

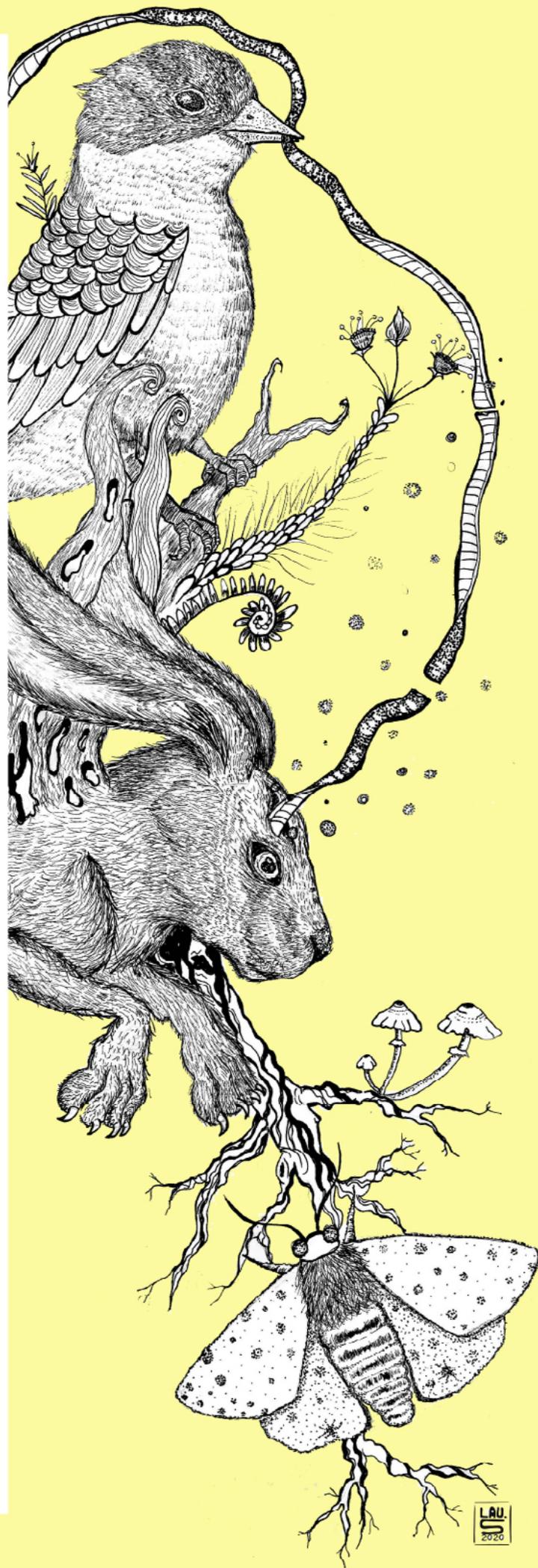
Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº 15 Diciembre 2020



► www.larivada.com.ar



La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM

La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1.
Posadas, Misiones.
Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Laura Sánchez

www.instagram.com/lau_sannnn/

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Esp. Cristian Garrido

Secretario de Investigación: Mgter. Froilán Fernández

Secretario de Posgrado: Dr. Alejandro Oviedo

Director: Dr. Roberto Carlos Abinzano

(Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandjeri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Equipo Coordinador

- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Comité Editor

- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)
- Lisandro Rodríguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina /CONICET)

Consejo de Redacción

- Natalia Aldana (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julia Renaut (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julio César Carrizo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Lucía Genzone (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Marcos Emilio Simón (Universidad Nacional de Misiones/Universidad Nacional del Nordeste)
- Romina Inés Tor (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Emiliano Hernán Vitale (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Asistente Editorial

- Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Apoyo Técnico

- Federico Ramírez Domínguez

Corrector

- Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

- Silvana Diedrich
- Diego Pozzi

Diseño Web

- Pedro Insfran

Web Master

- Santiago Peralta



ARTÍCULOS

Las prácticas profesionales escolares desde la perspectiva de profesorado en formación inicial: una aproximación a sus enfoques y conceptualizaciones
Por Juanita Rodríguez Pech, Pedro Alamilla Morejón y otros

Asentamientos informales y espacio urbano: accesibilidad, estructuras de oportunidades y adversidades. Una aproximación en base a estudio de casos
Por Virginia Bertotto y Walter F. Brites

Vinculaciones lecturales: entre los leyentes, las TIC y los textos literarios
Por Sofía Natalia Fernández

Músicos del Alto Uruguay: la trayectoria de los dueños de banda hacia fines del siglo XX
Por Guillermo Luis Castiglioni y Ricardo Fank Ríos

Alegoría y realismo: desplazamientos, desbordes, montajes en tres escritores argentinos contemporáneos
Por Mauro Horacio Figueredo

Alegoría y realismo: desplazamientos, des- bordes, montajes en tres escritores argenti- nos contemporáneos

*Allegory and realism: displacements, overflows,
montages in three contemporary Argentine writers*

Mauro Horacio Figueredo*

Ingresado: 07/10/20 // Evaluado: 23/10/20 // Aprobado: 11/11/20

Resumen

El presente trabajo forma parte de un capítulo de mi tesis de maestría: Políticas culturales realistas: Fogwill/Casas/Oyola. En este capítulo, en particular, intento reflexionar acerca de ciertas configuraciones simbólicas que nos brinda el concepto de alegoría (desde la lectura de Benjamin) en relación con la dimensión filosófica del realismo. La imagen alegórica es dialéctica porque opera como modalidad política de intervención estética acerca de lo real. Es decir, a partir de lo fragmentario y lo discontinuo permite reflexionar acerca del presente “como fresco de época”.

Palabras clave: alegoría - realismo - literatura

Abstract:

The present work is part of a chapter in my master degree thesis called : “Realistic cultural politics: Fogwill/Casas/Oyola.” In this particular chapter, I try to reflect on certain symbolic configurations through the concept of allegory (from Benjamin) related to the philosophical dimension of realism. The allegoric image is dialectic, since it operates as a political way of aesthetic intervention through what is real. In other words, it tries to reflect on the present as “a period fresco” from the fragmented and discontinuous.

