a publicar [a «esas líneas»] es porque en ellas aparece, tangencialmente, el otro personaje que debe haber sido fundamental para mí cuando emprendí la novela, mi padre».⁹ Sospechamos que no se trata solamente de recuperar la memoria de su padre sino más bien de reconocer, sobre todo, si prestamos atención a obras posteriores como *Cuentos de los años felices* y *La hora sin sombra*, que la figura paterna actúa como el dispositivo necesario que desencadena la narración del pasado, como veremos más adelante.

Cuentos de los años felices se compone de tres partes tituladas: «En nombre del padre», «Otra historia» y «Pensar con los pies». Mientras que la última de estas secciones, como lo pone en evidencia el título, se vincula a la antigua pasión de Soriano por el

⁹ Osvaldo Soriano: *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, p. 11, Editora 12, Buenos Aires, 1988.

fútbol, «Otra historia» ficcionaliza los episodios del pasado de Argentina desde una perspectiva que contradice la versión oficial de los hechos y se plantea como una lectura basada en la memoria (escrita) del pasado, sorprendiendo las contradicciones de los documentos y las incongruencias del discurso histórico que fundó la nación. El autor justifica en una nota la escritura de esos textos por el nexo que mantienen con el presente: «me pareció que en el pasado encontraba algunas claves para comprender el país de hoy y adivinar el que tendremos mañana».¹⁰

Sin duda «En el nombre del padre» se expresa una reflexión profunda sobre la memoria, razón por la cual nos interesa especialmente. Mario Goloboff tiene razón cuando dice de esta parte del tríptico de *Cuentos de los años felices* que «parece una inmensa rememoración».¹¹ El acierto del crítico se concentra, nos parece, en la palabra «rememoración». La verdadera rememoración de Walter Benjamin (Eingedenken) es, según Sylvia Molloy,¹² la fusión de la memoria individual y de la comunitaria que lleva a una «reliquia secularizada». Si la memoria individual capta los detalles de la vida personal, la colectiva se vincula al pasado de una comunidad a la que vuelve el sujeto que rememora.

El relato titulado «Rosebud», al que Goloboff considera el «más melancólico, más estremecedor», constituye un texto sobre la memoria. Se cumple en este cuento, como en otros relatos de «En nombre del padre», lo que señala Sylvia Molloy respecto de los sitios de la memoria en la autobiografía: ellos se hallan fuera del alcance del autobiógrafo. Son «inactuales» puesto que «nunca coinciden con el presente de la escritura, es decir, con el locus donde se origina el acto autobiográfico. Algún tipo de distancia marca todo acto autobiográfico, en cualquier país y en cualquier época».¹³ Por supuesto que la distancia, como han sabido observar los estudiosos de la autobiografía, real o fingida, puede ser geográfica, pero ella es ante todo temporal y psicológica.

¹⁰ Osvaldo Soriano: *Cuentos de los años felices*, p. 117, Sudamérica, Buenos Aires, 1998.

¹¹ Mario Goloboff: «No habrá más penas ni olvidos», Suplemento *RADARlibros*, de *Página 12*, Buenos Aires, 26 de enero de 2003.

¹² Sylvia Molloy: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*, p. 220, Fondo de Cultura, México, 2001.

¹³ *Ibidem*, p. 223.

En «Rosebud» el yo autobiográfico retorna a una casa en la que habitó con sus padres en la infancia. En esta situación el recuerdo es estimulado por un viejo peral cuyo nombre le confiere el título al texto. Como me hizo notar Lidia Santos y aunque no sea un dato explícito en el cuento, dicho título remite también a la cultura de masas y a la experiencia de un escritor para quien el cine ya forma parte de sus hábitos culturales: Rosebud era el juguete de la infancia con alto poder simbólico de *Ciudadano Kane*, el clásico de Orson Welles. Sylvia Molloy, quien reflexionó sobre los «sitios» de la memoria en la autobiografía hispanoamericana, sostiene que el ejercicio del recuerdo es una conmemoración ritual «donde las reliquias individuales (en el sentido de Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos».¹⁴ La típica «casona familiar» y las reiteradas «provincias soñolientas», esos lugares comunes elegidos por la literatura hispanoamericana para officiar los «ritos de la comunidad», no existen en los relatos de Soriano. Por el contrario, la vuelta se realiza a un lugar provisorio, lejano y perdido, encima contaminado por la cultura de masas. No estamos, por lo tanto, ante la sólida casa «fortaleza de la tradición» ni ante la provincia de los antepasados, tan comunes en los recuerdos de los escritores de la oligarquía, sino ante el lugar provisorio y frágil por definición. Tan provisorios como son los espacios del recuerdo del padre judío de *Lenta biografía* de Chejfec.

