

# **Mundos imaginales en red: estéticas e imágenes de lo social en la literatura, el cine e internet.**

Equipo UBACyT “La producción imaginal de lo social: estéticas, imágenes y visualidades entre las prácticas sociales y las subjetividades contemporáneas”.

Cita:

Equipo UBACyT “La producción imaginal de lo social: estéticas, imágenes y visualidades entre las prácticas sociales y las subjetividades contemporáneas” (2013). *Mundos imaginales en red: estéticas e imágenes de lo social en la literatura, el cine e internet*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/375>

## **X Jornadas Nacionales de Sociología de la UBA**

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI

1 a 6 de Julio de 2013

### **Mesa 34: Diferencia e indiferencia en el pensamiento social: cuerpos insumisos y paradigma crítico.**

**Título:** Mundos imaginales en red: estéticas e imágenes de lo social en la literatura, el cine e internet

**Autores:** Equipo UBACyT “La producción imaginal de lo social: estéticas, imágenes y visualidades entre las prácticas sociales y las subjetividades contemporáneas”

**Integrantes del equipo:** Lucía Cavallero, Javier Garat, Miury Cirone, Guiliana Colussi, Lucas Reydó, Esteban Dipaola, Lucas Saporosi, Gabriela Rivas, Oriana Seccia, Ayelén Calabuig, Santiago Azzati, y Lucio Quinzio

**Pertenencia institucional:** UBA FSOC - IIGG

### **Mundos imaginales en red: estéticas e imágenes de lo social en la literatura, el cine e internet**

#### **INTRODUCCIÓN**

Las sociedades contemporáneas se definen en una impropiedad. No hay relación social en la vida en común, tal como una sociología clásica puede suscribir, sino que justamente en aquello que no nos pertenece, que se inscribe como imposible es donde se halla el hueco y la huella de una existencia entre otros. No es el reconocimiento ni la representación. No es la conciencia de sí con el otro, aquello que hoy funda lo social, sino la no-pertenencia que nos obliga a una refundación permanente. De ello se trata el pensamiento *post-fundacionalista*: no quedar por fuera de todo fundamento, sino con inscripciones en una potencia indetenible de la fundación. La liberación de la opresión del Uno, define Alain Badiou (2003). Es decir, la pérdida de la unidad, pero también del centro y del origen sobre el cual el fundamento se erigía como Representación.

La globalización es un proceso que se materializa en circulaciones: mercancías, productos, objetos, modas, circuitos de ocio, turismo, personas, modalidades de consumo, publicidades, experiencias, fronteras. Todo eso compone múltiples narrativas e, inmediatamente, diversas maneras de organizarlas, por lo cual el relato carece de definición.

Néstor García Canclini (2010) define esto como la “sociedad sin relato”, lo que equivale a sostener, precisamente, ese carácter de lo múltiple y diverso. No se trata de que la sociedad se haya quedado sin relato, sino que la propia multiplicidad impide su organización. Se pierde la linealidad que requiere el reaseguro de una relación social en su referencia clásica. Continuando esa línea, José Luis Brea (2007) entiende que actualmente los relatos, las subjetividades, las relaciones, etc. son todos productos y, más claramente, “producciones inmateriales”.

En estas condiciones, la definición que sobresale es la de “postautonomía”, esto significa, que ya no hay una esfera separada de lo social como puede ser el arte, etc. No resulta adecuado insistir con las ideas de sistemas y subsistemas para

pensar las sociedades, sino que en la globalización del “capitalismo flexible” (Harvey, 2008) todo se vuelve inmanente y no cesa de producirse y fundarse en esa inmanencia.

Entonces, no hay detenimiento posible en la Representación, sino la móvil circulación de sentidos. En esa inmanencia sobre la que no cesa de fundarse lo social lo que resulta es el exceso. La representación es imposible porque excede a su forma, pero además, como todo circula, como las modas, el ocio, el consumo, las publicidades, etc. son la insistencia de la presente época, de lo que debemos hablar es de una *producción imaginal*, la constitución de mundos imaginales que configuran relaciones entre individuos, subjetividades, lazos de socialidad, etc.

Michel Maffesoli sostiene que actualmente la “anomia funda lo social”. Esto indica que no hay un supuesto previo que defina una forma determinada de vida social. Contrariamente, lo normativo sucede en el ámbito de las relaciones prácticas entre personas y no como fundación de un orden previo e inmutable. La experiencia del *ser colectivo* opera entre las diferentes imágenes que circulan. Así afirma el autor: “El signo deviene símbolo, y hace surgir el otro lado, inmaterial, de las cosas” (Maffesoli, 2009: 45).

Es, además de las imágenes, el cuerpo y el goce en el espacio lo que posibilita el “religamiento social” según este hedonismo del planteo de Maffesoli. Por eso, prosigue:

La exacerbación del cuerpo individual en el marco de un cuerpo colectivo remite a otra forma de lazo social, de fuerte componente *lococéntrico*. Lo que prevalece, en efecto, es el espacio. Espacio del cuerpo propio al que se trabaja con tiempo, al que se viste para la plegaria, al que se adorna para el placer, al que se mutila para un goce doloroso. Territorio del cuerpo tribal que nos empeñamos en conquistar y que defendemos contra todas las formas de intrusión. En todos estos casos, espacios simbólicos que generan y afirman el lugar. Es lo que puede llamarse la “religancia imaginal” (Ibíd: 48 -cursiva en original-).

Instancias de normatividad práctica, donde prevalecen las modalidades estéticas, definen nuestros lazos sociales a partir de la figuración de subjetividades compuestas entre imágenes y como imágenes. Estas imágenes ya no están separadas o desprendidas de lo social sino que son su distensión, su forma desplegada. Mediante las estéticas del consumo, del ocio y del goce, los individuos conforman sus lazos imaginales y su propia individuación como imagen. El interés de este artículo es indagar en esa producción imaginal de lo social en el marco de la literatura y el cine contemporáneos y en el contexto de la *web* y las redes sociales.

### **Libres de Adorno**

Persiste una tradición moderna que, aún las transformaciones de la cultura y la sociedad, entiende al arte como una esfera autónoma respecto a lo social. Incluso, hay quienes estudian la teoría contemporánea y el arte contemporáneo aprisionados en la estela del pensamiento de Theodor Adorno.