Keywords: allegory - realism - literature



Mauro Horacio Figueredo

**Prof. y Lic. en Letras, Mgter. en Semiótica discursiva. Docente/ investigador en distintas instituciones tanto públicas como privadas. En la actualidad realiza el Doctorado en Ciencias sociales y humanas. Campos del conocimiento en el que se desenvuelve son: Literatura, cine, prácticas discursivas y prácticas pedagógicas. UNaM-Facultad de Humanidades y Ciencias sociales.*
E-Mail: maurofigueredo.cc@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Figueredo, Mauro Horacio (2020) “Alegoría y realismo: desplazamientos, desbordes, montajes en tres escritores argentinos contemporáneos”. Revista La Rivada 8 (15), pp 195-217 <http://larivada.com.ar/index.php/numero-15/articulos/275-alegoria-y-realismo>

Primeras aproximaciones al concepto de alegoría

“Es tu voz un montón de ruinas...” (Bochatón)

Sabemos que un ingreso al realismo a partir de la alegoría no es algo original -tal vez como sostienen las políticas escriturarias de Borges y Piglia, nada lo sea-. De hecho, las primeras operaciones con el concepto de alegoría pueden leerse en el clásico texto de Benjamin *Acerca del drama barroco alemán* y, en ese orden de cosas, es dado citar al escritor brasileiro Idelber Avelar quien establece un cruce entre la alegoría -a partir de Benjamin- y el psicoanálisis con el propósito de distinguir la presencia de *lo fantasmal pasado* en el presente. ¿Qué es lo fantasmal en el presente en el contexto latinoamericano? Las sendas huellas que las dictaduras dejaron en Latinoamérica; el auge del neoliberalismo, los bolsones marginales, las *manchas de aceite* de los dispositivos coloniales, etc.

Más allá de asumir esto, a nosotros nos interesa preguntarnos: ¿cuál es la relación posible entre lo alegórico y el realismo? ¿Qué podría enseñarnos el uso de la alegoría en el discurso literario para *leer* el presente? ¿De qué manera lo alegórico reflexiona holísticamente acerca de la sociedad al incorporar el “tráfico” de lo fragmentario y lo discontinuo? En este sentido, creemos, podríamos comenzar casi *in media res*, sin demasiados preámbulos. Tomemos una cita de Hegel (1989: 276-7):

Friedrich Von Schlegel, por ejemplo, afirmaba que en toda representación artística debe buscarse una alegoría. Lo simbólico o lo alegórico se entienden entonces en el sentido de que toda obra de arte y toda forma mitológica tienen como base un pensamiento general, el cual, resaltado por sí mismo, en su universalidad, debe ofrecer la explicación de lo que significa tal obra o tal representación.

Dicho de otro modo, “el texto literario se considera un texto simbólico, icónico, un texto con dos sentidos, lo que se refleja en la tendencia a leerlo como una parábola” (Domínguez Caparrós, 1993: 129). Esa sensación de totalidad implica, según este punto de vista, que cada texto de la cultura posee, en sí mismo, la potencialidad de generar un mecanismo de *síntesis* a partir de una imagen. La idea es sugerente, de manual, pero restrictiva.

No podríamos negar que las intervenciones de lectura (la tríada siempre compleja entre texto/enunciador/enunciataro) en los textos literarios ya añaden *per se* una lectura otra, una lectura por debajo de la letra, la cual se “revelaría” *a posteriori* en una especie de sentido “latente”². La cuestión problemática estaría si pensamos desde un único sentido posible o desde la pluralidad; desde la manifestación de una serie de metáforas que nos predisponen hacia la uni-

1 Una lectura más profunda acerca del texto de Avelar y de otras manifestaciones estéticas puede leerse en DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

2 En efecto, podemos pensar también que cada texto artístico se narran dos historias. La primera de ella es la literal, la que entendemos rápidamente. La segunda, en cambio, va por lo bajo, como en sordina, oculta de la primera. Sin embargo, esta segunda historia la que es fundamental en el relato.

vocidad o desde las múltiples entradas posibles que esa *constelación* pone en escena actualizándose en el presente. En otras palabras, si apostamos no por lo cristalizado sino por las intensidades semióticas, por el despliegue de heterogeneidades (diría Deleuze), o sea desde la multiplicidad de conexiones socioculturales de todo texto de la cultura no para traer la imagen más viva de *lo sido*, sino como posibilidad política de releer *lo presente*.

No obstante, el hecho de establecer coordenadas de lectura sobre un cierto orden alegórico ha sido –sigue siendo– una forma de clasificar los textos, una manera de “tratar” con lo alegórico, de coartarlo, de maniatarlo como mecanismo de interpretación, o, lo que viene a ser lo mismo, de enrigidecer su estructura para así poder clasificarlo. Precisamente, esa modalidad analítica de los textos artísticos fue virulentamente atacada por Susan Sontag. En su clásico libro *Contra la interpretación* plantea una lectura amorosa, *erótica*, que se desprege de esos sentidos dados de antemano, que se desentienda de la concepción de los textos como “mera alegoría”. Según Sontag, “la obra de Kafka ha estado sujeta a un ‘masivo secuestro’ por parte, al menos, de tres ejércitos de intérpretes: quienes la leen como alegoría social, quienes la leen como alegoría psicoanalítica, y quienes la leen como alegoría religiosa” (Grüner, 2002:10). Sin embargo, dice Grüner, no podemos negar que esas interpretaciones existen, o reclamar una lectura inocente, primigenia, del texto sin que nunca hubiese sido mediado por lecturas previas. Leer al Edipo, de Sófocles, por ejemplo, sin que hubiera existido la lectura de Freud. Es más: forman parte del contexto recepción de las obras. Se trata, más bien, de una dinámica de interpretación en la que la estética no está separada de su política ni de su ética (ibíd., 2002:11).

A esto que forma parte del texto, sin ser (del todo) el texto en sí, habría que agregarle un sinfín de imágenes subsidiarias, una gruesa membrana de significación generada una y otra vez por los medios masivos de comunicación. No sólo habría multiplicación de lo imaginario debido al magma de signos que circulan diariamente ante nuestros ojos sino también a su reproducción, y, en consecuencia, a la variabilidad de formatos que añaden nuevas dinámicas de sentido.

Por otra parte, también podríamos señalar que la operación de lectura que establece Benjamin a partir del concepto de alegoría “...atiende a las singularidades de los acontecimientos y a las heterocronías de los componentes de la historia. En la obra benjaminiana, el montaje posee la fuerza revolucionaria de la ruptura y una vocación de desmontaje de los escombros” (Taccetta, 2017:55). Esto de ir al pasado tiene mucho de intervención política; de ver en el intervalo (o en el relámpago) no lo que verdaderamente fue, sino acaso “tal como éste relumbra en un instante de peligro” (Taccetta, 2017:39).

Por tanto, lo pasado desde Benjamin es concebido como un “montaje” para transformar la relación con el presente, y, en consecuencia, permite vislumbrarlo de manera siempre nueva (como redención). Hablamos, entonces, de una concepción política del pasado que choca, de lleno, con la noción de reescritura de lo que “verdaderamente” fue o las redes de sumisión a las necesidades políticas del presente a partir de un aparato de Estado (Tacceta, 2017:40).