El sentimiento de desarraigo que emerge cada vez que Soriano emprende la vuelta hacia el ayer se explica, en parte, por las circunstancias biográficas del período de infancia y adolescencia. Nacido en 1943 en Mar del Plata, donde permaneció hasta los tres años, el autor vivió a partir de esa época en diferentes provincias a las que era trasladado su padre, un pobre funcionario público de Obras Sanitarias de la Nación: San Luis, Río Cuarto, Cipolletti fueron los lugares de destino en los que se sintió siempre un exiliado. Las marcas indelebles de ese exilio confieren el tono a los relatos de *Cuentos de los años felices*, y especialmente a «En nombre del padre». Además, como en Rivera, Saccomanno y Dal Masetto, la inmigración configura todavía una experiencia familiar cercana, razón por la cual no hay un lugar mítico, un sitio seguro, en el pasado. En Chejfec, por ejemplo, no es únicamente el territorio lo que se asocia a lo

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

inestable o inseguro sino también la lengua imperfecta del padre, su español vacilante.

«Rosebud» establece desde el primer párrafo la tensión entre el presente y el pasado a través del juego de los tiempos verbales según el cual el tiempo de la narración (pretérito) se alterna con el presente, tiempo del comentario: «La memoria lo agiganta todo. A mí me parecía que mi casa de Cipoletti era tan enorme que ocupaba una manzana pero al regresar, treinta y tres años después, encontré que no lo era tanto. Todo a su alrededor había cambiado, pero mi Rosebud seguía ahí. Es un peral añoso, de tronco bajo, al que subía las tardes en que me sentía triste».¹⁵

Sólo cuando constata las traiciones de la memoria («la memoria lo agiganta todo») y cuando nombra al peral («Es un peral añoso») usa el tiempo presente para hacer más vívida la presencia del objeto que desencadena el recuerdo. Sobre el sentido de ese objeto perdido y enigmático del pasado reflexiona el yo autobiográfico que se colectiviza en un «nosotros», en el tiempo presente del comentario, ya hacia el final del relato: «Un día, al volver sobre nuestros pasos, encontramos el árbol que la memoria había agigantado. Por un instante sentimos el sobresalto de una revelación. Hasta que descubrimos que lo que cuenta no es el árbol, sino lo que hemos hecho de él. Ése es nuestro Rosebud».¹⁶

Como está muy claro en este planteo final, para Soriano la memoria no «reproduce» nada, ella «produce» en el presente por una revelación; la memoria es también capacidad de fábula, de invento. Apreciamos la reflexión del autor del relato como un intento de comentar el acto mismo de recordar, una práctica poco frecuente en las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX y del siglo XX, según constataciones de Sylvia Molloy.

Pero si el recuerdo se asocia a la fábula no deja por ello de pertenecer al tiempo histórico. Asociada a las memorias de la infancia se hallan las décadas del 40 y 50, o sea los años del primer peronismo. En otros relatos representa la década del 70 que coincide con el segundo peronismo y con la juventud del escritor-periodista. Como el tiempo de la enunciación de la última novela *La hora sin sombra*, en la que aparece el fantasma del padre, corresponde al período menemista, podemos afirmar que

¹⁵ *Ibidem*, p. 109.

¹⁶ *Ibidem*, p. 113.

la política pauta el tiempo social del mundo de Soriano. Esa insistencia merece una respuesta explicativa que ensayaremos a continuación.

Lo haremos comenzando por el relato «Lejanía» en el que un yo autobiográfico lanza la siguiente evaluación retrospectiva de esos «años felices»: «Creo que todo, entonces, tenía un sentido fundador». Es la década del 50, pero echando mano de la fórmula narrativa «me contaba mi padre» también surgen fragmentos y episodios de la historia nacional desde los años treinta, como el tiempo conocido por la memoria del padre y no por la propia experiencia. A ese período, al que atribuye «Aquel sentido fundador» —el tiempo de la infancia y de los recuerdos de las aventuras de su padre—, se asocia en términos históricos la primera versión latinoamericana de la modernidad que tuvo como eje la idea de «nación», cuando la posibilidad de consolidar el país moderno pasaba por el establecimiento de mercados nacionales. Si el peronismo aparece en ese proceso como «un tiempo fuerte» se debe al hecho de que da consistencia a los mitos fundacionales más importantes de la Argentina industrialista surgida en 1945. Importa saber desde qué perspectivas y con qué materiales la literatura de Soriano representa ese tiempo.

