

**Título** Figuraciones de la memoria herida en la dramaturgia argentina de la posdictadura

---

**Tipo de Producto** Ponencia (texto completo)

---

**Autores** Tossi, Mauricio Antonio

---

Congreso : I Seminario Internacional "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" Universidad de Alcalá, Madrid, España

### **Código del Proyecto y Título del Proyecto**

---

C18S26 - Los discursos de identidad en la literatura dramática argentina (1983-2016): un estudio comparado de las regiones Noroeste y Patagonia

### **Responsable del Proyecto**

---

Tossi, Mauricio Antonio

---

### **Línea**

---

---

### **Área Temática**

---

Arte

---

### **Fecha**

---

Abril 2018

---

**INSOD**

Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas  
Proyectuales

FUNDACIÓN  
**UADE**

## **I Seminario Internacional “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico”**

**Universidad de Alcalá, Madrid, 12 de abril de 2018.**

### **Figuraciones de la "memoria herida" en la dramaturgia argentina de la posdictadura**

Expositor: Dr. Mauricio Tossi

Filiación institucional: Universidad Argentina de la Empresa - CONICET

Las dolorosas huellas culturales de la última dictadura argentina han sido, entre otros desafíos estéticos e ideológicos, motivaciones permanentes en las indagaciones del arte y la literatura en general y, del teatro en particular. En la fase de la posdictadura hallamos momentos históricos con problemáticas específicas, por ejemplo, entre 1986 y 2003, en la etapa denominada “olvido jurídico impuesto” (Jelin, 2005: 545), las prácticas y discursos oficialistas instauraron una serie de leyes y decretos que otorgaban impunidad a los dictadores. Así, se intentaba “dejar atrás” el horror del pasado reciente con edictos que atentaban contra el intenso trabajo de la memoria que las organizaciones de derechos humanos venían realizando desde los años del terrorismo de Estado. Al mismo tiempo, en estos complejos procesos de democratización surgieron múltiples desafíos político-culturales, tendientes a reestablecer las bases identitarias para la emergencia de un nuevo sujeto social.

En este singular marco sociocomunitario, el teatro de las regiones Patagonia y Noroeste Argentinos –al igual que otros fenómenos artísticos del resto país– desarrollaron una serie de producciones dramáticas que respondían de forma poética al olvido impuesto y a los desafíos democráticos, entonces, se forjaron diversos discursos escénicos e intelectuales de resistencia a las particularidades políticas y geoculturales de aquellas zonas.

Por consiguiente, en esta ponencia abordaremos –mediante el estudio de casos– el teatro de la posdictadura, con el fin de reconocer y comprender los aportes de la escena descentralizada en la lectura del tiempo pasado –planteados por Paul Ricoeur (1999)– y sus efectos ideológicos en la formación de discursos sobre la memoria. Para lograr este

objetivo, analizaremos determinados textos dramáticos de los autores regionales, escritos entre 1986 y 2003, esto último, haciendo uso de herramientas provenientes de la sociología de la cultura, la hermenéutica y la literatura comparada.

### **Memoria herida, imaginación y escena**

En sus estudios sobre la memoria, Paul Ricoeur ha planteado tres aporías que –en el marco de nuestros objetivos– resultan nociones operativas. El primer dilema planteado por el filósofo alude a la necesaria convergencia entre memoria individual y memoria colectiva. Este último concepto es definido como “[...] el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (Ricoeur, 1999: 19).

Esta definición subraya una de las condiciones estructurales de la memoria colectiva: operar como un relato ritualizado, vale decir, como una representación de huellas históricas que ciertas fracciones sociales resignifican. A través de esta modalidad surge la segunda aporía: el vínculo memoria e imaginación, pues, la adecuación de estas huellas en discursos y prácticas representacionales conlleva al debate sobre *eikón* (Ricoeur, 1999: 26-29), esto es, sobre la operación de hacer presente lo ausente y, de manera consecuente, sobre las connotaciones hermenéuticas de aquella selección, evocación y mimesis de huellas e imágenes pertinentes al ejercicio de la memoria.

