

Fronteras culturales/textuales: re-configuración de la memoria social/histórica en Glaxo de Hernán Ronsino

VASSALLO, Celeste / Universidad Nacional de Córdoba, Becaria Fundación Lúminis -
cele4k@gmail.com

Eje: Literatura Argentina

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: memoria, fronteras, texto artístico

› *Resumen*

En este trabajo analizaré la novela *Glaxo* de Hernán Ronsino a partir del concepto de semiosfera de Iuri Lotman y de los conceptos de poliglotismo cultural y frontera para pensar al texto artístico literario como un elemento fundamental de la cultura que pone en circulación y re-define permanentemente la memoria social. Intentaré dar cuenta de cómo a partir de una tragedia particular en un pueblo de la provincia de Buenos Aires se puede pensar y “leer” otra tragedia que tiene que ver con el devenir histórico y cultural de nuestro país. En tanto dispositivos pensantes, los textos artísticos tienen memoria y esta puede entenderse en un sentido generador y productivo. La memoria en *Glaxo* tiene un papel preponderante porque contribuye a pensar nuestra identidad nacional y a desmontar ciertos discursos enraizados que fueron impuestos en la década de los 90, entendida como la década del olvido sistemático. La tragedia particular, circunscripta al ámbito de un pueblo del interior nos lleva a desplazar la mirada hacia la situación macro de nuestro país y nuestra historia: el texto artístico permite leer y reconstruir la cultura. Esta novela, este texto artístico, hurga en el pasado, y en la cultura del pasado, para pensarnos y re-pensarnos como sociedad. Según Lotman, la historia es un texto y cuando entra a la literatura ésta se reescribe de otra manera y da cuenta de un modelo de mundo. La representación textual es una representación social. En *Glaxo* circulan textos de la cultura diversos que muestran el espesor mnemónico y políglota de los textos artísticos y que se

ensamblan para modelizar una visión de mundo, en el marco de un sistema cultural complejo. Estos se relacionan a modo de red y urden una trama particular en la ficción que intentaré rastrear en esta lectura.

› ***Fronteras culturales/textuales: re-configuración de la memoria social/histórica en Glaxo de Hernán Ronsino***

Para Iuri Lotman (1995), las relaciones entre los textos de la cultura son pragmáticas: desde muy simples a muy complejas e implican siempre un proceso de reestructuración, deconstrucción y desplazamiento. También, al nivel de su recepción, se producen relecturas y reinterpretaciones y esto es un principio activo de la cultura. Las relaciones pragmáticas entre los textos y la cultura son impredecibles porque sacan al texto de su equilibrio semiótico y a partir de esto se plantea un proceso de autodesarrollo, es decir, la creación de un nuevo texto con su propio lenguaje y sus propias significaciones (1995, pp. 98-99). Según este autor, los textos tienen una dualidad funcional en el sistema de la cultura. Por un lado, cumplen una función comunicativa y por otro, una creativa (p. 86). El texto artístico es un dispositivo pensante que está “formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial. No se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje: para su formación se necesitan como mínimo dos lenguajes” (p. 96), por lo tanto, los textos artísticos son políglotas.

Glaxo es una novela políglota que bucea en la historia social y política argentina tomando hechos del calidoscopio de recuerdos de la memoria colectiva y pone en diálogo diversos textos de la cultura que reconstruyen el pasado, pero no como una simple efeméride, sino para interpelarlo en sus potencialidades significativas. Es en ese entramado discursivo donde se hace patente la dimensión mnemónica y productiva del texto artístico tal como lo plantea Lotman:

...los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos. La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros desde la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas enteras de cultura, de *restaurar el recuerdo*, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad (...) En este sentido, los textos tienden a la simbolización y se convierten en símbolos integrales. (Las cursivas son del original) (1995, p. 89)

Lotman define a la cultura como un sistema complejizado de signos que funcionan en relación y ocupan espacios, es decir, que es un *continuum* semiótico en el que funcionan y se relacionan los elementos de sentido primarios. Este *continuum* es lo que denomina semiosfera, cuyo carácter es abstracto, aunque exige una espacialidad porque solo dentro

de un espacio cerrado en sí mismo son posibles las realizaciones comunicativas y productivas de la información. El universo semiótico, entonces, se configura como el conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos respecto de otros, fuera del cual no existe la semiosis (Lotman, 1995, p. 21-23). En la novela de Ronsino se ensamblan textos diversos que demuestran el espesor mnemónico y políglota de la semiosfera y permiten, a su vez, modelizar una visión de mundo dentro de un sistema cultural complejo. Así, este texto artístico contribuye a re/pensar la historia política nacional: una situación trágica particular (configurada por una infidelidad, una traición, un asesinato y una huida) que sucede en un pueblo del interior del país nos lleva a desplazar la mirada hacia la situación macro de la Argentina y reconstruirla. Este texto artístico hurga en el pasado para repensarnos como sociedad.