En la representación del mundo de la infancia, Soriano se detiene en la formación de los imaginarios sociales del peronismo, y especialmente en toda la cultura que sustentó e hizo posible el nacionalismo como pensamiento y sentimiento populares.¹⁷ No nos parece un detalle insignificante que el padre de Soriano, empleado público pobre y antiperonista, crea tan fervientemente en la nación y en el desarrollo industrial del país, adhiriéndose a los valores impulsados desde el Estado.

Creemos que vale la pena abrir un paréntesis que nos permita establecer una conexión entre Soriano y Puig a partir de la manera en que ambos dan cabida en sus obras a la cultura popular. El reconocimiento inmediato que merecieron las primeras novelas de Manuel Puig —*La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969)— se debió al hecho de que esas obras señalaban un cambio en los paradigmas de representación de la realidad. La originalidad de la literatura de Puig radicaba en el

¹⁷ Javier Franzé analiza la doctrina que sustenta el primer peronismo como un asunto de sentimiento, en «Peronismo y menemismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (545): 7-27; nov., 1995.

uso de materiales lingüísticos no originales sometidos a un proceso de estilización. Esos materiales extraídos de la cultura popular de masas (radionovela, folletines, canciones populares, cine nacional y extranjero) aludían a la formación de los imaginarios culturales en una etapa de modernización periférica. Su literatura ratificaría aquello que Jesús Martín-Barbero¹⁸ destacó respecto del papel que los medios de comunicación desempeñaron en la nacionalización de grandes sectores de la población en América Latina. Desde esa perspectiva, los textos de Puig proporcionan el mejor ejemplo del reciclaje¹⁹ de materiales culturales vinculados al universo femenino, dispuestos por el autor al servicio de una intención crítica. Lidia Santos analiza el modo en que Manuel Puig irrumpe en el sistema literario argentino de los años sesenta, observando que «la marca diferencial de Puig en relación con sus antecesores y sus contemporáneos es la búsqueda de un material de trabajo hasta entonces considerado espurio por los intelectuales: el mal gusto, lo cursi utilizado por “los medios”.»²⁰ Santos le confiere a esta operación cultural de Puig el valor de una verdadera arqueología (foucaultiana) de los sectores medios argentinos.

Soriano alude, con la misma intención crítica, a otros productos populares de la cultura de masas más ligados al mundo masculino: las revistas y manuales de técnica al alcance de todos; ellos cumplieron un papel decisivo en la cultura de la Argentina desde los años 20, como subrayó correctamente Beatriz Sarlo²¹ al poner de manifiesto la relación entre la técnica y la imaginación en la década del veinte y la manera en que esa relación se incorpora a la literatura de autores centrales como Roberto Arlt.

El padre de los relatos de Soriano, creyente entusiasmado de las ciencias exactas y de la técnica, lee los manuales de instruc-

¹⁸ Jesús Martín Barbero: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ediciones Gili, Barcelona, 1987.

¹⁹ Walter Moser menciona el caso de Manuel Puig como ejemplo en la literatura del fenómeno de reciclaje cultural. «Le recyclage culturel», en C. Dionne, S. Mariniello, W. Moser (orgs.): *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Editions Balzac, Montreal, 1996.

²⁰ Lidia Santos: *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, p. 44, Iberoamérica, Vervuert, Madrid, 2001.

²¹ Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1997.

ción con la misma pasión con que su hijo devora los libros de aventuras de Salgari. Detrás de todas sus anécdotas pulsa la fascinación por las máquinas. La adquisición compulsiva de aparatos nuevos que no consigue pagar es la causa de la permanente ruina familiar. Podríamos decir que la célebre escena de hombres deslumbrados por el hielo en la Macondo de *Cien años de soledad* se repite una y otra vez en los cuentos de Soriano.

Hasta la saturación se referencian objetos inútiles y productos de la incipiente industria nacional, todos de pésima calidad, enviados desde Buenos Aires a los pueblos perdidos de las provincias por ferrocarril. Si tuviéramos que reconocer un símbolo de la modernidad (y del pasado) perdida en la Argentina de los años 90 nadie dudaría en elegir al ferrocarril que conectaba a la capital con el resto del país. Motivo ya de nostalgia en una crónica de Tomás Eloy Martínez de fines de los ochenta y presencia constante en la narrativa de Héctor Tizón, el tren pasa a ser la imagen que condensa un bien perdido. Al conjunto de relatos publicados en México entre las décadas del 50 y 60, Tizón lo titula *A un costado de los rieles*, pero la política proporciona la clave de la justificación de la nostalgia en la crónica «El último tren en Jujuy»: «cuando yo era niño significaba una prenda de orgullo saber que esta nación era la primera, en Sudamérica, por la extensión de sus líneas ferroviarias».²²

El procedimiento hiperrealista de registrar las marcas ya desaparecidas de los objetos o la descripción precisa de artículos superados refuerza el carácter extraño de un mundo definitivamente desaparecido. Los ejemplos son innumerables: «Era un bimotor de lata con el escudo argentino pintado en las alas»; «La Puma tenía dos velocidades: la primera y directa, era de fabricación nacional y por eso se le perdonaban todos los defectos»; «Recién aparecían las heladeras eléctricas, me acuerdo. Eran sólidas y ruidosas como locomotoras»; «El combinado estaba impecable, sintonizado en la onda corta del Glostora Tango Club»; «Un día cayó con un Geloso flamante»; «una ruidosa Tehuelche de industria nacional».