Dentro de un marco metodológico, es nuestro interés situarnos en las antípodas de esa tradición y pensar las condiciones estéticas de lo social y del arte a partir de enfoques que colaboren en una mejor comprensión de la situación presente.

Nociones como “autonomía”, “vanguardia”, “distanciamiento” y “negatividad”, por referir apenas algunas, no aportan demasiado al debate del arte y de la

experiencia contemporánea. El arte contemporáneo es post-fundacional debido a su indiscernibilidad respecto a lo social, por la propia inmanencia sobre la que deviene en la experiencia y remite a sus múltiples fundaciones y narrativas.

Arthur Danto (2004) es quizás quien desde una teoría estética fuerte, mejor ha explicado esa dimensión del arte contemporáneo. Vivimos en el mundo en el que todo puede ser arte, desde una caja de esponja para vajilla marca “Brillo”, hasta cajas de medicamentos desperdigadas en alguna muestra de museo. Desde los Biodramas familiares y acontecimentales-históricos hasta la aparición de un individuo cualquiera en un video de *Youtube*. Una era digital que amplía a niveles impensables las posibilidades de mostrarse y de producir algo nuevo (que no es necesariamente novedoso). Cuando, como sostenía Danto, la obra de arte y el objeto común son indistinguibles, la representación se esfuma cediendo su lugar a la inmediatez e inmanencia de la imagen. Lo mediado, la autonomía (aun si fuera relativa) del arte respecto a lo social se anula. Todo puede ser arte, todo puede ser imagen, no hay momento de negatividad que sitúe una especificidad. Lo real y lo ficticio se mezclan, cualquier escrito puede ser literatura y entonces ahora se escribe y narra en muros de *Facebook*, *Twitter*, etc. Lo bueno y lo malo, lo feo y lo bello, lo armónico y lo disonante son predicados estéticos carentes de sentido. La indiscernibilidad entre el objeto común y la obra de arte, transforma el arte contemporáneo y, con ello, la mirada.

En nuestro ámbito y en el campo más específico de la literatura, Josefina Ludmer analizó esto mismo bajo la noción de “post-autonomía” que también indicáramos antes. La literatura ya no es ni buena ni mala, lo real y lo ficticio se interpenetran y confunden, el narrador y el personaje son indistinguibles. La literatura está en las redes sociales, en libros de editoriales independientes y en libros de multinacionales que además venden cremas para la piel, en plaquetas y fotocopias que se reparten en eventos de lectura. Y, concretamente su soporte es la circulación. Se trata, entonces, de escribir entre esas imágenes no para dilucidar e iluminar los hechos y las verdades de nuestra fluida contemporaneidad, sino para introducir una narrativa más que aporte al deseado desorden o al desorden del deseo.

### ***Imágenes y experiencias***

Por cuanto nos interesa abordar las imágenes en relación con la experiencia, en el campo signado por aquello que definimos como *lo imaginal*, y considerando, a su vez, que la experiencia es diversa, abierta y múltiple, buscaremos la emergencia de distintos tipos de relatos que permitan expresar esa pluralidad. Por ello, el análisis propuesto indagará en la literatura, tomando como referencia tres novelas de reciente edición, también en el cine, para lo que se abordará una película estrenada durante el año 2013, y finalmente las redes sociales que por su difusión y uso han adquirido singular relevancia en los últimos años. *¿Qué mundos imaginales se despliegan desde esos relatos y experiencias?* aparece como la pregunta transversal de este artículo.

## **BREVES IMÁGENES DE LAS CLASES MEDIAS EN LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE**

Con sus límites y mediaciones, la literatura es partícipe del presente; habilita enunciados y hace circular símbolos. Bajo este prisma, hemos de leer una serie de relatos literarios contemporáneos, pensando a las obras como potencias de encarnación de diversos lenguajes de la comunidad, o bien como la potencia de esa comunidad habitando en esas escrituras (Ranciere, 2009). Entendiendo entonces a la literatura como *expresión* (Ranciere, 2009) –en la medida en que cada sociedad tiene su literatura tanto como esa literatura también construye presente–, nos interesa leer tres obras literarias para pensar en la re-presentación de subjetividades, la posibilidad de abrir un orden temporal social, e incluso cierto régimen territorial en aquello que podemos llamar “islas urbanas” (Ludmer, 2010).

También nos detendremos en el modo en que estas escrituras contemporáneas problematizan y actualizan la constitución de las clases medias, en tanto comprendemos que se actualizan en las prácticas; es decir, que las clases son un diferir constante respecto a sí mismas, o dicho en otras palabras: su existencia es performativa (Butler, 2008). Así, definimos “clases medias” como una comunidad discursiva (Charaudeau y Maingueneau, 2005)<sup>1</sup> que presenta ciertos rasgos estables. En este sentido, consideramos que pueden ser reconocidas por una posición de enunciación paternalista cuyo objeto privilegiado son los sectores populares. Esta posición de enunciación paternalista respecto a los sectores populares posee dos vertientes: la veta que denominaremos “racista/fascistoide/clasista”, donde aquellos sectores se presentan como objetos pasibles de “cooptación”. Por otra parte, también nos encontramos con la declinación de tal matriz enunciativa que llamaremos “progresista”. De todos modos, en esta vertiente también persiste la tónica de la cooptación de la cual el propio sujeto de enunciación nunca puede ser parte; casi como si tal rasgo fuese el invisible necesario producido por el campo de visión o la “problemática” (Althusser y Balibar, 1983). En los textos literarios que analizaremos a continuación, rastreamos esta matriz enunciativa, para analizar la experiencia social contemporánea en su devenir.

Gordo, Sagrado Sebakis. (Milena Caserola, 2011)

A grandes trazos –generalidad que la propia novela produce– puede decirse que es una novela que reflexiona sobre el campo actual de la literatura argentina, en su variado espectro, y también sobre la socialidad contemporánea de un chico de clase media porteño, vivida a través de salidas nocturnas, pero sobre todo a partir de las redes sociales. Según lo expuesto en la Introducción, se inscribe a esta producción como un ejemplar de lo que Ludmer denominó “literaturas postautónomas” (Ludmer, 2006)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Siguiendo la acepción de Beacco allí expuesta, ya que se trata de un grupo social o red de grupos que se construye por el modo en que produce discursos, los pone en circulación y los interpreta. La clase así concebida está *en* el texto que ella es y produce en cada emisión. Por otra parte, se hace evidente que en esta problematización de la clase media como comunidad discursiva adherimos a la hipótesis subyacente de que los modos de organización de los hombres y sus discursos son indisolubles.