Siguiendo a Lotman, una de las particularidades de la semiosfera es que sus textos, considerados en forma aislada, conservan los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema (las partes son iguales al todo y diferentes a la vez, como el mecanismo de espejos: lo que se refleja es igual a sí mismo y también es una deformación) (1995, p. 31). En un texto de la cultura se puede rastrear el sistema semiótico entero del que forma parte: en la parte se reconoce el todo. Sin embargo, en ese reconocimiento de lenguajes se crean nuevos lenguajes, nueva información. El texto literario se torna, entonces, un medio para romper las memorias totalizadoras y establecer puntos de inflexión, líneas de fuga que permitan replantearse los acontecimientos. Como apunta Mabel Moraña en su artículo “(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina”, la Historia, como verdad, es factible de ser discutida y puesta en deliberación en tiempos de la “institucionalización del olvido” (1997, p. 33):

Si la historia es discurso, y por tanto, relato, mistificación, selección fáctica, lingüística, escrituraria, puede aceptarse que haya en la construcción discursiva e ideológica de la nación una cuota de silencio y olvido, más o menos premeditado o tendencioso, que permita organizar el sistema de exclusiones y privilegios -es decir el ejercicio de la hegemonía- y reproducir masivamente su registro simbólico. Y no hablamos aquí del olvido culposo, individual, privado, defensivo, sino del institucional y sobreimpuesto a los valores y sentimientos de una comunidad, cuya fuerza de decreto se filtra en las conductas públicas, sobre determinando las lecturas del pasado, las estrategias políticas, los balances históricos. (1997, p.33)

En un sentido similar, pero específicamente en relación con el binomio realidad/ficción del texto artístico literario, el autor argentino Martín Kohan, en su artículo “Historia y literatura, la verdad de la narración” publicado en *Historia crítica de la literatura argentina*, considera que la relativa autonomía que ha obtenido el campo literario en relación con su propia historia ha corrido el problema de la representación hacia la problematización de la lengua y la escritura. Por tanto, lo que se problematiza es el cómo decir o, en otras palabras, el problema de ficcionalizar la Historia. Afirma que “la verdad no

resulta de una representación previamente garantizada, sino de una zona de luchas y de disputas entre diferentes perspectivas y diferentes discursos” (2010, p. 250). Es justamente en la trama tan disímil de la cultura donde el texto artístico encuentra sus tematizaciones y, no obstante la literatura toma elementos de ella como material, lo hace sin resignar su lógica, es decir, “su propia conciencia de ser narración, de ser ficción, de ser escritura” (2010, p. 257).

Glaxo es un texto políglota en donde confluyen varias voces y lenguajes. Lo que sucede lo conocemos a través de los cuatro narradores que se organizan a modo de coro: Vicente Vardemann, Bicho Souza, Miguelito Barrios y Folcada. Cada uno desde distintos momentos (1973, 1984, 1966, 1959, respectivamente) va sumando su voz para darnos perspectivas fragmentarias y sesgadas por la subjetividad del ambiente de ese pueblo (apacible, aunque sólo en apariencia) y de los acontecimientos. Todas estas voces son masculinas y orbitan en torno a un personaje femenino sin voz propia (siempre citada) que, sin embargo, es el centro de la historia: la negra Miranda. Estas voces, en tanto sistemas semióticos particulares, tejen la trama de una historia secreta que solo podemos reconstruir uniendo los fragmentos desperdigados como esquirlas. Y en ese proceso de desvelarla podemos rastrear los significados que tienen que ver con la otra historia, la del país: la tragedia política (levantamientos, masacres, dictadura), la tragedia económica (el advenimiento del neoliberalismo en detrimento de la industria nacional y el desmantelamiento del Estado) y la tragedia social (la miseria humana, el individualismo, la muerte).