En una interesante crónica titulada «Revistas viejas»,²³ Soriano expone también la sensación de extrañamiento producida por la lectura de las propagandas publicadas en una revista de

²² Héctor Tizón: *Tierras de frontera*, p. 89, Alfaguara, Buenos Aires, 2000.

²³ Publicado en *Página 12*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1995, p. 32.

difusión masiva anterior al peronismo de los años 40. Reparando en los márgenes de la revista constata las transformaciones ocurridas en la desaparición de marcas, en el cambio de modas, en el tipo de oferta y de demanda. Incluso en esos bordes puede leerse el estado de una sociedad que se preparaba para aceptar ávidamente la modernización de los años cuarenta.

El padre fracasado, pobre e ingenuo que delinean los relatos de Soriano se convierte en una metáfora del fracaso del sueño de una Argentina como potencia industrial, es decir, del modelo que pareció viable hasta los años cincuenta pero que se desvanece con la instalación del nuevo orden mundial que prosiguió a la Segunda Guerra Mundial.²⁴

La política gravita en la reconstrucción histórica de los relatos de *Cuentos de los años felices* ilustrando el modo en que el Estado cumplió un papel en la formación de los imaginarios sociales. Desde 1945 el Estado peronista desempeñó un rol fundamental como productor de una identidad que legitimaba un modelo de desarrollo para el cual era requerido el compromiso de las mayorías. En ese sentido, la cultura generada desde el Estado representó un componente no despreciable de ese proceso.

En *Cuentos de los años felices* el Estado peronista hace sentir su presencia en el campeonato de fútbol «Copa Infantil Evita», en la distribución de juguetes, en el ferrocarril recién nacionalizado, pero sobre todo en la voz del Presidente Perón. Soriano capta el momento en que la radio se introduce en el panorama público. Como la gravitación del Estado en el recuerdo del yo autobiográfico se ambienta en el interior del país y no en la capital, la «lejanía» —palabra clave de estas memorias ficcionalizadas— pesa doblemente. A la distancia temporal, a la vuelta al tiempo mágico de la infancia y adolescencia, se suma la distancia espacial. Buenos Aires era el lugar lejano al que se accedía a través de la radio que hacía familiares las voces de Perón, de Evita y de Carlos Gardel.

En *La hora sin sombra* el mundo se va desdibujando como en una alucinación a medida que la novela se concentra en la relación entre un padre agonizante y un hijo adulto. El pasado aparece lacunarmente en la experiencia del presente, donde sucede

²⁴ María de los Ángeles Yannuzzi: «Peronismo y neoconservadurismo: ¿una nueva identidad?», en Lelia Area, Liliana Pérez, Patricia Rogieri (comps.): *Fin de un siglo: las fronteras de la cultura*, Homo Sapiens, Rosario, 2000.

la búsqueda del padre delirante e inventor en una novela que adopta la forma sinuosa que atribuye a la vida de aquél: «hizo un trayecto tan sinuoso que al terminar su vida era difícil reconocerlo por su propio pasado».²⁵

Respecto a la caracterización del padre de *Cuentos de los años felices*, en la última novela de Soriano se hiperboliza su manía de inventor. La utopía del personaje consiste en la construcción de un palacio transparente que después se transforma en ciudad y casi en un Estado independiente en la Antártida, «lejos del ruido, la hipocresía y el cinismo». El proyecto logra entusiasmar al general Perón «el hombre que lo podía todo». Lejos de atribuirlo a un emprendimiento individual exótico, la novela equipara, no sin ironía, ese sueño al proyecto (frustrado) del Estado peronista de hacer de la Argentina una potencia nuclear. Estrictamente verdadero —llegó a anunciarse oficialmente el logro de la fórmula de la bomba atómica— ese hecho referenciado en la novela hace del delirio del padre la representación de una de las creencias que provocaron la cohesión social, la confianza en un proyecto de país independiente, rico e industrializado.