<sup>2</sup> “Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido [...] Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.)”. Versión digital disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

El *ethos* construido se inscribe en los rasgos identitarios de las clases medias en Argentina. La construcción identitaria de estas clases se relaciona con los capitales culturales, que configuran un *habitus* de percepción, pero también un mecanismo de distinción respecto a otras clases. En su clásico estudio *La declinación de la clase media argentina*, López y Romeo definen a la “clase media” como aquella cuya “*realización como sector social ... no se materializa en la esfera de la producción sino en la del intercambio y consumo de bienes materiales y simbólicos, en general, y muy particularmente dos: Educación y Vivienda.*” (López y Romeo, 2005) En ese sentido, la subjetividad construida en la enunciación de la novela se inscribe en este horizonte, aun cuando describe, es decir, cuando pretende *sólo mostrar* mediante el uso de la tercera (neutral):

Pierre Bourdieu planteó que 'el arte no existe'. En cambio, existen diversos tipos de producciones legitimadas y aceptadas por los grupos hegemónicos, que tratan de salvar su posición en el campo por el gusto de la acumulación de estética. Digamos, que *el arte* es la excusa de los grupos con acceso a lo que se denomina *alta cultura* para justificar el mero acceso a los recursos en la lógica capitalista (Sagrado Sebakis, 2011: 139 – cursiva en el original).

La presencia de nombres de intelectuales, los constantes comentarios sobre novelas y películas hacen que el texto construya su sentido sobre una intertextualidad cuyo reconocimiento por parte del alocutario le sirve al sujeto de la enunciación para demarcar un adentro y un afuera en el horizonte de clases medias que tienen los capitales culturales necesarios para seguir la débil línea narrativa del relato que, a fin de cuentas, es un relato sobre la identidad. Por otra parte, en el tono seguro de la enunciación podemos observar una interiorización del lugar que el locutor ocupa en el espacio social.

Resulta interesante detenerse en las fronteras hacia dentro de la propia clase que se realizan en la novela. Los que quedan dentro del nosotros-inclusivo que construye el texto son denominados allí como sus “*happy few*”, incluyendo en esa denominación un rasgo polifónico, ya que ella remite a una frase de *Henry V*, de Shakespeare: “Yo sé quiénes son mis *happy few*: Esos seres capaces de ver a través de la codificación y el enrosque, la enumeración y la velocidad. Buscadores incansables, cargados de vida” (Ibíd: 142). En contraposición a la adhesión axiológica e identitaria expuesta, se erige el afuera de un nosotros compartido, que es una suerte de operación de depuración hacia adentro de una pertenencia común en el siguiente fragmento:

El miedo más grande, al menos dentro de los círculos dentro de los que me muevo, es que lo que hagas o lo que disfrutes 'se te llene de negros'. Ese comentario es un clásico de mi país, escuchás situaciones del tipo: '*Pachá* antes estaba re bueno, pero ahora se llenó de negros'. 'Yo era una chica Apple pero ahora esto se llenó de negros'. Incluso hay quienes ponen: 'Dejo mi muro de Feisbuk y cambio a otra cuenta, porque ésta ya está llena de negros' (Ibíd: 190-191).

Podemos observar en estas líneas una inscripción de la subjetividad como parte de un colectivo más grande, pero del que se separa mediante dos mecanismos textuales: la parodia respecto de los enunciados ajenos, pero también un reforzamiento de la marca de ajenidad respecto a tales enunciados mediante el uso de comillas para introducir una palabra no-propia con la cual se señala mediante la imitación subversiva (Maingueneau, 1987) que no se comparte tal universo

axiológico (y discriminatorio socialmente). Vemos así, en esta producción cultural, una construcción identitaria que se afirma a sí misma en un rechazo hacia la vertiente “fascistoide” de la matriz enunciativa de las clases medias, tal como las conceptualizamos unos párrafos antes.

*Los años que vive un gato*, Violeta Gorodischer. (Tamarisco, 2011)

Pensar la narrativa como una posibilidad de restituir la experiencia podría ser una de las claves para leer una serie de narraciones de la generación de escritores contemporáneos cuya *educación sentimental* transcurre en los noventa. O dicho de otra manera, abordar aquellos relatos que datan una temporalidad al tomar la experiencia como insumo ficcional. *Los años que vive un gato* de Violeta Gorodischer puede orientar la lectura de sensibilidades y prácticas moduladas en un período que nos llega a veces como mito, cerrado y definido. La famosa frase de Flaubert, “Madame Bovary soy yo” cifra la clave para poder entrar desde sus relatos a una temporalidad: de la oposición entre los dos términos –el dominio de lo particular y el dominio de lo general– nace un tercero que los comprende: la narración (Premat, 2009).

La noción de temporalidad, según Josefina Ludmer, supone tiempo habitado e imaginado, diferentes en cada lugar: diagramas y al mismo tiempo afectos: “Cada una tiene su tiempo y por lo tanto su régimen histórico. Como cada cultura es una determinada experiencia del tiempo no es posible una nueva (un nuevo mundo) sin una transformación de esa experiencia” (Ludmer, 2010). Ese tiempo puede ser entonces una colección de elementos significantes: un viaje a Cuba bajo la ley de convertibilidad, el free-shop, las novelas de Andrea del Boca, Mc Donalds, Orlando; como también la posibilidad de trazar un viaje hacia el pasado en la voz de una niña-preadolescente-adolescente atravesada por diferentes tramas y sensibilidades que pertenecen a un presente en común.