Por último, Ricoeur plantea su tercera aporía, lo que él denomina “memoria herida”, es decir, el pasado que –por su cualidad traumática– se confunde con el presente (31). En este caso, las contradicciones entre usos y olvidos, entre prácticas conmemorativas y legitimidad del saber histórico caracterizan su funcionalidad, un debate ya abordado por Tzvetan Todorov, Yosef Yerushalmi o Pierre Nora, entre otros especialistas del tema. La violencia física y cultural en sus diversas formas (genocidios planificados, guerras, mecanismos de torturas legalizados, persecución, censura y autocensura, etc.) instauran en esta memoria herida distintos “trastornos de identidad” comunitarios. Por lo tanto, esta aporía está compuesta por heterogéneas y complejas variables, tales como olvido o recuerdo, justicia o perdón, duelo o melancolía y, fundamentalmente para nuestro estudio,

por la tensión registrada entre el pasado traumático y el presente dinámico que actualizan las discusiones sobre las formas de representación de la memoria colectiva.

Siguiendo estas premisas teóricas podemos preguntarnos: ¿qué función tiene el teatro en esta selección, evocación y representación de “huellas” memorísticas? Al igual que otras prácticas culturales, consideraremos al teatro como un “vehículo de la memoria” (Jelin, 2002: 37), por su productividad en el “presente del pasado” y por sus efectos de sentido en las “luchas políticas” concomitantes. Es decir, los autores citados –Ricoeur o la socióloga Elizabeth Jelin– coinciden en resaltar la condición dinámica, elaborada y laboriosa de la memoria, al explicar y comprender dichos procesos como un “trabajo”, el cual es vehiculizado por diversos artefactos, discursos y prácticas socioculturales.

Comprender a la memoria como un trabajo intersubjetivo anclado en múltiples experiencias semióticas y materiales (Jelin, 2002: 4-7) posibilita, por ejemplo, establecer relaciones y operaciones funcionales con la condición “convivial” (Dubatti, 2002: 50) de los cuerpos presentes que fundan toda ritualidad escénica. La fuerza poética de este singular acontecimiento estético y su correlativa apertura de universos simbólicos e imaginarios de referencia para indagar en las aporías de la memoria social herida son, entre otros argumentos, invariables epistémicas relevantes para considerar al teatro como un eficaz y activo “vehículo de memoria”, en especial, en los marcos culturales signados por los traumas de la violencia política. En este sentido, Jelin señala:

La lucha por el sentido del pasado se da en función de la lucha política presente y los proyectos de futuro. Cuando se plantea de manera colectiva, como memoria histórica o como tradición, como proceso de conformación de la cultura y de búsqueda de las raíces de la identidad, el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política. Las rememoraciones colectivas cobran importancia política como instrumentos para legitimar discursos, como herramientas para establecer comunidades de pertenencia e identidades colectivas y como justificación para el accionar de movimientos sociales que promueven y empujan distintos modelos de futuro colectivo. (2001: 99)

A su vez, los estudios antropológicos sobre la imaginación fundamentan nuestra lógica analítica y elección del objeto de estudio pues, como ha señalado Wunenburger (2008: 45-59), los discursos imaginarios –entre ellos, los discursos poéticos que abordan tópicos de la memoria herida– aportan componentes estéticos y cognitivos relevantes.

Entonces, entenderemos a “lo imaginario” como una lógica específica de la acción social, expresada en contenidos, estructuras y figuraciones, con competencias simbólicas y –de especial interés para nuestro estudio– con función poiética, lo que le permite a los sujetos actuantes elaborar categorías de adscripción y/o marcos de referencia dinámicos e históricamente anclados. Asimismo, tal como expone Paul Ricoeur, imaginar es reestructurar campos de significación, para dar lugar a “conflictos semánticos” (2000: 201-202) que movilizan ciertos componentes de la memoria.