¿Vamos de nuevo? Ajustando el tejido alegórico

“Pensó que el sentido se logra por la observación de las constelaciones, por los bloques de significación flotantes, no por la linealidad. La linealidad es la pérdida de la narración.” (Casas)

Asentados nuestros parámetros de base, vayamos hacia otras aproximaciones al concepto desde la concepción benjaminiana. Por un lado, una forma clásica de ver lo alegórico sería como una «metáfora en movimiento», esto es, la alegoría podría entenderse como un conjunto de metáforas vinculadas entre sí que reflejan y refractan una *forma* de representar una idea: la libertad, el amor, la muerte, etc. (Lausberg, 1990:283). Todas sus partes, como sistema, interactúan conformando una suerte de totalidad. Por otro, esto señalaría un pliegue en el devenir alegórico, puesto que, como dice el *pseudo* Heráclito (cfr. 1989:37), en la alegoría se ponen en relación «dos sentidos», de los cuales uno de ellos excede al primero, lo pone en juego con otra cosa distinta a lo que es como si mostrara subrepticamente su otra faz, su cara oculta. Benjamin (1990:167-8), en cambio, propone lo siguiente:

Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. (...) todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta santificarlos.

Al parecer, tendríamos cierta correspondencia con el planteo de Heráclito, pues hablamos de un desplazamiento de sentido. Sin embargo, el simple hecho de referirse a ese “algo distinto” genera una especie de inconmensurabilidad, de profundidad en la significación, en la percepción de las cosas; lo liga a un plano espiritual u ontológico, ya que, como dice Benjamin, eleva el mero trozo a una suerte de apoteosis. Aquí lo que está puesto de manifiesto es que una “cosa cualquiera” estaría dotada de un “excedente” pues representa algo que, en sí mismo, lo ubicaría en otro plano y podría significar otra cosa distinta, no “revela” sino que es imagen en movimiento, signo en *potencia*. Por consiguiente, Benjamin plantea una intervención política de la imagen, pues la imagen es dialéctica (en este ir/venir se trata de hacer suya la idea warburiana de lo trunco, de la sinécdoque, del detalle).

Podríamos añadir un segundo doblez: la facultad del reino del “entremedio” de lo alegórico, como si se erigiera en permanente tensión entre la imagen y el discurso. De hecho, cuando hablamos de una alegoría es como si una serie de elementos nos otorgaran una suerte de imagen, pero esta imagen no es meramente discurso ni mezcla de lo discursivo con la imagen, sino introducción de la imagen en lo discursivo, suspensión/disrupción de lo narrativo y, a la vez, narratividad de la imagen, lo cual posibilitaría ejercer -casi derrideanamente hablando- una *diseminación* de sentidos, ya que “...el vínculo que liga a cada objeto con la propia apariencia, a cada criatura con el propio cuerpo, a cada palabra con su significado, se pone radicalmente en tela de juicio: cada cosa es verdadera sólo en la medida en que significa otra, cada cosa es ella misma sólo si está por otra...” (Agamben, 2001:240).



Si seguimos las directrices desplegadas anteriormente, podríamos añadir que el *realismo* desde sus inicios ha puesto en juego la doble dimensionalidad del discurso/imagen. Como recuerda Luz Horne (2011:77), el realismo posee, en sus raíces, una ligación muy fuerte con la visualidad, ya que el concepto surge, precisamente, en el campo de la pintura. Su posición en el campo cultural, por tanto, excede lo anecdótico, pues en las bases de sus cimientos se encuentra un trabajo con lo primariamente visible que efectúa un inventariado de las formas de percepción al articularse con los universos discursivos/simbólicos, y, de este modo construye una estrategia de representación en torno al *ver* (Horne, 2011:77). Lo que pone en tela de juicio el realismo es la perspectiva dogmática, la univocidad en la voz, un estrato único que se sobreimpone en los demás. Se trata de una cosmovisión, de una multiplicidad de perspectivas, por ende, de formaciones discursivas que debaten sobre “el presente como fresco de época”.

Dicho esto, podríamos trazar una relación entre lo alegórico y el realismo, como una de las posibilidades de lectura que presentan los textos de nuestro corpus de trabajo (Fogwill/Casas/Oyola). Por ejemplo, en Fogwill lo alegórico, sobre todo en *La experiencia sensible*, es un territorio que permite pensar en dos dimensiones, el pasado y el presente. En Casas y Oyola, las diferentes disposiciones de imágenes alegóricas posibilitan, por un lado, el juego con figuras alegóricas de la cultura de masas, y, por otro, una lectura otra de los géneros para repensar las cronotopías y las huellas de lo presente.

Es así que podríamos decir con Horne (2011:21) que los nuevos realismos no se contentan con una descripción lo más nítida posible de la realidad sino con una problematización de esta representación en base a diversas estrategias que conjugan lo literario con lo extraliterario. Esas estrategias introducen la imagen en el texto provocando discontinuidad. La fuerza –dice Horne- es *positiva*, esto es, *realista*, porque (re)buscan nuevas formas de recreación sin la convicción del realismo clásico de representar la realidad hasta en sus más mínimos detalles (Horne, 2011:22).

Veamos ahora, una serie de características que, creemos, podrían ser útiles para profundizar en la ligación de los conceptos de alegoría y realismo. Primero, lo que se destaca en lo alegórico es la «multiplicidad». Es decir, la alegoría, como una *ruina* (Benjamin, 1990:168) arrastra una polisemia inmensa de sentidos –históricos, culturales, etc.- ya que éstos se han ido sedimentando a lo largo de diferentes movimientos sociales, de diversos cambios socioeconómicos, de distintas manifestaciones artísticas de *uso*, etcétera, cada uno de ellos cifrados en una vasta complejidad. En efecto, si bien, como plantea Agamben la imagen tiene una signatura que nunca está materializada de un modo neutral, ya que la signatura condiciona y constituye la imagen y determina su legibilidad, a la vez, ese sentido que se sedimenta en la imagen siempre abre una suerte de grieta para volver a montarlas, para discontinuarlas, para ponerlas en otras relaciones posibles (Taccetta, 2017:39).