El relato de Vardemann transcurre en el año 1973. A partir de éste descubrimos cómo el pueblo comienza a cambiar con el levantamiento de las vías del tren, cuya ausencia deviene en “el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra” (Ronsino, 2009, p. 28) y que políticamente “la cosa se está poniendo pesada” (p. 21). Pero es a partir de una frase contundente que percibimos los primeros atisbos del conflicto. Cuando Vardemann se dirige a cortar el cabello a Miguelito Barrios, aquél, en su convalecencia, intenta esbozar una suerte de perdón, por algo que todavía desconocemos, que se estanca en un sollozo, y el peluquero piensa para sí si “es justo perdonar a un moribundo” (p. 27).

El relato del Bicho Souza se produce en 1984. El pueblo ha cambiado rotundamente, de hecho, es prácticamente otro diferente. Souza, a partir de volver a mirar la película *El último tren de Gun Hill*, recuerda una anécdota en la que Miguelito Barrios y Vardemann se baten a un duelo imaginario, aquel en la piel de John Wayne y el último como Kirk Douglas. Esta escena, luego sabremos, resignifica el conflicto antes anunciado entre estos dos personajes. Es por medio del relato de Souza, también, que se introduce la figura de la Negra Miranda, que vuelve para rellenar las fisuras de la historia. El relato de Miguelito Barrios transcurre en 1966. Por él nos enteramos de la llegada al pueblo de Folcada y de su

mujer, la Negra Miranda, de quien se convierte en amante y también sabemos que Vardemann ha vuelto de la cárcel, pero no sabemos por qué ha ido. La última voz del coro es la de Folcada y su relato transcurre en 1959. Este permite reconstruir todos los fragmentos de la historia. El subcomisario (que confiesa ser uno de los fusiladores de la masacre de José León Suárez) descubre la traición de su mujer y decide descubrir con quién lo engaña. Deduce que Miguelito no podría ser, pero lo induce a que mueva algunos contactos para descubrirlo y aquél, presa del miedo y la cobardía, le dice que el amante es el flaco Vardemann. Folcada trama una venganza para que aquél pague por su osadía y decide cometer un crimen y endilgarle la culpa al peluquero.

Esta novela no solo es políglota por la presencia bien diferenciada de estas cuatro voces, sino que lo es porque incorpora y traduce dentro de sus propios límites distintos textos y lenguajes de la cultura, como elementos del cine, de la literatura, del mundo del espectáculo nacional o la historia mundial. Podemos observar cómo, por ejemplo, la desintegración del paisaje en este pueblo da cuenta de la desintegración del mundo fabril de los años 60. Este pueblo podría ser cualquier otro del interior del país en aquella época. La desolación se convierte en la marca de agua del paso fugaz del bienestar económico de antaño: “El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora hay un camino nuevo, una diagonal que parece más bien una herida cerrada” (Ronsino, 2009, p. 31). Y entre los textos de la cultura que podemos rastrear, encontramos la referencia explícita a la novela *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh en relación con el hecho histórico de los fusilamientos de José León Suárez que da comienzo a la narración:

Fulmínea brota la orden.

_ ¡Dale a ese, que todavía respira!

Oye tres explosiones a quemarropa. Con la primera brota un surtidor de polvo junto a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre. Los vigilantes no se agachan a comprobar su muerte. Les basta ver ese rostro partido y ensangrentado. Y se van creyendo que le han dado el tiro de gracia. (Walsh en Ronsino, 2009, p. 7)

Este epígrafe, tomado de una novela paradigmática del campo literario argentino, se actualiza en la narración cuando descubrimos que uno de los personajes, Folcada, no sólo ha participado en el hecho, sino que también ha sido uno de los policías que fusiló a los detenidos peronistas en el basural del conurbano, sin darse cuenta de que algunos quedaban con vida:

Cuando pase el tren no voy a fallar como fallé esa noche en el basural de Suárez. Y porque fallé aquella noche en el basural de Suárez quedó vivo ese negro peronista. Y ahora hay un libro. En ese libro no me nombran. Cuentan de qué manera se salvó. Se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre (Ronsino, 2009, pp. 90-91).