En términos de plantear qué posición discursiva moldea la primera persona en la novela, podemos dibujar un mapa de significaciones que opone dos mundos: un *nosotros* de clase media intelectual frente a *otro*, cuyo universo atrae tanto como expulsa. Como sostiene Piglia: “la fascinación por lo otro es un gran tema de la literatura, la experiencia pura, lo vivido, la oralidad, las pasiones elementales, confirman una poética” (Piglia, 2006: 85). En *Los años que vive un gato*, el “otro” lo conforman aquellos personajes cuyas experiencias marginales se cuentan porque no pueden ser vividas por el yo. El “otro” es Gladys, la chica pasional casi analfabeta que trabaja en la casa de la narradora, que no distingue la ficción de las telenovelas ni entiende las películas en inglés; es Cecilia, una compañera del secundario exuberante que genera odio y atracción pero que finalmente sufre una violación; o bien es Juan, ahí, en el límite del adentro y afuera de lo permitido en la familia, el hermano que confiesa su homosexualidad:

Ahí sí, a Gladys se le iluminaban los ojos. Conocía a todos los personajes y sufría y se alegraba con Andrea del Boca, la mucama enamorada del niño rico. A veces me preguntaba por Juan, que había cumplido diecisiete. Si tenía novia, me preguntaba cómo le gustaban las chicas. Yo apenas le respondía. Pensaba en el verano, en Marcos, me ponía incómoda y le decía a Gladys no te ilusiones, Juan nunca estaría con vos (Gorodischer, 2011: 32).

La escritura permite la conexión con la temporalidad y sus sentidos: “Hay en los textos literarios una construcción de la temporalidad, una inquietud por la

temporalidad (...) Un aquí y ahora devenido presente inconcluso, desligado de sus condiciones de presentificación para ser siempre actualizado, repetido como un tiempo otro” (Dipaola, 2010: 118).

Ese cuándo expresa la problematización de una clase media que aprovecha los beneficios estructurales de los noventa ante la ausencia de afectos. La enfermedad de la narradora es compensada con un triste viaje a Disney después de la cura. Cuba, Disney, las silenciosas reuniones familiares o el gato que merodea en la familia pero nunca es foco de atención funcionan como acolchonamientos de la experiencia, placebos durante el sucesivo quiebre de la familia progresista frente a *otro* que vive su sexualidad, que explota sus emociones o que experimenta la violencia. Como afirma Piglia, hay que crear un lenguaje para que el otro pueda hablar, expresar el dolor, narrar la experiencia.

*Un publicista en apuros*, Natalia Moret. (Mondadori, 2012)

Si en *Los años que vive un gato* hay una oposición entre dos mundos –un nosotros y otro–, en *Un publicista en apuros* hay un Yo paranoide sin posibilidad de reconocerse y recostarse en un nosotros, porque es justamente esa posibilidad lo que está en crisis. Este desequilibrio en su estructura sentimental hace de Javier un personaje difícil de encasillar. Presenta todos los rasgos de un sujeto de clase media-alta fascista, pero en este derrotero precipitado por la cocaína y la desconfianza, empieza a encontrar grietas en la perspectiva individualista que lo llevó de ser un sujeto de clase media a un triunfador cuya cuenta bancaria es *digna de un campeón*. A través de un monólogo interno, compulsivo y cínico, pone de manifiesto las inconsistencias de una explicación sobre lo social necesaria a todo *self made man*.

Su posición social se afirma más en sus consumos suntuosos –gin tonic en el Malba, collar Bulgary, *loft* en Palermo- que en su lugar en la estructura productiva. Podría decirse que la diferencia a partir del consumo y el gusto se *realiza* en el encuentro con el otro, en relación a sus posibilidades y preferencias estéticas. Así, Javier se distancia no sólo de las clases populares sino también de Federico Grinberg, personaje millonario pero de gustos dudosamente distinguidos: “¿Pero acaso yo estaba ahí para educar a ese mersa?” (Moret, 2012: 169), se pregunta nuestro (anti) héroe en la inmensa oficina del oligarca.

En la novela, la posibilidad del encuentro con los otros y, por consiguiente, de la *realización* de la diferencia, se da únicamente en el tránsito por la ciudad. La espacialidad está expresada no como extensión en la geografía sino como islas separadas y, a la vez, conectadas. En tanto enclaves de un relato –que aparenta estar atravesado por diferentes sectores sociales–, la mansión en San Isidro, el *loft* de Palermo, el conventillo en Constitución, la calle en La Boca, el bar en Berazategui o la oficina en Puerto Madero parecen guardar más relación entre sí que con los espacios que los rodean. Se construye una ciudad insular donde la territorialidad está asociada a posiciones sociales diferenciadas y cuya única conexión entre sí es el tránsito de la droga.

Nuevamente, si la territorialidad se relaciona directamente a la diferenciación entre clases y, a su vez, la única manera de unir las partes es a través del tránsito de las sustancias ilegales, en este relato, la dimensión que recorre a las clases es precisamente esto último. Si la narrativa busca recorrer los matices de lo social, falla en la reconstrucción de otras lógicas que no sean la de la posición de Javier y sus allegados. Puesto que la crítica de Javier es pronunciada desde el interior de su

experiencia, conlleva sus marcas, sus limitaciones. Parecería ser que la expresión de la experiencia social de los otros se da más bien a partir de una imagen estática. El ejemplo cabal de esto es que a pesar de recorrer amplias geografías, dejando cabos sueltos en todo el *degradé* social que se presenta, la resolución del conflicto, el recogimiento de todos estos cabos en el nudo final, se da al interior de la clase del propio protagonista.

## **PENSATIVIDAD IMAGINAL EN EL FILM *VILLEGAS* (Gonzalo Tobal, 2013)**

Si en la literatura hallamos traslaciones que permiten, en estos casos analizados, observar imágenes y apropiaciones de las clases medias en Argentina, por su parte, el cine, en el singular caso que presentaremos, posibilita la apropiación de la experiencia social mediante las imágenes de un viaje.

En la globalización es posible pensar el arte superando el “campo artístico”, entendiendo por ello lo que Bourdieu nos presentaba como espacios con lógicas y contenidos propios, el cual se condecía con un contexto donde los movimientos artísticos bien podían leerse como parte de las culturas nacionales (García Canclini, 2010).

Sin embargo, ese contexto ha cambiado, como expresamos desde nuestra apertura introductoria, ya no encontramos autonomía en el arte sino *postautonomía*, es decir, una superación de fronteras y su inserción en nuevos campos, como los medios de comunicación, espacios urbanos, otras tecnologías, etc. (Ibíd). En tal marco, donde las tecnologías audiovisuales y digitales modifican las prácticas, el formato y la comunicación del arte, y siendo el sentido del arte entendible como parte de procesos sociales (Ibíd), nos disponemos a hacer uso del cine para leer estos procesos de *postautonomía* y la condeciente globalización con sus efectos en las relaciones sociales.