En suma, los sujetos inventan, organizan, desarrollan y legitiman sus prácticas y creencias memorísticas a través de imaginarios, los que reconocen funciones subjetivas y objetivas difíciles de compilar o predeterminar. Sin embargo, en términos generales, Wunenburger plantea algunas perspectivas útiles para reflexionar sobre las representaciones imaginarias en el teatro de la posdictadura. A saber:

- Perspectiva estético-lúdica: se observa en los juegos de diversa naturaleza y en las prácticas artísticas, en esta dimensión lo imaginario –con base trascendental en el *homo aestheticus*– es un espacio de concreción y expansión de la intersubjetividad, por ejemplo, al crear lo posible de un mundo otro que contraste con lo empírico-cotidiano y, desde allí, permitir una emancipación simbólica.
- Perspectiva cognitiva: en correlación con lo anterior, Wunenburger señala que “lo imaginario puede aparecer, así, como una vía que permite pensar allí donde el saber desfallece” (2008: 49-51) o, decimos desde el marco reflexivo del arte en la posdictadura, pensar allí donde lo ominoso obtura. De este modo, las representaciones imaginarias promueven pensamientos simbólicos, referenciales y analógicos, pero caracterizados por su condición plástica o dúctil, que obliga al analista a remitirse a sus fuentes intratextuales, infratextuales y supratextuales.

En función de estos conceptos operativos, reelaboramos los ejes problemáticos enunciados en la introducción: desde las perspectivas lúdico-estéticas y cognitivas antes indicadas, qué estructuras (nivel sintáctico) y contenidos (nivel semántico) integraron las representaciones imaginarias sobre la memoria herida evidenciadas en las dramaturgias regionales de la posdictadura argentina.

## **Estrategias poéticas para responder a la memoria herida: el caso de los discursos femeninos como metáforas de un cuerpo/territorio violentado**

El *corpus* de obras teatrales regionales de la posdictadura nos remite a múltiples dimensiones analíticas respecto la memoria herida.

Frente a este caudal de lecturas posibles, hemos optado por acotar nuestros comentarios a una respuesta escénica específica: las metáforas femeninas de un cuerpo/territorio violentado, pues estas representaciones pueden leerse como un intento de respuesta a los interrogantes culturales vinculados con la memoria herida, tanto en la Patagonia como en el Noroeste Argentinos.

En efecto, recuperar las figuras retóricas (alegorías, metáforas, analogías) sobre la mujer en el marco teatral de la posdictadura implica, entre otras posibilidades analíticas, poner en diálogo a dichas formas con las correlativas representaciones de la “Nación” durante las fases dictatoriales. En efecto, tal como señala en sus estudios Lola Proaño-Gómez, en el gobierno de facto del General Onganía y en sus proyecciones político-autoritarias posteriores, el cuerpo nacional es, por un lado, interpretado como una mujer joven, enferma o violada que, desde la perspectiva del dictador, necesita de un “padre” (macho, activo y protector) que la resguarde del penetrante y dañino “virus” (comunista, montonero, etc.) que motiva su afección. Respecto de esta concepción biologicista de la argentinidad, la autora asevera:

Onganía visualiza la nación argentina como una joven virgen que posee un cuerpo femenino pasivo y receptor al que hay que proteger y educar, afirmación generalmente aceptada y repetida en los discursos que se alinean con la política de Onganía. (...) Tal como hacía el discurso patriarcal más tradicional respecto de la mujer, a este “cuerpo nacional” ahora femenino, se le niega el espíritu, con lo cual es indispensable que el alma y la inteligencia, ambas localizadas en la cabeza de este cuerpo –la dictadura–, se construya en su guía. (Proaño-Gómez, 2002: 138-139)

Por otro lado, siguiendo los estudios de la citada investigadora, esta misma retórica es apropiada o resignificada por distintos agentes de la resistencia cultural de los años 1960 y 1970, pero desde una visión semántica opuesta, pues entienden que la Nación –en tanto cuerpo significativo– ha sido ultrajada y devorada precisamente por el sistema patriarcal y

autoritario impuesto, siendo su degradación, enfermedad o aniquilamiento producto de la acción de los agentes del poder.