Tanto la literatura como la historia política de Argentina se reabsorben en este

nuevo texto artístico cuya lógica funciona sobre la base de aquellos textos de la cultura de los que se con-forma. Asimismo, también podemos rastrear algunos filmes representantes del *western* de los años 50, centralmente la película *El último tren de Gun Hill* de John Sturges estrenada en 1959 y protagonizada por Kirk Douglas y Anthony Quinn, cuyo argumento encierra una trama de venganza y poder. Esta película se resignifica en la novela porque comparte ciertos aspectos de la temática argumental: en esta película también hay un crimen, el de la mujer del sheriff Matt Morgan, quien jura llevar ante la justicia al asesino. La idea de venganza se complica cuando se entera de que el padre del criminal es un viejo amigo suyo, el ganadero Craig Belden. Los lazos de amistad que los unían son otro punto de contacto con la novela de Ronsino. A pesar de esto, Morgan está decidido a arrestar al culpable y marcharse con él en el tren de las 9:00 a. m. En *Glaxo*, el Bicho Souza compara a Folcada con uno de los personajes porque intuye en ellos una cercanía: “Yo pienso en Ramón Folcada, pienso en Anthony Quinn y Ramón Folcada. Hay algo que los hermana, la prepotencia del poder, por ejemplo, pero también hay algo aparentemente distinto, un límite moral” (Ronsino, 2009, p. 46). Por otro lado, los personajes imitan a sus héroes de la película y en este juego de simulación se van sembrando las pistas para desvelar el conflicto oculto.

Otro de los textos que se resignifican es la alusión a Yugurta, rey de Nuncia, ya que el caballo de Folcada se llama de esta manera debido a que éste ha leído un libro sobre el personaje histórico. El reinado de Yugurta se caracterizó por su afán de poder absoluto que fue tejiendo sobre la base de intrigas y traiciones, tal y como sucede en *Glaxo*. El subcomisario lleva adelante un plan de venganza al saberse traicionado por su mujer y decide asesinar a alguien para inculpar a quien, supone, es el amante de aquélla. Como comisario y autoridad del pueblo tiene el poder para crear esta intriga y apresar, sin demasiados miramientos, a cualquiera que él crea su enemigo. El poder y la impunidad presentes en épocas antiguas y remotas se enlazan con el pasado próximo de la historia social y política nacional. La traición también es un tema que se simboliza en la figura del caballo y de la negra Miranda y es finalmente lo que desencadena la tragedia:

Entonces me puse a devorar el libro que tiene como mil páginas. Ahora me lo sé casi de memoria. Y en una escena, en la guerra, hay soldados de Yugurta disfrazados que traicionan a uno de los generales del ejército enemigo. Una trampa. Una cosa por el estilo. La traición es la base del poder (Ronsino, 2009, p. 79).

Por otro lado, la acción se sitúa en un lugar periférico de la provincia de Buenos Aires, específicamente en la ciudad de Chivilcoy (lugar de nacimiento del autor). Este dato geográfico también ingresa como un texto de la cultura a partir del cual se construye una zona ficcional: un barrio periférico llamado *Glaxo*, denominado así por una fábrica local del

mismo nombre. Para Lotman, la ciudad es un espacio semiótico dotado de cultura y “en su estructura interna, ella *copia todo el universo*, teniendo su espacio ‘propio’ y su espacio ‘ajeno’” (1995, p. 84) (El resaltado es original). En este espacio ficcional de la ciudad se duplica el espacio semiótico de la historia del desmantelamiento de los ferrocarriles en los años 60 en detrimento del progreso económico de las economías regionales y rastreamos en este vaciamiento progresivo la coronación de un estado de mundo con el golpe del 76, que termina por clausurar todo lo colectivo: trenes, cine, fábricas, bares, etc.:

Es la segunda vez que llueve desde que la cuadrilla trabaja, levantando las vías. Los camiones de la municipalidad se meten en el barro para que los carguen de durmientes; y después salen dejando huellones enormes, que, cuando se sequen, los chicos patearán como si fueran paredes de ranchos abandonados (Ronsino, 2009, p. 14).

También la novela se construye con algunos textos del mundo del espectáculo nacional, los cuales acentúan el espesor mnemónico de este texto artístico, construyendo un *patchwork* con retazos de la memoria colectiva, como por ejemplo, la alusión al bandoneonista Pedro Maffia, a Tita Merelo o al diario deportivo El Gráfico.