*Villegas* es una película que se inscribe en el post nuevo cine argentino, aunque adhiere a referencias estéticas de lo que fue aquel nuevo cine.<sup>3</sup> Por tanto, se evidencia un procedimiento estético propio de esas condiciones, social heterogéneo, que viene a dar cuenta de nuevas formas de narrar, de disponer los relatos y de concebir la imagen. Los directores emergentes durante la década del noventa desplazaron sus miradas de las corrientes estéticas tradicionales, cargadas de costumbrismos y de la exposición político-ideológica explícita, sustentada en una narrativa clásica, y basada en la lógica sensoriomotriz<sup>4</sup>.

En el marco de una década lastimada, excluyente y contradictoria, nuevas formas de concebir la experiencia de lo social fueron dando lugar a películas mínimas, cotidianas que dejaron de reflejar grandilocuencias sociales, y en su lugar, emergieron micromundos, relaciones íntimas y de matices austeros. Un *cine de la experiencia* (Choi, 2009), alejados del *cine del hipere estímulo*, de las identificaciones lineales y conducidas. Directores como Rejtman, Trapero, Martel o Carri, entre otros, dieron inicio a esta confluencia de miradas. En una segunda oleada podemos

---

<sup>3</sup> Se comprende en el Nuevo Cine Argentino, aquel emergente a mediados de la década de 1990 y que mantuvo su estela hasta mediados de la década del 2000. Es un cine realizado por jóvenes directores salientes de las nuevas escuelas de cinematografía y, en parte, de carácter independiente, que renovó la estética de los films en nuestro país.

<sup>4</sup> De acuerdo con Gilles Deleuze, la imagen sensoriomotora es representativa del cine clásico y se basa en el encadenamiento de acciones que aporta el montaje. Es decir, una acción que modifica a otra por intermedio de una situación. El esquema es A-S-A' (acción, situación, acción modificada). Ver Deleuze (2005).

encontrar a Alonso, Loza, Oliveira Cezar, Acuña, Llinás, oleada que hace estallar en añicos la categoría Nuevo Cine Argentino como modalidad estética y narrativa totalizante. En todo caso, podemos hablar de nuevas sensibilidades y experiencias de lo vital, nuevas formas de concebir la espacialidad, nuevos modos de entender el cuerpo y la sexualidad. Estas cuestiones fueron habilitando un cine “*grado cero*”, un cine de las sobras (Ibíd), es decir, un cine ambiguo en relación a lo real, donde se entremezclan el registro documental y la narrativa ficcional, a tal punto que se superponen y coexisten unas con otras. Es necesario enmarcar estas tendencias dentro de las nuevas formas de registro digitales y del mayor acceso al equipamiento técnico e instancias de post producción.

Gonzalo Tobal produce su opera prima, *Villegas* (2013), en este contexto y retoma, como veremos, ciertos aspectos del recorrido.

Para el análisis particular, partimos de la concepción de “imagen pensativa” propuesta por Jacques Rancière para abordar el film. La condición de pensatividad permite comprender la imagen a partir de un nuevo estatuto, alejada de la intencionalidad del autor y de los efectos que ella produce. Así, podemos señalar la singularidad de esta nueva modalidad imaginal en torno a su indeterminación, desplazándose de los binomios *arte-no arte*, *activo-pasivo* y, en su lugar, suspenderse allí donde las partes se entremezclan. De esta manera, Rancière habilita la emergencia de producciones no previstas, disonantes e incluso intolerables. Según el autor, la “pensatividad (de la imagen) puede ser definida como ese nudo de varias indeterminaciones” (Rancière, 2010: 112).

Será a partir de esta serie de indeterminaciones que abordaremos el film en cuestión:

1. Dispositivo Visual
2. El trabajo con el tiempo
3. La actitud de los personajes

*Villegas* se centra en una relación social particular, y lo expresa en el marco de un viaje. Concretamente, el film presenta una relación entre primos como un viaje. Un viaje que no es una gran aventura, única, planeada o trascendente en la vida de los personajes. Es simplemente un viaje, un traslado de cuerpos de un espacio a otro, un hecho más en la vida de los personajes. El viaje inicia en la Ciudad de Buenos Aires, un espacio que no es presentado al espectador, sino que es alcanzado por medio de planos fragmentados. Esto también vale para todos los espacios físicos de la película. Nunca se alcanza a conocer la totalidad espacial en el que se mueven los personajes, sino más bien, se ve el espacio vivido por ellos, el espacio necesario para la acción, en un plano suficiente para ver la interacción con otros y, por eso mismo, no lo incluye al espectador como parte de esos lugares. Esta indeterminación del espacio puede leerse desde lugares que no terminan de cargarse de emociones fuertes, aun cuando el personaje de Pipa (Esteban Bigliardi) recorre la casa del difunto abuelo, no se alcanza una conexión con el personaje. Cuando el mismo personaje recorre la plaza de General Villegas con su prima, el director utiliza el recurso de los planos cortos, encimados sobre los cuerpos, que habilitan el encuadre suficiente para seguirlos en sus movimientos y diálogos, pero no para ver más allá de ellos. Los personajes circulan por un espacio fragmentado, distante, cuyas referencias quedan en el fuera de foco o en la profundidad de

campo. Allí, en esa indiscernibilidad espacial, se suspende el aspecto informativo de la obra, el saber previo, las referencias anteriores (Rancière, 2010).

El espectador no es un turista de *Villegas*, llega a ese pueblo por un viaje de primos y en ello se centran las imágenes y los sucesos. No se trata de un vínculo afectivo y fluido, sino de una relación estrictamente familiar entre dos primos sin intereses comunes y sin contacto frecuente. Son en un primer momento dos cuerpos distantes, tanto así que transcurren varios minutos de la película hasta que se sabe cuál es la relación que los une. Estos primos parecen viajar de modo diferente en el mismo espacio: el auto los une, pero las diferencias en sus personalidades y en sus estéticas corporales parecen serlo todo.