Los textos de Soriano no ocultan el mundo transformado desde el cual se emprende la vuelta al pasado, el que constituye en términos de tiempo literario el presente de la escritura. El discurso neoconservador de los noventa, fuertemente economicista, que apeló al plano de lo privado, al hombre individual que construye su identidad en el mercado, erigió la eficiencia como valor supremo. Como el padre nacionalista de la infancia no tiene cabida en ese mundo, su figura reaparece como el fantasma que viene a cobrar una responsabilidad. Si esta perspectiva es relevante en términos de proyección literaria se debe a que ayuda a explicar el tono melancólico que notamos tanto en los relatos breves de Soriano referidos al pasado como en su última novela.

El hiperrealismo de Soriano se construye en el detalle, como también sucede en las novelas de Puig porque como acentuaron los estudios clásicos del realismo, desde Auerbach hasta Barthes, el verosímil realista necesita el detalle. Hay una precisión propia del autor que opta por lo concreto en lugar de preferir lo abstracto y general. El cronotopo corresponde en términos

²⁵ Osvaldo Soriano: *La hora sin sombra*, p. 141, Norma, Buenos Aires, 1995.

bajtinianos al realismo. Recordemos que para Bajtin²⁶ el rasgo principal de la novela biográfica, en la que incluye la autobiografía, está dado por la aparición en ella del tiempo biográfico al que considera realista y relacionado al tiempo histórico. Pero comprobamos también que la «lejanía», efecto del trabajo de la memoria, confiere el clima de extrañeza que notamos en las menciones autobiográficas de Soriano.

Guillermo Saccomanno: elipsis y bordes del realismo

Guillermo Saccomanno se cuenta entre los escritores que dejan en sus obras y más especialmente en los paratextos —títulos, epígrafes— las pistas para interpretar sus novelas y cuentos. Por supuesto que esas breves alusiones, metáforas del texto, indican únicamente la orientación que el autor nos propone para seguir explorando en cierta dirección.

Situación de peligro (1986), la obra que puede ser considerada el pretexto de la novela *El buen dolor* (1999), debe el título a una expresión de Oscar Masotta para quien «escribir sobre uno mismo» señalaba «una situación de peligro». En el sentido conferido por Masotta, con *El buen dolor* nuevamente Saccomanno ingresaría en la zona de peligro.

Pero la expresión «el buen dolor» forma par en la novela de Saccomanno de 1999 con «El buen combate», el título de una novela nunca escrita por el padre, la figura evocada tanto en *Situación de peligro* como en *El buen dolor*. «El buen combate» estaría inspirada en el naturalista Emile Zola, uno de los autores pertenecientes al parnaso del padre-personaje. Ello significa que la relación tensa padre-hijo se conforma de múltiples planos, uno de los cuales es el enfrentamiento que se dirime en el campo literario: el realismo decimonónico, la literatura didáctica e idealizante de los anarquistas, la literatura rusa frente a la literatura del modernismo del siglo xx, incluida la novela norteamericana de ese siglo. Incluso podríamos suponer que el motivo del padre, presente en la literatura universal de todos los tiempos, le llega a Saccomanno de autores norteamericanos como Tobías Wolf, Raymond Carver y Ethan Canin, en cuyos relatos la imagen del padre aparece con insistencia.²⁷

²⁶ M. Bajtin: *Estética de la creación verbal*, p. 208, Siglo XXI, México, 1998.

²⁷ Saccomanno ensaya una explicación para justificar esa fuerte presencia del padre en la narrativa norteamericana: «en Tobías Wolf, en Carver, en Ethan

En el epígrafe de la tercera parte de *El buen dolor*, una cita de *Vida de mi padre*, de Raymond Carver vuelve a vincular figura paterna y escritura: «Le dije a mi padre que quería ser escritor. “¿De qué vas a escribir?”, quiso saber. Después, para ayudarme, me dijo: “Escribe sobre cosas que sepas”...»²⁸

Hay que preguntarse ante la narrativa de Saccomanno sobre la razón de la insistencia en la narración de una historia familiar que el autor no quiere que se lea como autobiografía sino como ficción, a pesar de que él mismo se ha encargado de afirmar el carácter verdadero de la historia narrada. De nuevo la explicación podría estar en la cuestión de los límites en relación al realismo: «Lo que me interesaba en este libro era pensar los límites entre realidad y ficción, entendiendo que la realidad tiene sus reglas y la ficción las propias».²⁹ Si el autor escribe «a partir de la realidad» es porque no le interesa quedarse en la misma sino trascenderla a través de la ficción, o, con otras palabras, concentrarse en la realidad para transformarla en ficción.