Esta lógica imaginaria fue, durante los largos años dictatoriales, consolidada e institucionalizada por los distintos opresores y genocidas, con el fin de justificar su función violenta y autócrata.

En consecuencia, las configuraciones femeninas en la posdictadura pueden leerse – según ya indicamos– como un intento de respuesta histórico-poética a aquella naturalizada y enquistada visión del cuerpo nacional y de la mujer como su imagen dominante. A partir de este horizonte de sentido, diacrónico y estético, creemos pertinente inscribir algunas de las concepciones de lo femenino presentes en las dramaturgias regionales contemporáneas. De este modo, las obras *Es bueno mirarse en su propia sombra* (1987) o *Hebras* (2004) de Luisa Calcumil, *El pañuelo* (1991) y *Por las hendijas del viento* (2003) de Carlos Alsina, *Camino de cornisa* (1986) de Alejandro Finzi, *Rosas de sal* (1990) de Jorge Paolantonio, *Jamuychis* (2002) de Patricia García y Flavia Molina, *Los hilos de la araña* (1985) de Concepción Roca, entre otros casos, ofrecen estimulantes lecturas sobre el “presente del pasado” desde esta particular representación imaginaria, basadas en fuentes poético-históricas. No obstante, por razones de economía argumentativa, expondremos un breve estudio de dos casos puntuales.

El primer texto a comentar es la obra *Pewma – Sueño* de la dramaturga patagónica Miriam Álvarez, pues, esta obra asume ciertos aires de familia con la tradición de resistencia estética antes indiciada, al resemantizar núcleos traumáticos del pasado regional como aporía para el desarrollo de un “presente” político.

La mencionada pieza teatral está compuesta por una serie de hipotextos historiográficos y memorísticos vinculados con la denominada “Conquista del desierto” y sus correlativos efectos genocidas en el pueblo mapuche. En función de estas huellas sociales, se funda una estructura ficcional episódica, asociable con los mecanismos del sueño por la fragmentación, condensación y desplazamiento de contenidos histórico-subjetivos. En términos discursivos, esta estructura se sostiene en la epicidad de su lenguaje, por un lado, evidenciada en las aciagas imágenes “enunciadas” por las dos protagonistas, Laureana y Carmen, quienes –a su vez– intentan recomponer en términos racionales dichas imágenes: “¿Qué será soñar con pájaros?” (Álvarez, 2015: 265) se

preguntan, es decir, según la teoría del sueño freudiana, intentan realizar una “elaboración secundaria” de lo percibido oníricamente para ser comprendido e interpretado; por otro lado, la epicidad del relato se funda en la presencia de una “mujer sagrada”, esto es, un “personaje jeroglífico”, entendido como “vínculo de opacidad, oclusión o ausencia” (Dubatti, 2009: 197) que, de manera inefable, se proyecta en escena paralelamente a los recuerdos y sueños narrados por las jóvenes. A modo de ejemplo, en una secuencia onírica de la obra se dice:

*(Aparece Carmen en un campo de concentración. Laureana de pie relata lo que ve.)*

LAUREANA: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones. Me voy a quedar acá tiradita, arrolladita, para que no me vean, si no, me llevan y me encierran en los alambrados, me voy a morir ahí. Me voy a hacer pasar por muerta y van a pasar encima de todos los muertos y no me van a ver. Pero yo voy a ver todo. (Álvarez, 2015: 268)

Efectivamente, como ha señalado en su análisis Pilar Pérez (2010), la obra propone la articulación de tres dimensiones temporales: el presente, lo onírico y el pasado. En este caso, nos interesa resaltar el tiempo de la ensoñación, pues a través de este recurso la ficción asume el procedimiento expresionista de la yuxtaposición, manifestado en la dualidad: casa/sueño de Laureana y casa/sueño de Carmen. De este modo, los personajes transitan por acciones de la vida cotidiana (lavar, limpiar, tejer) al mismo tiempo que buscan decodificar las imágenes oníricas que las invaden y condicionan. No obstante, esta dicotomía espacial tiende a difuminarse a lo largo de la obra, provocando otro efecto expresionista: la simultaneidad de conciencia entre ambas mujeres y la fluidez entre los límites que –inicialmente– las separaban, incluso, hasta la imposibilidad de distinguirlas. Esta yuxtaposición y simultaneidad nos lleva a preguntarnos: ¿Quiénes son Laureana y Carmen? ¿Dos personajes autónomos con experiencias comunes o una entidad única que expresa una misma conciencia histórica sobre el genocidio en aquella comunidad?