En las escenas no encontramos un momento de relevancia mayor que otros, no hay giros narrativos dados por un diálogo revelador o por grandes acontecimientos. Es un viaje donde transitan enojos, alegrías, tristezas, pero sin carga moral. Ninguno de los personajes produce un cambio radical.

Sin embargo, es importante detenerse en la secuencia que presenta la visita al campo, en particular cuando ambos Esteban se encuentran en el silo de maíz. Al interior del relato, esta escena se presenta como una más de las tantas situaciones dispersas por las que se navega durante toda la película, un momento que diverge fugazmente en la cadencia del film, generando una sensación de pausa o flotación. Pipa salta al interior del silo con su guitarra y casi de inmediato Esteban (Esteban Lamothe) irrumpe en la escena. Al aparecer la calidez como imagen (el color del maíz, las dimensiones del silo, la alusión a esconderse), ambos personajes parecen reencontrarse en un espacio-tiempo que evoca el pasado, la infancia y los códigos compartidos. Se pone de manifiesto la proximidad de los cuerpos y queda implícito que ellos “saben” las reglas de la “guerra con maíz”. Momentáneamente parecen volver a ser “compinches”, con la confianza suficiente como para pedirle uno al otro que guarde un secreto. El silo se presenta como un espacio con lógica propia que los aproxima. A pesar de ese momento, que aparenta cercanía, tampoco se transforma la relación de los personajes. Las actitudes y las prácticas de los personajes se presentan desjerarquizadas, donde la fundamentación de la acción cede ante la mera vivencia cotidiana. Los personajes “son seres de los que no sabemos más de lo que muestran” presencias brutas, que “escamotean sus pensamientos al ofrecernos sólo sus rostros” (Ibíd: 113).

Esta indeterminación se plantea como una evolución y una no-evolución de los personajes, un *entre*, en tanto que se afirman todos los sentidos a la vez, tanto de continuación de una relación-distante como de recuperación de una relación-afectiva; es decir, suceden las dos cosas pero a la vez ninguna.

Podemos pensar en un segundo nivel de esta indeterminación, asociado al intersticio en el cual *Villegas* se posiciona en relación a la presencia y a la no presencia, a lo corporal y a lo no corporal. Situarse allí, merodear ese no-lugar, oscilar entre lo visible y lo no visible, es transitar una instancia donde los límites son frágiles y cada extremo de la oposición (corporal-no corporal) puede entrelazarse, superponerse o coexistir. Es en ese flujo constante de sentidos, actuales y virtuales, donde resulta a veces difícil discernir si un personaje, al ser referido durante toda la película y nunca ser visto, puede ser considerado un personaje corporal presente, o bien, inmaterial.

Rosario, la novia de Esteban, aparece constantemente pero nunca es vista, ni siquiera escuchamos su voz, tampoco vemos una foto ni se hace referencia a sus cualidades físicas, sociales o personales. Su presencia está mediada por un objeto

(el teléfono) y por las palabras de Esteban. Todo lo que conocemos de ella es un viaje, un reproche y un enojo, percibido desde las expresiones de su novio. Parecieran ser que las evocaciones de Esteban durante las conversaciones por teléfono revisten de una corporalidad no presente y mediada, al personaje de la novia.

Esta misma modalidad de aparición a partir de la mediación, se percibe en la figura del abuelo, cuya referencia está asociada a la reunión en la casa de la familia y al entierro. La condición de emergencia del personaje es el ataúd, pero también las vestimentas, el tono del encuentro, los abrazos y alguna palabra de aliento. Su corporalidad aparece matizada por estas intervenciones, a partir de las cuales se le da presencia.

En ambos casos, el devenir de los personajes se da en torno a la mediación y a la referencia que de ellos se hace a lo largo del film. Tanto las palabras, como las prácticas y los objetos constelan cierta corporalidad que se tensiona en la dialéctica *presencia-no presencia*.

En cuanto a las prácticas de los personajes en general podemos observar la existencia de relaciones flexibles. Relaciones que no se extienden más allá de lo presencial de un encuentro pero tienen su punto de intensidad durante el instante de la interacción. Una relación efímera es, por ejemplo, la que se efectúa con una mujer, su hijo y el marido, con quienes los primos charlan en el restaurante de Junín como si se conocieran de toda la vida. Es una escena cálida, con risas pero con ese saber latente de que no se conocen más que de vista. Uno de los primos, Pipa, la recuerda de cuando eran chicos pero la mujer admite no reconocerlos, por lo que no hay en esta vinculación un antecedente de peso.

La misma indeterminación puede leerse en la conjunción entre los personajes que se llaman Esteban pero que desde un comienzo a uno se lo conoce por el apodo (Pipa) y al otro por su nombre de pila.

En relación con estas indeterminaciones, podemos hacer referencia a una fragmentación que consiste en un conocimiento parcelado de los personajes y de la historia que se dilata a lo largo de la película. Hay una referencialidad diferida empleada como recurso para generar una presentación constante. Todo el tiempo se presentan elementos que sirven para comprender lo que sucede y quiénes son o qué relación tienen los personajes entre sí. Aun así, no llegamos a conocer todo lo que ocurre, ni los motivos, ni cómo son los personajes o qué sienten. Todo queda inconcluso e indeterminado. Se presenta lo necesario para la continuidad del relato. Un relato que muta su forma a medida que se revelan pequeños detalles.

*Villegas* comienza siendo un viaje, cuyas referencias en torno a su motivación, destino y fundamento se presentan de manera diferida. ¿Cómo es que dos personas tan distintas y con una relación poco empática se disponen a viajar juntas? La fundamentación (el entierro del abuelo) se presenta distanciada. Es esa distancia la que nos permite flotar en el mundo de *Villegas*, la que nos obtura las identificaciones inmediatas. Un viaje siempre supone una distancia, un traslado, un movimiento, que no necesariamente es evolutivo, ni iniciático. El viaje a la ciudad de Villegas no es un gran acontecimiento, es un desplazamiento que contiene una relación también en movimiento. Es una relación entre primos expuesta como viaje, y a su vez, como un “*nudo de varias indeterminaciones*” (Ibíd: 112).