› *Fronteras culturales/fronteras textuales*

Los espacios semióticos están delimitados por fronteras que son “la suma de los traductores, filtros bilingües, pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1995, p. 24). Para que algún texto sea legible en una semiosfera dada debe ser traducido al/los lenguajes internos, por eso, las fronteras son mecanismos políglotas (garantizan el contacto semiótico entre dos o más mundos). La frontera limita la penetración de lo externo en lo interno, pero también filtra y adapta lo externo a su interior porque es permeable. Todo lo que está en ella, ya sea en la periferia territorial o simbólica, traduce aquello ininteligible en legible, es un espacio de superposición en el que se construyen formas de inclusión y de exclusión: “Tomar conciencia de sí mismo en el espacio semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada” (Lotman, 1995, p. 28). Como mencionamos más arriba, en esta novela coexisten distintos mundos dentro de un mismo pueblo, es decir, distintos subsistemas semióticos que están representados, en principio, por las cuatro voces divergentes de los personajes. Estos personajes/habitantes trasuntan el espacio de la ciudad y son en paralelo unos mismos y otros. Estas voces se configuran como fronteras discursivas que asedian la verdad desde distintos ángulos. Cada uno representa la frontera con el otro, de hecho, a través de su

discurso modelan su propia versión de los hechos. Asimismo, el espacio se conecta con estas voces y crea la semiosfera de *Glaxo* que, como un anillo concéntrico, permite reconstruir la semiosfera macro de la cultura nacional.

La semiosfera es un sistema dialógico: el texto que se transmite y su réplica forman un tercer texto único, que se constituye a sí mismo como otra lengua. El contacto está dado gracias a elementos de transición entre unos y otros textos. Las diferencias y las semejanzas entre las partes del sistema son lo que permiten el diálogo y lo que permiten generar nuevos sentidos (Lotman, 1995, p. 33). Aquí, además del contacto entre las voces, dialogan géneros diversos como el western, el policial, etc. y las fronteras entre ellos se desdibujan para integrarse a una trama que quiebra sus convenciones y los resignifica. Por ejemplo, las intrigas están exentas de un orden cronológico y, a diferencia del relato policial tradicional, son piezas de un rompecabezas desordenado que se construye sobre la base de lo no dicho y que solo logran encajar hacia el final, hasta donde se ha retardado el recurso del crimen. Los clásicos de cine western también se resignifican en cada escena cinematográfica de *El último tren de Gun Hill* que el Bicho Souza recuerda haber reproducido a modo de juego o las imágenes de su propia muerte que tiene Miguelito Barrios.

El tren, el último tren, se convierte en la metáfora del fin de una época: la extinción del ramal ferroviario, el levantamiento de sus vías. El tren que había sido el punto de contacto entre un pueblo del interior y la gran Buenos Aires _un instrumento que permitía atravesar la frontera entre el centro y la periferia, entre un sistema semiótico y otro_ y había sido signo del bienestar y progreso en algún tiempo, un día desaparece y deja la noticia de un crimen, de una tragedia donde el destino público y privado aparece como las dos caras de una hoja de papel. La tragedia del orden público, producto de la “Revolución Libertadora” o la del impacto en los pueblos del interior de los procesos de desmantelamiento del sistema ferroviario y la fuerte desindustrialización, se entremezcla con la tragedia del orden de lo privado, la tragedia pasional. Las fronteras entre estos dos órdenes se desdibujan porque la violencia política del Estado impacta indefectiblemente en las vidas privadas y tensiona al máximo los límites morales: la hipocresía, la crueldad y la indolencia ganan terreno en un espacio cerrado, el de los límites del pueblo y sus espacios interiores.

Los límites de este espacio, marcados por las líneas del tren, son las fronteras entre lo propio y lo ajeno, entre los personajes que pertenecen al pueblo y los que no. Esta frontera simbólica plantea un juego políglota en donde se conjugan diversas visiones de mundo. La visión que tiene de los habitantes del pueblo, por ejemplo, Folcada, que es forastero porque ha sido trasladado del centro a la periferia, coexiste con la visión que tienen los habitantes “nativos” de aquél. La Negra Miranda es también forastera, pero se ha

convertido en el centro de gravitación de las vidas de los personajes masculinos del pueblo quienes la han puesto en el lugar de objeto de seducción. Dentro de los límites espaciales, los forasteros no pertenecen a ese sistema y nunca podrán pertenecer: la negra Miranda huye, se sube al tren que la trasladará a la capital y nunca más regresa; el mormón yanqui es el chivo expiatorio, la víctima mortal que permite la venganza de Folcada y lleva al flaco Vardemann, injustamente, a al cárcel; y Folcada, presumiblemente, ha vuelto a ser trasladado hacia otro lugar y ha muerto de cáncer. De alguna manera, no puede haber continuidad posible de estas subjetividades foráneas en el interior de esta ciudad. El pueblo los expulsa, los vomita, los lleva más allá de sus fronteras.