Justamente, esa “signatura” no implica su “petrificación eterna”, su rigidez absoluta. Al contrario, al ser reutilizados conforme a otras intencionalidades estéticas, marcados por otras épocas históricas y sujetos a sutiles membranas del cambio de sentido permiten atisbar líneas de significación no sopesados de antemano o no fijados en una estructura inamovible. Desde esta perspectiva, la alegoría se manifiesta como un *ars combinatoria*. De hecho, sería posible no sólo combinarlos de manera siempre nueva sino, acaso también, desarrollarlos en base a otras estrategias alegóri-

cas de montaje de lo fragmentario. En este mismo orden de cosas, el renovado juego estético de los nuevos realismos da cuenta de ello poniendo en tela de juicio las imágenes massmediáticas y los “recortes” en el reparto de lo sensible.

Para contrarrestar esta tendencia a la absorción, la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente. (...) Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya (Benjamin, 1990: 177).

Como ya dijimos anteriormente, al “alegorista”, por más a merced suya que “yazga” el objeto, no le es gratuito borrar todos los sentidos inscriptos en el mismo sin cancelar su totalidad (Benjamin, 1990: 172). Es por eso que Benjamin se refiere a ella como una *escritura*: “expresión de la convención” y “no convención de la expresión” (Benjamin, 1990: 168). Como toda «escritura» se teje desde una cierta convencionalidad pero, más allá de ésta, las combinaciones siempre nuevas generan variaciones *ad infinitum* de significación, lo que varía, inclusive con el desplazamiento de otras dinámicas de lectura.

El otro principio sería lo «fragmentario». El reino de lo alegórico es el de la mutilación, del trozo inconcluso, la sinécdoque, en suma, la *ruina*. Esto, según Benjamin, señala dos cosas: primero, “En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue” (Benjamin, 1990: 169). Segundo, la misma refleja y refracta todo lo que de volátil, terrible, aleatorio tiene lo histórico: “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera” (Benjamin, 1990:159). La pregunta es: ¿Qué tipo de elementos estéticos conjugan estos prestidigitadores alegóricos -Fogwill/Casas/Oyola- para volver a lo real? Ya veremos.

Si toda obra de arte se presta, como dice Benjamin (1990:175), “a una mortificación” por medio de un discurso crítico, entonces, esta mortificación intentará leer que la utilización de la alegoría en los textos propuestos implica una forma de recorrer ciertos elementos de la cultura en distintas dimensiones de uso. En este uso estaría cifrada una dinámica estética particular, una estrategia a fin de repensar su intrínseca relación con lo real.

Reproductibilidad técnica y alegoría

“Ésta es para mi mamá.

Porque, como Christopher Reeve, me hizo creer que podíamos volar.” (Oyola)

Así como están echadas las cartas sería conveniente adjuntar un pliego más al concepto de alegoría dada la situación actual de la novela contemporánea. De hecho, es casi imprescindible revisar el concepto de *industria cultural*, desarrollado por Adorno y Horkheimer promediando el siglo XX y, en este orden de cosas, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, de Benjamin, casi su contracara.



Con la reproductibilidad técnica, las obras del pasado “pierden su aureola”, asegura Vattimo, pero también las obras que nacen en esta época hacen de la reproductibilidad un rasgo constitutivo, como ocurre con la fotografía y el cine. Esto produce una modificación decisiva en la estética, pues se pasa de una significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a una significación tecnológica que converge en la teoría de la cultura de masas (Taccetta, 2017:23).

En este sentido, es necesario consignar que el desarrollo alegórico de la sociedad contemporánea -que alguna vez hemos dado en llamar posmodernidad-, estaría sustentado por los pliegues arqueológicos de determinadas figuras *alegóricas mass-mediáticas*. Acaso la fuente -perpetua, insistente, invasiva, inestable, discontinua, híbrida- de imágenes, de discursos, de prácticas, etc., estaría “diagramada” por una especie de imaginario colectivo abonado por elementos de la copiosa cultura de masas: íconos, símbolos, marcas, publicidades, etc.. Esto es, por el panteón de dioses mediáticos, por la pluralidad de imágenes míticas religiosas que ellas mismas fomentan -desplazando su sentido sacrilego-, por la infinitud de héroes de la pantalla y del cómic (la lista desde luego es incompleta), por diversos anacronismos, signos, huellas y montajes. La pregunta es qué conexión posible podrían tener los productos culturales para repensar la realidad.

Como sabemos, Adorno-Horkheimer, en *Dialéctica de la ilustración*, concuerdan con esta visión pero en sentido negativo. Primero, porque en el concepto de *industria cultural* lo semejante u homologable de todos los productos culturales independientemente del formato en el que se desarrollen indica que éstos mantendrían el mismo patrón, a saber: situaciones repetitivas, humor fácil acorde a un “espectador fatigado” que quiere llegar rápidamente a la satisfacción del deseo (Adorno-Horkheimer, 2007:1339). Y, por otro lado, aceptación lisa y llana de la manutención de las jerarquías sociales otorgándoles a las masas la lógica de los poderosos (Ibíd., 2007:134)³. *Nichos* de mercado, en definitiva, que se miden no en tanto en su potencialidad de mirar de otro modo la realidad sino de adaptarla según ciertos esquemas e imaginarios que axiomáticamente reordenen la lógica de consumo (ibíd., 2007:135). Esquemáticos en lo repetitivo, formulaicos en sus detalles, los productos de la industria cultural se harían como si rellenarían planillas o se siguieran recetas; esto no cambia el mundo sino que “reproduce” el orden de cosas dominantes.

Benjamin, reconoce las narrativas hegemónicas pero, en cambio, piensa de otro modo. Para Benjamin (2009:85), la obra de arte siempre fue reproducible. Lo que pierde la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es su “aura” y, de este modo, lo que se modificaría serían las estructuras de percepción y apropiación. Los textos, arrojados al crisol de la masa, pierden su autenticidad. Como dice Benjamin (2009:89), la reproducción al salir al encuentro de su espectador en su situación actual, actualiza lo reproducido. Ese desplazamiento de la tradición rompe con la tiranía de lo único y vuelve a actualizar lo reproducido. En efecto, si bien se intentó acercar a la pintura al gran público a través de exposiciones y galerías no es menos cierto que no se le permitió a ese gran público organizar la percepción, ya que la ac-

3 Conuerdo a grandes rasgos con el planteo de Ana María Zubieta en *Cultura popular y cultura de masas* (2000). No considero que los postulados adornianos tendrían que ser borrados de pleno ni caer en triviales automatismos. Justamente, las densas operaciones en las redes sociales y el marcado sesgo ideológico del uso de las imágenes y el discurso de las derechas en alza (léase ... Zuckerman, el Brexit, Cambridge analytics, etc.) nos instan a revisar ambas posiciones.

tividad contemplativa impedía “controlar esa percepción” (Benjamin, 2009:90). Se trata de un entramado complejo en el que la “imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”, es decir, la “imagen es dialéctica en reposo”. La relación del presente con el pasado, mientras es puramente temporal y continua, “es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad” (Taccetta, 2017:36).