Puede argumentarse que en la película se suceden imágenes donde acontecen diversos sucesos carentes de jerarquías, ni siquiera el viaje en sí puede adquirir una relevancia mayor en el orden de los acontecimientos. No hay nada que

condense esta película bajo un relato único. En esa tensión la película se suspende. Tensión pendulante que, como sugiere García Canclini, hace que exista arte dentro de un marco de ocaso de relatos totalizantes (García Canclini, 2010).

## **IMÁGENES-RED: transposiciones del yo en redes sociales, youtube y Google glass**

### ***Yo en el video***

El *yo* se escribe, se mira, se lee, se busca en *Google*. El *yo* es un producto y el soporte es la circulación del mismo. Eso no es novedoso. Lo novedoso es la tendencia todavía moderna sobre la que es replegado, fundamentado. Como si de su *Yo pienso* no pudiera desprenderse. Como si la estética moderna todavía lo sujetara en una representación.

El *yo* tal cual lo conocemos es un producto contemporáneo y, por eso, imagen. Pero no es imagen en tanto *yo*, sino en cuanto sentido, en cuanto devenir. No podemos definirlo ni atraparlo en una identidad, sino que se escurre en la multiplicidad sobre la que es. Este *yo* no puede pensar ni ser pensado sin imagen, pero su imagen no es signo, representación ni sustancia, sino todos los posibles sobre los que circula: *Twitter*, *Facebook*, *Google*, *Youtube*, etc. Es decir, ya no se trata de la versión performática que nos indica que si dice *yo*, hace *yo*. La cuestión es distinta: ahora en las redes, en su *linkeo* no se distingue ni representa en algo, sino que expresa todo lo que no deja de ser, que es distinto a todo lo que es.

Lo novedoso de las redes y de internet es que ahora la subjetividad no requiere ser pensada como autónoma respecto a lo que no es ella. La narrativa de la subjetividad es indiscernible a su forma. La subjetividad ya no es un producto, sino lo que no puede dejar de devenir producción, narrativa, relato. Aquella idea ya aludida de García Canclini (2010), indica que del hecho de que no haya relato se revela una paradoja, porque hay múltiples, una verdadera proliferación de narrativas que no pueden ser organizadas porque ahora no se inscriben en la determinación formal. En síntesis, no hay representación o ésta solo desborda de plurales sentidos.

Para indicar estas narrativas del *yo*, Paula Sibilia (2008) analiza los “usos confesionales de internet” y los define: “serían manifestaciones renovadas de los viejos géneros autobiográficos. El *yo* que habla y se muestra incansablemente en la Web suele ser triple: es al mismo tiempo autor, narrador y personaje. Pero además no deja de ser una ficción” (Sibilia, 2008: 37 –cursiva en original–).

Es certera la posición de la autora, sin embargo permanece sujeta al registro autobiográfico, lo cual supone un *yo* que se funda en esa narrativa. Las actuales expresividades de la *Web* indican que esa fundación es la que no persiste. El *yo* es atravesado no solo por la narrativa autoral que se expresa en el personaje, pues si así fuera nos mantendríamos dentro de la noción performática. De lo que se trata actualmente es de la imposibilidad de definir y articular la narrativa. El *yo* es impropio, es decir, no puede dejar de producirse en su incesante circulación. Esto implica que no se pertenece sino que es todo lo que se dice sobre él, todo lo que su circulación puede producir. Excede su condición de producto porque no hay propiedad.

Cuando una persona se filma y muestra su video en *Youtube* no está asumiendo un relato sobre su personalidad, sino afirmando la multiplicidad sobre la que se inscribe en tanto sujeto. Lo que aparece en el video es ya narrativa, pero ese

video produce la apertura múltiple de la narrativa en su propio soporte y en las revinculaciones que pudiera obtener: esto es, ser subido a redes sociales, intercambiado, reinterpretado, reproducido, etc. De este modo, el *yo* es un *link* y su particularidad es que nos puede llevar a cualquier parte. Tiene una función viral.

### **Redes de interacciones narrativas**

Siguiendo el argumento propuesto, el *yo* se concreta en la experiencia como una multiplicidad de imágenes, es expresado entre diferentes y heterogéneas narrativas. No se trata de que *al decir yo, hacemos yo*, sino de efectos desprendidos de sus redes causales. ¿Es íntimo el *yo*? ¿Es público? En ese híbrido se concreta y revela lo falaz de ambas preguntas: el eje no se sitúa sobre la exposición de la intimidad en un ámbito público, sino en una exploración y diversificación de las plurales narrativas que atraviesan las distintas identidades que cualquier sujeto es. Las narrativas propias de la *web 3.0* muestran al sujeto sin objeto, un vaciamiento de la experiencia que obliga a que continuamente deba ser otra vez realizada. Viajamos y conocemos lugares *online*, compramos turismo aventura en la red, exponemos las fotos de viajes y eventos en redes sociales. La experiencia se anula y en esa disolución conquista otros resquicios para insistir con el influjo de distintos relatos. El *yo*, entonces, no se hace al decirse, sino al inscribir una muda subjetividad dentro de sus múltiples voces.

Según Paula Sibilia, “el espectáculo se transformó en nuestro modo de vida y nuestra visión del mundo, en la forma en que nos relacionamos unos con otros e incluso la manera como se organiza el universo. Todo está impregnado por el espectáculo” (Ibíd: 54). Siendo este argumento eficaz para describir la contemporaneidad simulada en el circuito de las redes y las pantallas, sin embargo, no abarca de manera adecuada ese universo específico. Las imágenes intervienen sobre la vida, organizan una política de lo vital y fecundan de visibilidad al *yo*, pero una permanente interacción de narrativas y retóricas gestan transversalidades y la emergencia de figuras del *yo* abiertas, múltiples y fluidas que no se cristalizan en la noción de “espectáculo”. Transposiciones de imágenes definen un *yo* imaginal que no puede ser inscripto en ninguna representación porque siempre la excede.

En el orden de lo que aquí, desde el comienzo, asumimos como “postautonomía”, se revela también que esta condición múltiple del *yo* disuelve el carácter lineal de la experiencia y el binarismo esencialista de íntimo-público. Se altera profundamente la relación entre lo real y la ficción y no es posible establecer que la exposición en una red social es de carácter ficticio con la pretensión de que la realidad sucedería en el orden material de lo cotidiano. Las trazas se cruzan, se interdefinen y ya no importa el orden de producción de la subjetividad sino el desplazamiento y desprendimiento permanente de su dispersa narrativa: los intertextos del sujeto. No hay *yo*, sino dispersión absoluta de lo subjetivo que se hace visible como *yo*.