Al servicio de este objetivo trabaja la propia forma de la novela de Saccomanno, ya que ella deja en evidencia la imposibilidad de contar organizadamente una historia familiar: por lo contrario se acumulan fragmentos de un relato que nunca puede completarse. La tarea de la memoria es coherente con esta propuesta demostrando que de la reconstrucción del pasado no emerge ninguna verdad. Pero aunque de forma sinuosa, nunca se renuncia al relato con tiempos y espacios reconocibles.

Es el momento ahora de volver al epígrafe de Carver que ya citamos para confrontarlo con un enunciado del final de *El buen dolor*: «Casi siempre uno escribe sobre lo que ignora, persiguiendo develar un misterio. Se escribe buscando una explicación. Y se encuentran sólo incógnitas. Con ilusión positivista, mi padre

Canin aparece la necesidad de búsqueda del padre, de aclarar el origen. Debe ser la migración interna. Uno ve en las rutas del sur de los Estados Unidos esos camiones que transportan casas enteras, esos adolescentes que terminan viviendo con el tercer esposo de la madre en la otra punta del país. En un punto, este rasgo se toca con la literatura rusa. Son países de enormes extensiones en los que se busca la definición del ser nacional, como si eso fuera posible.» Véase Mónica Sifrin: «Entrevista con Guillermo Saccomanno. Retrato de familia», *Clarín*, Buenos Aires, 13 de junio de 1999. Extraído de la página web «Literatura argentina contemporánea», en www.literatura.org

²⁸ Guillermo Saccomanno: *El buen dolor*, p. 113, Emecé, Buenos Aires, 1999.

²⁹ En la citada entrevista de Patricia Rodón (nota 6), p. 3.

acostumbraba decir que el arte persigue la verdad, sin tener en cuenta el fracaso.»³⁰ La traición se concibe como inherente a la tarea de la memoria puesto que «Al recordar, se traiciona». O, con el narrador de *Lenta biografía*, diríamos que «se imagina».

Creemos que esta perspectiva con la que se vuelve al pasado en *El buen dolor* debe ser entendida como parte del arte de la elipsis, como caracteriza Ricardo Piglia al procedimiento central de la literatura del siglo xx. Piglia señala que «Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil sobre la alusión y con el sobreentendido que puede servirnos, quizá, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no solo literarios) que podrían persistir en el futuro».³¹ Esos comentarios, destinados a analizar la obra de Rodolfo Walsh pueden ser transferidos sin violencia a los procedimientos narrativos de *El buen dolor*, caracterizados por una complejidad que pasaremos a destacar.

Esa complejidad formal de la novela se pone en evidencia en el juego enunciativo y en la organización temporal de la obra. Compuesta por tres partes, cada una de ellas conforma en sí una unidad formal en términos de enunciación.

En la primera («Escribir»), la narración está a cargo de una segunda persona que narra al protagonista la historia familiar de este último, de manera que se debe suponer un oyente que escucha su propia historia. Pero la forma con la que ese narrador alude a los miembros de la familia («papá», «mamá», «la abuela») indica que esa segunda persona es en realidad un desdoblamiento del personaje; de lo contrario debería usarse el posesivo («tu mamá», «tu papá») por una razón de coherencia con el empleo de segunda persona.

La historia que se narra es una historia de dolor y pobreza que culmina con la grotesca enfermedad de la abuela. El cronotopo se mantiene absolutamente realista: años cincuenta en un barrio obrero situado en el límite entre Barracas y Madero. Como en Soriano los años de infancia y adolescencia del personaje de «Cenizas» coinciden con los años del primer peronismo. También la radio introduce la voz de Perón en la

³⁰ Guillermo Saccomanno: *El buen dolor*, ed. cit., p. 151.

³¹ De la conferencia de Ricardo Piglia en La Habana, titulada «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», reproducida en Suplemento *RADAR* de *Página 12*, enero de 2001. (Edición electrónica, p. 2.)

vida privada. La «lejanía» que observábamos en los textos de Soriano se realiza, en términos espaciales, por la distancia intranponible entre el centro y el miserable suburbio obrero y en términos de relato, por el empleo de una segunda persona no identificada. Esa organización del espacio que incluye la fragmentación social parece provenir del propósito de incorporar el universo arltiano no solamente como modelo de lenguaje sino también de representación de un sector marcado por la exclusión social del que, sin embargo, va a surgir un escritor. Se trata en realidad de contar cómo un pobre, de familia inmigrante, formado por la mezcla entre los ideales de la alta cultura y el efectivo consumo de cultura de masas llega a ser un escritor en la Argentina de la modernización.

Al terminar la lectura de la novela el lector comprende que «Escribir» es la novela familiar del personaje G. (inicial de «Guillermo», el nombre del autor) de la segunda («Cenizas») y tercera («Requiem») partes.