Habría, en la lectura que realiza Benjamin (2009:115), un punto particular que nos permitiría atisbar ciertas configuraciones que materializan las ficciones contemporáneas: “Mientras que lo convencional es disfrutado sin crítica alguna, a lo verdaderamente nuevo se lo critica con aversión. En el público de cine coinciden la actitud crítica y la actitud de disfrute”. Ahí estaría el nodo estético señalado por Graciela Speranza (2005): las imágenes con las que juegan estéticamente los nuevos realismos son complacientes y críticas al mismo tiempo, lo mismo que afectadas y desafectadas. Asimismo, nada se presta más a la alegoría que el cúmulo de imágenes, de figuras, de fragmentos discursivos estándares, de *locus* cristalizados, etc., que lo que la industria cultural pone en escena diariamente; repetidos, reabsorbidos, asimilados, amados, fetichizados en todos los medios de comunicación disponibles.

No obstante, es preciso indicar que los modos de producción capitalistas se encuentran atravesados, en cada uno de sus puntos, por relaciones de poder y que facilitan formaciones discursivas que permiten construir hegemonía, esto es, la difusión ideológica de “cierta” cosmovisión del mundo. Sin embargo, aun así siempre se filtra, se agrieta o se construye “una rendija”. Como nos enseña Amar Sánchez (2000) en *Juegos de seducción y traición*, la perspectiva dicotómica que pretendía encontrar lo «nuevo» en la “alta cultura”, y la iteración o la receta o la complacencia del lado de la cultura popular o de masas, se echa por tierra con la incorporación de elementos «extraños» y las «rupturas» con anteriores modelos provenientes, justamente, de los rincones periféricos o marginales de la cultura. A la inversa, los dispositivos planteados por la “alta cultura” son rápidamente asimilados por los *mass media*.

No necesariamente estos productos culturales -serializados, estandarizados- implican pasividad y complacencia en su uso –siempre heterogéneo-. No siempre se repiten como un “mantra” los formatos y se materializan los miasmas de lo mismo. Siempre es posible atisbar sentidos nuevos; sentidos que tuercen la *doxa*, que dinamitan la univocidad ideológica. De hecho, una de las problemáticas que presenta el juego estético contemporáneo sería su mestizaje, y, en ese intersticio, habría que notar la relectura de nuevas modalidades de acercamiento a problemáticas (marginalidad, pobreza, hegemonía, etc.) de la actualidad y de peculiares formas de leer el presente, por ende, de operar en lo real.

En consecuencia, si tanto lo identitario como la oralidad se cocinan sobre los moldes de las estéticas tecnoperceptivas que disponen los *mass media* resulta proteico re-buscar los puntos en los que la literatura plantea dimensiones de mezcla y de *interlocución*. No obstante, como sostiene Amar Sánchez, no se trata de una apuesta homogeneizadora, “acrisolada”, jerarquizante (aunque todo eso pueda estar en tela de juicio) en la cual la literatura traduce, esclarece o reelabora dichas construcciones discursivas. Todo lo contrario. Es el espacio dialéctico del escribir y pensar “en imágenes” en el que la literatura establece maneras otras de mirar y de dotar de visibilidad a ciertas problemáticas tanto ideológico/estéticas como sociales, con las cuales se *comprometen* las formas/modos de ver y representar el mundo, ya que sólo los escombros y los descartes son los que permiten aprehender la historia (Taccetta, 2017:38).

La densidad alegórica

Adiós a Las Vegas

“Pídeme lo que sea, pero no me pidas nunca que deje de beber.”
(Ben Sanderson en Adiós a Las Vegas)

Sentadas las bases de comprensión acerca del concepto de alegoría, nos resta el trabajo interpretativo sobre ciertos *escenarios* estéticos que llamaron nuestra atención en el proceso de investigación. Cabe mencionar que nos referimos a escenografías no solamente en el sentido de un determinado espacio social con sus cúmulos de interacciones y praxis que se materializan en las arquitecturas estéticas, sino también como ejercicio simbólico, como modalidad de encarnar dispositivos metafóricos, mundos posibles.

A *La experiencia sensible* Beatriz Sarlo (2007:456) la denomina como una *novela de escenario*, porque las imágenes se suceden unas a otras, y los personajes más que movilizarse en acciones concretas se congelan en momentos, acontecimientos, en posiciones detenidas; como si se tratase de una colección fotográfica. De hecho, la estrategia narrativa de Fogwill es algo así como repaso de un narrador futuro, que más que narrar los hechos, los interpreta⁴.

¿Lo vemos? Queremos decir: ¿Vemos cómo la escenografía podría leerse como una cierta alegoría? Primero, la modalidad del *narrador futuro* (década del '90), que lee en otra dinámica de interpretación los hechos de los finales de los setenta y que aplica una desviación con respecto a las normas estéticas imperantes en esa década: “el refinado desprecio hacia lo real” (Fogwill, 2001:11). En apariencia, tendríamos dos escenarios en permanente dialogía que se entrelazan mutuamente. Pero habría un tercer escenario, Las Vegas, que bascularía los antes mencionados, ya que sobre-imprime una lectura a dos voces, en contrapunto con el capitalismo tardío y con la última dictadura militar. Detengámonos en este punto. La siguiente cita es lapidaria en este sentido:

...como toda su generación y las que la sucedan, había sido educado bajo la consigna de que todo saber es especializado y que lo natural de la vida es que cada uno sepa lo que debe saber y nada más que eso.

Así, los más felices entre sus contemporáneos pudieron vivir en plenitud ignorando hasta los nombres de las cosas y el sentido –si lo hubiera- de preguntarse por qué suceden (*La experiencia...*, 2001:31).

Está claro, Fogwill no escribe con el diario del lunes, tal como lo hace la ultrapremiada *La noche de la usina*, de Sacheri. Fogwill hace suya la propuesta benjaminiana de leer con runas, de traer lo fragmentario, lo discontinuo, esto es, el relámpago de

4 Súmese a esta cuestión el ejercicio de transtextualidad propuesto en el prólogo. En este prólogo suceden, al menos, dos cosas. Por un lado, estamos hablando del “manuscrito encontrado”; la casualidad de que la obra no se haya perdido -en base a las normas estéticas imperantes en el momento (“nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba por el realismo” y del convencimiento del propio autor que solo era un mero ejercicio literario-. En el 2001, año de la publicación del texto (y año emblemático en la sociedad argentina), cuando se publica el autor ya ostenta un “aura” de prestigio en el campo literario. Más allá de esto, se produce otro desplazamiento. El juego narrativo, como decimos en el cuerpo de nuestro trabajo, de una suerte de narrador futuro. La labor de la glosa y del trabajo sostenido con la imagen pensante de lo sido.

lucidez al presente para actualizarlo (¿Qué sería *Los psychiciegos* sino esta puesta a punto de la ironía corrosiva y disruptiva fogwilliana?). Esto quiere decir que es viable contar una historia, la de la Argentina dictatorial, o la de Buenos Aires de los '90, pero en una suerte de anacronía. Este desplazamiento Buenos Aires/Las Vegas sugiere, por su magnificación, lecturas otras de la historia (Speranza, 2005:29), ya que la imagen o el mundo posible que nos presenta Fogwill no es, como dice Didi-Huberman (2007:137), “imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”.