La irrupción de redes sociales como *Facebook*, *Twitter*, *Linkedin* e *Instagram*, entre otras más específicas, otorgan la posibilidad al usuario de desplegar una multiplicidad de máscaras, ficciones y relatos que permiten construir y reactualizar la identidad del *yo* de forma permanente. Tal despliegue no implica, como decimos, que ese *yo* quede escindido entre su *yo* real y su *yo* virtual. Los nuevos espacios de la virtualidad permiten que toda producción y postproducción del *yo* pueda deslizarse entre la vida *offline* y la vida *online*. En estas interfaces de la post sociabilidad

palabras e imágenes van produciendo los relatos del yo de manera constante. Son narrativas que se traman desde la interacción, es decir, se sostienen en el circuito de los posts realizados por el autor, pero que se acumulan con los comentarios recibidos y las formas de intervención de otras maneras de interacción virtual.<sup>5</sup>

Las redes operan bajo la lógica de las imágenes: son masivas, públicas y de recepción simultánea y colectiva. Las acciones de la subjetividad actuante en tales espacios están dirigidas a producir cierto tipo de efectos narrativos que crecen con propiedades de difusión. Siguiendo a Brea (2007), la imagen deja de ser representación para convertirse en presencia: “una ficción en tiempo real”.

Así se producen nuevos mecanismos de interacción: poder “dar un toque” en *Facebook*, unirse a una discusión a partir de un *hashtag* en una red como *Twitter*, comentar una imagen, una frase o *post*; y, principalmente, concreta la experiencia de esa definición imaginal del yo la absorción infinita que otros portadores provocan a partir de adjudicar un “me gusta”. El uso de estos dispositivos genera en los usuarios expectativas de comunidad y de organización de redes y tramas de interacción, donde todo encuentro deviene mediado, y en su no-localización se produce como dinámico y flexible.

## **CONCLUSIONES: apéndice sobre los nuevos artefactos de la era digital**

Frente a la tesis de que en las sociedades contemporáneas el lazo social se produce a través de la imagen se erige, en el discurso académico y en algunos círculos de la vida cotidiana, la idea de que las nuevas tecnologías, en sus soportes técnicos conllevan a un proceso de individualización de orden patológico a nivel social. Las nuevas tecnologías tendrían la capacidad de “deshumanizar” las relaciones sociales.

*Google Glass* nace desde ese discurso mismo. Consiste en unas gafas que además de permitir hacer uso de los servicios característicos de *Google* (su motor de búsqueda, traductor, mapas, etc), cuentan con una pequeña cámara en alta definición que permite documentar y compartir fotos y videos a través de diversas redes sociales.

En una entrevista a uno de los creadores del dispositivo, éste afirma: “La gente quiere estar conectada y la tecnología se lo ha permitido, pero el problema es que también la tecnología genera distracción, te saca del lugar (...) La pregunta que nos hacemos es ¿cómo sacar a la tecnología cuando estás haciendo algo pero tenerla ahí cuando la necesitas? (...) Una solución es colocar a la tecnología cerca de tus sentidos, de lograrlo nos conectaríamos de una manera mucho más rápida”.<sup>6</sup>

A los fines de combatir la supuesta deshumanización de las relaciones sociales, la solución propuesta no hace más que afirmar la tesis de que lo social se produce a través de imágenes. Compartir una experiencia a través de fotos y videos (que se capturan convenientemente desde la perspectiva del ojo de quien usa el producto) es un proceso de producción del relato de la subjetividad como imagen.

---

<sup>5</sup> Vale como ejemplo un reciente suceso en el entorno *Facebook*, a partir de la aparición de algunas identidades falsas llamadas en la jerga *Fake*. En este caso, la aparición de un *Facebook* prontamente popular como fue el de Fabián Casas, generó la desmentida de éste en un matutino de tirada nacional como es el diario *Página/12* y como respuesta desde el propio *Fake* un *post* que decía: “Soy y no soy Fabián Casas”.

<sup>6</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=V6Tsrq\\_EQMw](http://www.youtube.com/watch?v=V6Tsrq_EQMw)

Cuando *Glass* se comercialice se introducirá un nuevo dispositivo de “construcción masiva e inmaterial de la subjetividad” (Brea, 2007).

Cuando el entrevistador se pregunta: “¿No les parece raro que para que la gente tenga interacciones *más humanas* llegamos a un punto en el que tenemos que *ensamblarnos Glass?*”, la respuesta debería ser que *Glass* es sólo una modalidad nueva de un modo de producción del lazo social que trae su consistencia desde mucho antes.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- ALTHUSSER, Louis y BALIBAR, Étienne (1983). *Para leer El Capital*. México: Siglo XXI.
- BADIOU, Alain (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BREA, José Luis (2007). *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- BUTLER, Judith (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- CHARAUDNEAU, Pierre y MAINGUENEAU, Dominique (dir.) (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- CHOI, Domin (2009) *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DANTO, Arthur (2004). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2005). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- DIPAOLA, Esteban (2012). *Todo el resto. Estética y pulsión de los años 90*. Buenos Aires: Pánico el pánico.
- (2010) “Des-apariciones: entre fronteras y desplazamientos (o) las voces y la escritura en Pedro Páramo y Cárcel de árboles”, en *Intersticios*, VOL.4 (2). Universidad de Murcia. pp. 115-126.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- HARVEY, David (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina, una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2006). “Literaturas postautónomas”, versión digital disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- MAFFESOLI, Michel (2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus.
- MAINGUENEAU, Dominique (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette.
- PIGLIA, Ricardo, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. En *Revista Casa N°222*, Casa de las Américas. Versión digital disponible en <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>
- (2006) *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RANCIERE, Jacques (2009) *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.  
SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

*Corpus de obras:*

GORODISCHER, Violeta (2011) *Los años que vive un gato*, Buenos Aires: Tamarisco.

MORET, Natalia (2012) *Un publicista en apuros*. Buenos Aires: Mondadori

SAGRADO SEBAKIS (2011) *Gordo*. Buenos Aires: Milena Caserola.

*Villegas* (2013). Director: Gonzalo Tobal.