En correlato con lo anterior, es pertinente recordar que, en las tradiciones del pueblo mapuche, un *pewma* es un sueño significativo, mediante el cual se transmite un conocimiento figurado y, a su vez, se promueven prácticas discursivas específicas para la apropiación y dilucidación de un proceso histórico compartido por dicha sociedad (Pérez,

2010:37-39). Por lo tanto, en la obra de Álvarez, el saber onírico narrado es la objetivación escénica de un ciclo vital doloroso, olvidado e invisibilizado por las fuerzas culturales dominantes, el cual, por sus connotaciones políticas, responde a interrogantes identitarios y logra un amplio grado de resignificación en el marco de la posdictadura.

Las aporías democráticas de la memoria herida encuentran en el extremo norte del país otra respuesta, por ejemplo, la que observamos en el texto *Encallados buques callados*, del autor tucumano Mario Costello, escrita y estrenada durante la peor crisis política de la posdictadura argentina, nos referimos al estallido social de diciembre de 2001<sup>1</sup>.

*Encallados buques callados* es una pieza teatral breve, estructurado en cinco secuencias dramáticas con relativa autonomía entre sí, cada uno con títulos que dan cuenta de la organización ficcional elegida, esto último, asociado a los recursos brechtianos de “literarización”. Así, cada núcleo resignifica el esquema del relato definido por Pellettieri (1997: 126-131) para el realismo reflexivo, aunque intertextualizado con componentes estéticos de la escena contemporánea.

En el “comienzo” o primera secuencia titulada “¡Estamos en problemas, Houston!”, un joven angustiado y desorientado duerme en un lugar público e invade el “territorio” de un viejo mendigo. En el “enlace” o segunda secuencia, denominada “Pasando la noche”, el Viejo intenta convencer al muchacho para que abandone aquel lugar, el cual, mediante atribuciones alegóricas, es representado como la totalidad de la geografía argentina. En el “desarrollo” o tercera secuencia, “Algo revolotea en el viento”, el conflicto avanza a través del procedimiento del “encuentro personal” y se introduce un nuevo personaje en el relato: Patricia, una mujer seductora, asociada a la imagen del viento y que seduce de manera fantasmal al joven para que éste no logre marcharse. En el “desenlace” o cuarta secuencia, “Ojos que no ven, un oído está sangrando...”, la acción tiende a la fragmentación, esto es: el joven construye una balsa para huir; sonidos de barcos estancados componen un tiempo simultáneo, latente y activo, que contribuyen a la impotencia como conflictividad: “No haga caso, joven. Son fantasmas, nuestros. Los buques están encallados, callados. Secos. Hace tanto que vinieron... pero se fueron a pique” (Costello, 2003: 114). En suma, aparece

---

<sup>1</sup> Nos referimos a los conflictos políticos que estallaron en diciembre de 2001 –fecha de estreno de la obra– con severas medidas de restricción económicas y que continuaron con numerosas protestas sociales y más de 30 muertos, hasta desembocar en la renuncia del Presidente constitucional Fernando de la Rúa y su consecuente crisis institucional sin precedentes. En ese marco, y desde hacía varios años, se había registrado el exilio de miles de jóvenes que abandonaban el país en busca de nuevas posibilidades sociales y laborales.

una turba de sujetos desahuciados que gritan y protestan en un espacio extraescénico, hasta el momento final, en que Patricia es violada y ultrajada por aquella muchedumbre que quiere poseerla.