En «Cenizas» la complejidad enunciativa está dada por la existencia de dos narradores: un narrador en tercera persona del plural («nosotros») que es uno de los oyentes del «francés», el dueño de un hotel en Villa Gessel que narra en tercera persona una historia que incluye a G., el joven que viaja en el día más frío del año hacia la población de la costa del Atlántico para escribir la historia familiar.

En «Requiem», G. asume la narración en primera persona, repitiendo informaciones que ya fueron suministradas en «Cenizas», lo cual provoca la impresión de estar leyendo algo ya conocido. Lo novedoso para el lector de esa tercera parte está en enterarse de que el viaje hacia Villa Gessel de la segunda parte coincidió con la agonía de su padre, narrada sólo ahora. En estas dos últimas partes también el cronotopo puede ser claramente identificado como realista: son los años sesenta en Buenos Aires y Villa Gessel.

El buen dolor superpone en realidad dos historias. Por un lado, el relato de la historia familiar; por otro, la narración de las condiciones de engendramiento del texto, paralelo a la agonía y muerte del padre.

Es curioso observar que la figura paterna interviene de manera significativa en la literatura argentina de los últimos años relacionada a la memoria. Además de las obras analizadas de

Soriano y Saccomanno, pensamos en *Nada que perder* (1982), de Andrés Rivera, *Lenta biografía* (1990), de Sergio Chejfec, *El mandato* (2000), de José Pablo Feinmann, y los relatos de *El padre y otras historias* (2002), de Antonio Dal Masetto. Contradiendo lo que constata Sylvia Molloy en la literatura hispanoamericana al respecto de la importancia de la madre en la reminiscencia familiar, en *El buen dolor*, la madre representa la resistencia a la memoria puesto que, como ella dice «No se ganaba mucho hurgando en el pasado. Bastantes problemas había en el presente para seguir mirando atrás».³²

Coincidentemente, en *La tierra incomparable* (2003), Antonio Dal Masetto inventa una madre que debe cortar todo lazo con sus descendientes para poder recuperar en el viaje solitario de regreso no el pasado familiar, sino su pasado exclusivamente personal: lo que menos importa en la historia de Ágata, la madre italiana, es la transmisión de una experiencia. Tampoco existe tal propósito en el personaje de *Mamá* (2002), otra madre inmigrante de la literatura argentina reciente. Hasta tal punto existe la negativa de contar algo a los descendientes que el narrador de la novela de José Fernández Díaz extrae todas las informaciones del relato de las sesiones de psicoanálisis de la protagonista. Si en esas novelas hay recuerdos —y son indudablemente obras tejidas de memorias y pasados— ellos deben vencer una subjetividad que de hecho quiere borrarlos de la memoria de los otros.

En *El cuerpo del delito*,³³ al tratar de la coalición de escritores liberales de 1880, Josefina Ludmer teje un comentario sobre la presencia del padre en las autobiografías construidas en el cruce de lo íntimo y lo político. Para Ludmer, al igual que para Sylvia Molloy, el caso de Miguel Cané³⁴ es ejemplar por fundar un modelo según el cual «la historia del padre es la historia de la nación». La identificación alegórica del padre con la nación formaba parte de un complejo procedimiento de legitimación de un sector para el cual la relación con el Estado deviene algo tan natural como el vínculo biológico.

³² Guillermo Saccomanno: *El buen dolor*, ed. cit., p. 132.

³³ Josefina Ludmer: *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil, Buenos Aires, 1999.

³⁴ También Silvia Molloy pone de relieve el texto de Miguel Cané titulado «Mi padre», ob. cit., p. 139.

Recordemos que el tema de la agonía y de la muerte del padre se funda, según Michel Picard³⁵ en una cierta ejemplaridad. Desde el psicoanálisis, el crítico sostiene que bajo la forma fija de la agonía la muerte del padre propone un modelo en el que está presente lo simbólico y lo social.

Pero si el padre aparece como figura ejemplar en *El buen dolor*, el tipo de ejemplaridad diverge radicalmente de aquel modelo de los escritores de fines del siglo XIX a los cuales hace referencia Josefina Ludmer y de la ejemplaridad que analiza Picard en la cultura desde la perspectiva psicoanalítica.

En principio existe un evidente contraste de clase social señalado por la distancia entre las autobiografías de una cierta «aristocracia» local y relatos con menciones autobiográficas en la ficción vinculados a la memoria de una clase media pobre de origen inmigrante. El padre ingenuo, fracasado y honesto construido en el discurso del hijo ya adulto no alude únicamente a un conflicto privado o familiar. Como puso de relieve Saccomanno, el sentido de la historia personal se encuentra cuando se llega a la historia colectiva, al mismo tiempo que «la única manera de contar la historia colectiva —afirma— es desde la historia íntima».