› *Algunas conclusiones*

La memoria del texto artístico es estéticamente productiva y se resignifica cuando este entra en contacto con otro texto, ya que necesita de al menos dos conciencias para funcionar, ya sea otro texto, un mecanismo inteligente, un lector o un concepto cultural (Lotman, 1995, pp. 96-97). En *Glaxo*, el interés por la historia radica en lo que suscita en el lector el reconocimiento de los textos de la cultura que dialogan en él, en la medida en que se activan los mecanismos de traducción a partir de sus conocimientos previos, desde la experiencia personal o desde la memoria social y colectiva. En esta novela, los fragmentos de la historia se reconstruyen de manera que no se totalizan las significaciones de los acontecimientos históricos, sino que se abren posibilidades significativas en el presente. El “trabajo”¹ con el texto artístico permite romper, desde el lenguaje mismo, las estructuras discursivas oficiales, los grandes relatos para dar lugar a nuevas consideraciones, relacionadas con aquellos intersticios de la memoria que están más cercanos al olvido. El texto artístico permite horadar las construcciones discursivas monolíticas al apropiarse de otras formas del pasado, que no son necesariamente los lugares comunes del discurso historiográfico, son otros relatos colectivos, otros espacios y otras voces. Narrativamente, se puede considerar a este uso de la memoria de forma descentrada, como producto de una

¹ En la traducción al español del texto *Semiosfera I* de Iuri Lotman se utiliza el término trato o trabajo para referirse a la dimensión pragmática de los textos que necesitan de otros textos para funcionar y para denominar a la relación entre el texto y el hombre, que a partir de su contacto permite generar un proceso de transformación para generar nuevos sentidos. Dice Lotman: “Por eso el proceso de transformación del texto en la conciencia del lector (o del investigador), al igual que el de transformación de la conciencia del lector introducida en el texto (en realidad, tenemos dos textos en una relación de incorporados/enmarcantes; véase más adelante), no es una desfiguración de la estructura objetiva de la que debamos apartarnos, sino la revelación de la esencia del mecanismo en su proceso de trabajo” (1995, p. 98).

urdimbre de textos de la cultura en un texto artístico, porque el recuerdo se construye desde fuera de la Historia oficial, con elementos de la periferia, con relatos invisibles, en espacios linderos o fronterizos, con personajes excéntricos. En este sentido, como apunta Martín Kohan, en ocasión de la elección de esta novela como uno de los libros que competía por ser el libro del 2009: “Narrar es fragmentar, disolver versiones, contrastar perspectivas, asediar una verdad que nunca va a poder decirse del todo” (2009, s/n) y *Glaxo* se nos ofrece, en palabras de Fernando Reati, “como una posible historia de los hechos, a través de la memoria y de la puesta en duda de toda versión definitiva” (1992, p. 170).

› *Referencias bibliográficas*

Arán, P. & Barei, S. (2002). *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Ed. Univ. Nac. de Córdoba.

Moraña, M. (1997). (Im) pertinencia de la memoria histórica en América Latina. En Bergero, A. & Reati, F. (comp.), *Memorias colectivas y políticas de olvido. Argentina y Uruguay 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Kohan, M. (2000) Historia y literatura: la verdad de la narración. En Drucaroff, E. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. (vol. 11). Bs. As.: Emecé Edit.

----- . Elección del libro de 2009: *Glaxo* en blog de Eterna Cadencia. 12 de noviembre de 2009. Extraído de: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2009/5108> (Consultado: 06/09/2014) (Online).

Lotman, I. (1995). *La semiosfera I*. Valencia: Ed. Frónesis.

Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y literatura argentina 1975-1985*, Buenos Aires: Legasa.

Roncino, H. (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Sáitta, S. (2009). Cuatro voces, un ámbito. En La Nación Online. 22 de agosto de 2009. Extraído de: <http://www.lanacion.com.ar/1164261-cuatro-vozes-un-ambito> (Consultado: 06/09/2014) (Online).