Por último, la secuencia denominada “Tres finales para el mismo adiós”, opera como una refuncionalización de la “mirada final” propia del modelo realista reflexivo, al exponer tres cierres dramáticos alternativos y paralelos ante la inminente decisión del joven de abandonar su tierra. Sin embargo, en los tres momentos se ratifica la misma predicación pesimista sobre lo real: “El engaño perfecto. ¡Viva algo que no existe! ¡Viva la patria! En esta esquina de la impotencia, nos han suspendido el beneficio de la fe. Hasta nuevo aviso. Como en los sueños. Como en los sueños...” (Costello, 2003: 118).

Estas características estructurales de la ficción se afianzan en otros procedimientos, puntualmente, en la composición de los personajes.

El Joven, El Viejo y Patricia asumen roles antitéticos y se muestran como sujetos que –tal como lo indica Pellettieri (1997: 127)– buscan salir de la inacción para hallar su identidad, aunque la sociedad –en calidad de opositor actancial– se los impide. Por ende, los tres personajes son construcciones semánticas al servicio de la citada tesis realista. En este sentido, se destaca el personaje Patricia, una alegoría de la “patria” o “nación” vejada, esto es, como ya dijimos, un eje temático de reconocida tradición poética en la escena rioplatense durante las décadas de 1960/70 (Proaño-Gómez, 2002: 139). Así, esta representación del cuerpo/nación es definida en la obra de Costello como una potente fuerza de seducción, en la que finalmente Tánatos vence a Eros, siendo el exilio –otro trauma posdictatorial– la única alternativa de pervivencia o continuidad.

## **Ideas finales**

En síntesis, en la fase de la posdictadura argentina hallamos una particular representación imaginaria del cuerpo femenino como una respuesta poético-teatral al trauma del exilio o de la persecución del otro “distinto”. De este modo, en la obra *Pewma* encontramos la reivindicación de un cuerpo femenino-utópico, el que opera como un contra-discurso a los modelos de alteridad autoritarios y reaccionarios tomando como base el genocidio del pueblo mapuche en el siglo XIX, es decir, una plataforma historiográfica

que le permite resignificar la represión sobre los “diferentes” ejercida en la última dictadura militar. A su vez, en el texto *Encallados buques callados*, la mujer violentada es la representación imaginaria y memorística de una Nación mutilada, aquella que seduce pero al mismo tiempo condena al ostracismo a sus conciudadanos. Esta gramática de la memoria en escena propone un dispositivo poético de resistencia, es decir, una modalidad complementaria de la acción social, expresada en contenidos y figuraciones que contribuye al “trabajo del duelo” (Butler, 2009: 47-48), mediante la reestructuración estética de núcleos significativos del pasado histórico reciente, con el fin de promover “conflictos semánticos” que movilizan ciertos estamentos de la memoria social.

## **Bibliografía**

- Álvarez, Miriam (2015). “Pewma-Sueños”, en: Tossi, Mauricio (Compilador). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Universidad Nacional de Río Negro, Viedma.
- Butler, Judith (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires.
- Costello, Mario (2003). “Encallados buques callados”. *Obras breves*. Universidad Nacional del Litoral/Inteatro, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, Buenos Aires.
- Gambaro, Griselda (1985). “Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura”, en: *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núm. 132-133, Pittsburgh.
- Jelin, Elizabeth (2001). “Exclusión, memorias y luchas políticas”, en: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO, Buenos Aires. URL: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912040237/7jelin.pdf>
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2005). “Los derechos humanos entre el estado y la sociedad. En: Suriano, Juan (Director). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- Peréz, Pilar (2010). “La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma”, en Kropff, Laura (compiladora). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Artes Escénicas, Buenos Aires.
- Proaño-Gómez, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 196-1973. Teatro e identidad*. Atuel, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife – Universidad Autónoma de Madrid.

Ricoeur, Paul (2000). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.  
Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós, Barcelona.  
Wunenburger, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Ediciones del sol, Buenos Aires.