Por otra parte, Fogwill persigue poner entre paréntesis la lucha y los cuerpos en pleno gesto, y más allá (o más acá), lo que eso muestra es lo que opera en subterráneo. Una suerte de tensión, de “malestar” de lo que no se puede nombrar, ese “vacío en el saber” (Rinesi, 2002:25) que subraya la cita; esa plenitud de lo banal de las superficies brillantes que se conecta con las heridas, los silencios y los gritos (callados) que resuenan en cada punto del tejido discursivo neoliberal.

Eso que emerge por lo bajo podría ser lo real, lo que no se puede decir; por tanto, lo que no se puede asir puesto que, dejada de lado la ingenuidad de la correspondencia entre signo y realidad, sólo quedaría la búsqueda intensa del “trauma” de lo real; esto es que la realidad sólo puede funcionar como objeto de deseo (Barthes, 2011:99). Subrayemos, junto a Benjamin, que no se trata de reescribir la historia o recobrar el pasado tal como fue, sino que es algo mucho más complejo y político a la vez. Lo que vendría a constatar esta operación sería un nuevo reparto de lo sensible. Un recorte de la realidad que funciona como una maquinaria chirriante, que resquebraja el orden de lo establecido (Rancière, 2015:33).

Retomemos. *La experiencia sensible* transcurre, decíamos, en Las Vegas. Hablamos, entonces, de una ciudad montada con fines específicos: el entretenimiento y la movilización del capital. Un “parque de diversiones” erigido en un valle rodeado de desierto en el Estado de Nevada (nombrada por la imaginería popular como “*sin city*”, “*the second changes*”, etc., lo cual nos dice mucho acerca de la elección de Fogwill). Es el territorio en el que el capitalismo ha llegado a niveles astrales; toda actividad es desarrollada sobre el flujo monetario. Se extreman las medidas de vigilancia y control (cámaras, telefonía, dispositivos): “Allí los mismos dispositivos que el hotel destina a concentrar la atención en el juego y el consumo confluían en mantener a los Romano y su comitiva en una misma cápsula espacio-temporal: la realización del sueño de la mítica unidad familiar perdida para siempre” (*La experiencia...*, 2001:110). Nótese la “confluencia” que se produce entre el control del funcionamiento de la maquinaria atención-consumo y la fijación en un espacio-temporal a la familia. Pero esa “mítica unidad” ha sido disuelta porque es sólo aparente (como las fotografías familiares en las redes sociales) y está concentrada en las cosas y, como si esto fuera poco, estar atentos sólo a las cosas es ignorar el mundo, a los *otros*.

Asimismo, se erigen las normas estéticas de los parques temáticos; se juega con imaginarios sociales preestablecidos; se mullen los pisos, se presuriza el oxígeno: “...la atmósfera tenía una sobrecarga de oxígeno. De ese modo, la gente se cansaba menos, tenía menos sueño y más optimismo y, por ello, más tiempo y energía para apostar” (*La experiencia...*, 2001:111). En consecuencia, todo se encuentra específicamente diagramado con el fin espectacular del consumo.



...habían optado por integrarse a un mundo que estaba abierto a todo -abierto hasta a lo peor que pueda imaginarse-, pero que permanecía impenetrable para la tristeza o lo que fuera, eso que había invadido el ánimo de la pareja Romano (*La experiencia...*, 2001:17).

Esa “experiencia” es la que los Romano no pueden aprehender. Una pátina fina parece suprimir todo posible encuentro entre el hombre y el mundo: la tristeza, la desolación, el aburrimiento, la soledad, parecen no formar parte de esta escenografía estética. Sin embargo, aunque sean impronunciables, o se nieguen a funcionar siquiera en el orden del discurso hacen resonancia con esa grieta abierta hacia lo terrible, y a la vez con el otro lado, el de la realidad social argentina en el contexto dictatorial, porque al igual que ese mundo, éste, el de nuestro país también estaba abierto a lo terrible al son de la música disco. Tanto es así que Mirta, la mujer de Romano, cuando espera en el aeropuerto ha perdido -kafkianamente- el lenguaje: “si alguien se dirigiese a ella, miraría por encima del hombro hacia un punto lejano e inexistente, antes de decir algo que sonaría como el mugido o el chillido de un animal grotesco” (*La experiencia...*, 2001:15). Nuevos vacíos de saber, de decir, de sentir, de ver. Nuevos agujeros a lo real.

Podríamos distinguir, por otra parte, en la primera de las citas el “barniz” con el cual se recubren las capas existenciales o las probables reflexiones cuando el mundo se vuelve gris, como el cielo de plomo tatuado en los setenta. Ese mundo posible, precisamente, se compone de su indiferencia: traduce todos los lenguajes a una única lengua: la del flujo económico, de lo que se compra y se vende; un mundo en el que hasta el mismo ser humano es un objeto de consumo (Bauman, 2011:17).

En dicho orden, nada más familiar a lo dictatorial que la sociedad de consumidores; al neoliberalismo en estado más puro, más *líquido*. Asistimos al adoctrinamiento por la “felicidad” de existir bajo las normas del capital, como bien lo ha advertido Bauman (2011:82), este desplazamiento implica penalización a los no-consumidores, a aquellos que no aportan a la franja del consumo o que no han aportado asiduamente a la misma. Sometimiento, rutina, penalización y acatamiento serían las directrices a través de las cuales los consumidores apáticos, abúlicos, apuestan por la obtención de migajas de felicidad. De esta manera, el apego a las órdenes, la indiscutida aceptación de ciertas reglas de juego y el sometimiento a la rutina son condiciones *sine qua non* de la sociedad de consumidores y del neoliberalismo como único sistema posible.

La posición entre el “placer” y el principio de “realidad”, hasta hace poco considerada insalvable, ha sido superada: rendirse a las rigurosas exigencias del “principio de realidad” se traduce como cumplir con la obligación de buscar el placer y la felicidad, y que por lo tanto es vivido como un ejercicio de libertad y de autoafirmación (Bauman, 2011:105).