Esa literatura escrita durante las décadas del 80 y 90 por autores ligados a la vida cultural, política y social de los años 60 y 70 forma parte también del programa de recuperación de una memoria generacional desde la perspectiva de una clase media intelectualizada.

En la obra de Saccomanno los referentes anclados en el mundo real apuntan hacia dos direcciones: por un lado la cultura de Buenos Aires como ciudad posmoderna de los relatos de *La indiferencia del mundo*. Por otro el pasado develado a través de la memoria de *Situación de peligro* y *El buen dolor*. La interrogación que parece recorrer este último universo es la que Nicolás Casullo formuló para otro tipo de inquietudes: «¿Cómo era el mundo antes de “los simulacros”, “las realidades virtuales”, “la cultura de la imagen”, “la fragmentación de las identidades”?»³⁶

En cambio, la exploración por la Buenos Aires posmoderna revela principalmente la fragmentación de las identidades, la

³⁵ Michel Picard: *La littérature et la mort*, PUF, París, 1995.

³⁶ Nicolás Casullo: ob. cit., p. 15.

cultura de la imagen, de los simulacros como realidades de la cultura contemporánea urbana. Pero no nos parece arbitrario que *El buen dolor*, una novela de reminiscencias, comience por el recuerdo de un niño pobre fascinado ante las imágenes de la revista *Life* en inglés, que mostraban a un joven poderoso, con coche, ropas a la moda y mujeres. En este sentido la memoria también va a explorar los primordios de la cultura urbana posmoderna de la periferia del capitalismo.

Pretéritos presentes y memorias nacionales

El papel que la literatura le asignó a la memoria no permaneció ajeno a las cuestiones de la identidad nacional comprometidas en el sistema literario argentino ni fue independiente de las circunstancias históricas que propiciaron la permanente revisión del pasado. Los discursos sociales —entre ellos el político— impregnaron tanto los textos de ficción como la reflexión teórica que pensó desde perspectivas diferentes el sentido de la memoria en el contexto de las crisis y traumas que acompañaron el desarrollo de la Argentina desde las décadas pasadas hasta el presente.

En un renovado abordaje a *Respiración artificial*, Rita de Grandis³⁷ sugiere que uno de los efectos de la novela de Ricardo Piglia fue el haber propiciado en el ensayo y en la ficción posteriores lecturas y relecturas del siglo XIX. Esta proliferación de discursos sobre el siglo XIX la llevan a indagar en *Respiración artificial* el debate abierto sobre Nación, Estado y literatura nacional. Si el siglo XIX se «inscribe» en la novela de Piglia, ésta última no cesó de producir, siempre de acuerdo con De Grandis, otros discursos sobre ese siglo que son en realidad formas de repensar la Nación y el Estado en el nuevo y amenazante contexto internacional signado por desigualdades y exclusiones. Sería la memoria —y con ella la imaginación— imprescindible en este contexto?

³⁷ Rita de Grandis: «Una alegoría nacional», próxima aparición en *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, org. de Adriana Rodríguez Pérsico, en colaboración con Jorge Fornet. El texto tuvo su origen en una ponencia titulada «Resuscitando Respiración artificial veinte años después», Coloquio Internacional sobre Ricardo Piglia, Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, La Habana, 27 al 30 de noviembre de 2000.

Ya para finalizar, abandonando por un momento la literatura argentina actual, pero para volver a nuestros autores hacia el final del párrafo y del texto, creemos imprescindible incluir también la reflexión que viene desarrollando Andreas Huyssen³⁸ sobre la cultura en tiempos de globalización. El crítico alemán advierte una nueva percepción del tiempo que habría sustituido a los «futuros presentes» del modernismo por los «pretéritos pasados» de la posmodernidad. El foco no sería ya el futuro imaginado en el presente, el centro según Huyssen hasta la década del sesenta, sino el pasado construido en el presente. La restauración de los centros urbanos viejos, la «museificación de las ciudades», la moda retro, la escritura de memorias, confesiones y autobiografías, la construcción de versiones y lecturas del pasado y de identidades —con la natural ambigüedad entre hecho y ficción—, manifestarían en la cultura la percepción del tiempo ultraacelerado de esta nueva etapa del capitalismo. ¿Serían las memorias nacionales, imbricadas en las memorias familiares e individuales, y la reflexión sobre el vínculo tenso entre palabra y mundo en el contexto argentino de las últimas décadas, la manifestación de una conciencia de pérdidas y exclusiones que afirma la necesidad de la imaginación en la vida?



Pável Lominchar: *Petalia* (fragmento)

³⁸ Andreas Huyssen: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.