Las Vegas, el paradisiaco mundo tecnológico de los casinos-hoteles, se conecta, *en otro orden de cosas (así)*, con un momento histórico preciso, del que no puede sustraerse: *la década del setenta y la dictadura militar*. En otra escala, podríamos sostener que hay una fluctuación de ese mundo del que no *debe* hablarse. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿y de qué no se habla en Las Vegas? Se lo alude, pero no hay manera de volverlo objetivable, por tanto, narrable.

Pero en una ciudad concentrada en el juego, que es una máquina conectada al futuro, a nadie le interesan relatos del pasado, y nadie tendría oportunidad de ponerlos a prueba

cuando aún están frescos en la memoria. Donde no hay ocasiones ni lugares previstos para conversar, un improbable interesado en la circulación de historias no tiene dónde poner a prueba la medida en que atrae la atención, circula y se reproduce un relato que, seguramente, nadie se preocupó en contarle (*La experiencia...*, 2001:100).

Si circular y consumir es la norma, entonces no hay modo de hacer crecer las historias; de contar historias, pero también de escuchar otras historias. Tal como lo señala, una y otra vez Benjamin en “Experiencia y pobreza”. Una modalidad que borra todas las problemáticas sociales, políticas e ideológicas. La univocidad narrativa, la cosmética con la que toda historia se parece a sí misma, a una única historia, independientemente que cambien los nombres, los escenarios y las vicisitudes de la trama; la historia hegemónica, la de las clases dominantes y del fin lineal y progresivo de su concepción. En efecto, incluso hablar de política es arrancar todo el sentido problemático que el concepto en sí mismo conlleva y trasladarlo a la terminología del marketing.

- (...) Cuando arranque de nuevo la política...
 -¿Política? -Romano fingió una carcajada.
 -Ehh... Sí. Política... todo llega a su debido tiempo... Va a ver que no nos vamos a morir sin ver de nuevo a los políticos...
 -¿Comités? ¿Sindicatos? ¿Mitines? -río sinceramente Romano.
 -É... Algo así... Parecido... Pero con menos comités y menos quilombo... Política como aquí, América... (...) Mejor organizada... (*La experiencia...*, 2001:127)

Como ha dicho Bauman (2011:89): “La vida política ha sido desreglada, privatizada y confinada así también al ámbito de los mercados, característica que distingue a la sociedad de consumidores de toda otra forma de comunidad humana”. La política es una carcajada contenida. O, si pudiera pensarse en lo político, ésta parece abandonar todos los cimientos que le dan carnadura a la realidad para objetivarse en un universo de transacciones monetarias, de “arreglos”, de firmas de convenios, de negocios, de redes de araña (Grüner, 2005:123).

No se trata de «inclusión» ni de «igualdad», ni menos aún de «ampliación» de los márgenes de adquisición. Es más bien una estructura montada en favor de unos pocos oligopolios; la política no es el escenario de una arena de luchas o del disenso, tan caro a la plaza pública, sino de la suspensión misma del acto de *lo* político. Según Grüner, el moderno Estado burgués sólo ha podido constituirse por el predominio de *la* política por sobre *lo* político. ¿Qué quiere decir esto? Que *la* política es elevada al rango de “profesión” y los ciudadanos son “representados” por el Estado y sus instituciones (Grüner, 2005:77).

Lejos estamos de la fuerza de la *multitudo* spinoziana, de los *muchos en tanto a muchos*. Los muchos serían una masa indiferenciada sin la posibilidad de incorporar los resortes para modificar las situaciones, las organizaciones, los gravámenes que pesan sobre su costo de vida, pues ésta se regula en el mercado mismo. ¿Qué es lo real, entonces? Si hay algo parecido a eso estaría en lo que subyace a esa *forma*, pues los Romano, Verónica y los Critti circulan por un paraíso artificial donde todo está pensado en pos de la diversión; donde las discusiones giran en torno a los negocios, a

la forma de hacer negocios y calcular sus riesgos y lo que se nombra del mundo base se entreteteje en la epidermis de los objetos de consumo.

Inclusive hasta el sexo parece hecho para funcionar en relación a las maquinarias del capital. Verónica compara la sexualidad con un motor que lleva al orgasmo innumerables veces pero que no la sacia nunca. Cada día se espera que, como yunkie de medio pelo, se vuelva a buscar más y más. Romano, en una escena sexual con su pareja (Mirta), no deja de representarse, como en flashes, imágenes de aparatos eléctricos, de faxes, de dispositivos.

Lo que no invalida que, en *La experiencia sensible* asistamos, también, a dos movilizaciones narrativas. En efecto, una zona narrativa es densa, digresiva, y la otra, en base al dialecto de Verónica, es líquida, tiene plasticidad. Una marcha de la ciudad que, por un momento, se detiene en las minucias, teje la narrativa como un ordenador con analogías tecnológicas, describe minuciosamente los espacios, los pasillos, las máquinas, los servicios y los gestos estereotípicos de los empleados. Encrespa las frases, se pierde en digresiones, magnifica, reduplica y se pliega, en este sentido, sobre la maquinaria ideológica de la dictadura. Pero, por otro lado, una contramarcha que se desliza, que salpica, pues intenta recuperar la chispa coloquial, la sexualidad, la ropa, los cuerpos, la obsesión, el dolor existencial. Sin lugar a dudas, al vincular sentidos y direcciones, como dice De Certeau (2000:117), se abre una poderosa indeterminación que termina por “articular una segunda geografía, poética, sobre la geográfica del sentido literal prohibido o permitido”.

El planteo de *La experiencia...* parece decirnos que producimos realidades sensibles porque consumimos, porque vivimos sobre el intercambio del flujo monetario. Sin embargo, la producción de realidades sensibles se conecta con la economía pero no se detiene ahí; ininterrumpidamente recrea la existencia, deviene sensible. Y es ese devenir sensible en el que los Romano -y otros personajes como Verónica- intuyen aquello que está más allá del discurso, de la narración y provoca ese trauma de lo real (cfr. Speranza, 2005:64). En efecto, ¿adónde va eso que intuimos, que percibimos como consustancial a la existencia y que no tiene términos ni puede ser “insertado” en la realidad? ¿A dónde va lo que pensamos, lo que sentimos?

Esta segunda zona narrativa implica un cierto pasaje, un punto de articulación a otra posible interpretación alegórica. En efecto, en ese intersticio, en esa zona opaca se gradúa una segunda lectura: casi una *genealogía de los '90* (Contreras, 2002:6). Es inevitable el encuentro de este narrador futuro con la época histórica desde la cual lee los hechos. Las Vegas así vista sería una alegoría dual porque revisa los noventa en otra clave: la forma de interpretar los grupos sociales, los flujos de consumo, los gurús místicos y sus lemas de despilfarro, superficialidad y precariedad actúan casi al unísono (ya hemos efectuado anteriormente, aunque entre líneas, esta lectura). Pero también la exclusión, el vaciamiento, el neoliberalismo -no nos olvidemos que Romano es un productor televisivo- de la década del '90.

...durante la cual se habrían extremado los síntomas de una cultura de la ausencia de huellas, que se venía arrastrando desde la última dictadura militar. Los noventa son, en muchos sentidos y para muchas miradas, emblemáticos. Sobre todo en este aspecto de participación colectiva, en el no saber, no inscribir, no recordar. O llenar todo, sin intervalo, de objetos que pueblan los lugares (Romano Sued, 2005:10).



Si, como sostiene Speranza (2005:63), el realismo es una “invitación táctica a mirar” aquí tendríamos también dos orientaciones. Para mirar, para narrar, necesitamos revisar. Por un lado, se nos pide ver en Las Vegas a las vacaciones familiares. Pero, por otro, esa invitación tácita a mirar (incluso pornográficamente) nos lleva a otros territorios de fractura de lo real, a su disrupción, al fragmento, a la runa para actualizar el hoy.

Maximizaciones: las alegorías de los (súper) héroes

“Y en el cielo las estrellas y en la tierra la verdad”

(Guasones, epígrafe de Oyola)

Una lectura obvia acerca de la textualidad literaria en Leonardo Oyola sería partir del *policíal* para anclar las interpretaciones en sus orillas, transgresiones y desbordes. Más allá de esto, transversalmente, podría distinguirse una preocupación por la realidad social contemporánea; una búsqueda estética de representar el presente, de leer en el *argot* propio de los lindes un cierto campo social. Ahí, creemos, podrían intuirse las *prestidigitaciones alegóricas* que realiza Oyola, y en las que se observa cierta necesidad de trabajar sobre una variación de lo real, es decir, sobre una deconstrucción de la referencia.

Ahora bien, si hemos de reflexionar acerca de las configuraciones alegóricas que propone el autor en relación al *superhéroe* es insoslayable mencionar una cuestión que marca a todos los superhéroes clásicos de la *industria cultural*, los de Marvel y DC *cómics*: la posibilidad de «dos vidas». Una vida que se hace explícita y otra que corre paralela, oculta; que se desarrolla fuera de la mirada rutinaria del mundo base.

Desde luego, se manifiestan *signaturas* en que ambas convergen, pero estructuralmente se presentan como dos vidas, ya que en esta dialogía se cruza la expresión del mundo humano con el mundo súperhumano. Esta escisión, sabemos, no se producía en el héroe clásico que siempre era igual a sí mismo –debería leerse, entre líneas la atomización del sujeto moderno, la ruptura del ciudadano durkheimiano por el individuo posmoderno, etc.-.

Umberto Eco (1984:257) advierte que esta zona, la de la vida común, es el lugar de la identificación del lector promedio –lector de una sociedad industrial, altamente tecnificada, en la que el hombre se convierte en un número y los complejos y la impotencia están a la orden del día e, incluso, el tiempo de recreación parece ser menor a las actividades de consumos culturales en modo *fast food*-. Clark Kent representa a un ser como cualquier otro, torpe, relativamente mediocre, miope, un tanto medroso, presa de un amor incorrespondido por parte de Lois Lane (quien está, a su vez, enamorada de Superman). Al mismo tiempo, dada su doble identidad, siempre deja abierta la posibilidad de escapar de la pringosa rutina y que, de las ruinas de sus derrotas, nadie sabe en qué momento ni bien cómo, pueda aparecer “el Superman” que lo redimirá de todas sus vejaciones diarias (Eco, 1984:258).

Esta doble identidad se da de manera análoga en tres de los superhéroes clásicos (hoy reactualizados en las pantallas hollywoodenses): Superman, Batman (DC *cómics*) y Spiderman (Marvel). Clark Kent y Peter Parker no se diferencian demasiado

5 Es interesante notar que algunas ficciones contemporáneas, como *The boys*, por ejemplo. Leen en otra clave esta doblez. Incluso invierten esa máscara y esa dualidad con la cual conviven los superhéroes.

en cuanto a su carácter –como decíamos- retraído, tímido, casi aparatoso de a ratos; eterno lugar de bullying y abusos por parte de los otros. Además, los dos están emparentados con los medios gráficos y ostentan una posición privilegiada en relación con las primicias que involucran a los superhéroes (Superman y Spiderman). El ojo de la cámara es el sitio donde el hombre común mira el mundo, es el espacio en el cual se le cuenta “la realidad” (dato no menor).

Lo que diferencia⁶ a Clark Kent de los demás superhéroes es que Clark Kent es su disfraz. Superman es Superman todo el tiempo. Está obligado a ocultar su identidad real, su mundo. Ser superhéroe es “casi” su naturaleza y, asimismo, no tiene rivales que puedan enfrentarse en buenos términos con él. No tendría sentido contar la historia de Superman si no existiera la tragedia de ser diferente al resto y de haber sido desarraigado de su tierra y tampoco, como es lógico, si no tuviera ningún punto de debilidad. Ahí está la kryptonita, una forma de desactivar sus poderes y volverlo vulnerable.

Justamente, el eje de la novela de Oyola es la *kryptonita*. Oyola recrea un entramado cuyo epicentro es Nafta Súper, un *antihéroe*, puesto que es una suerte de bandido que no utiliza sus poderes para hacer el bien, fomentar la igualdad o la justicia u otras actividades de esa índole sino que casi vive con *indiferencia* el destino colectivo. Nafta Súper no se pregunta por el devenir de la humanidad, por las problemáticas del hombre o los dilemas de la sociedad contemporánea. Sus lazos “solidarios” están para con los suyos, para los que viven palmo a palmo junto a él: “Todo esto es también Pinino. Alguien con las pelotas bien puestas. Capaz de sacrificarse por los suyos, como lo hizo su famoso: ‘Para eso estoy acá’” (*Kryptonita*, 2012:174). Su arraigo es su barrio: la villa de Los Eucaliptos. “Dar la vida” por un “fin superior”, no está en la naturaleza del héroe de Oyola. En este sentido, habría que señalar que este superhéroe sería discontinuo al denso aparato ideológico del Imperio: la “ley marcial” que pesa sobre las concepciones universales de los héroes de la gran industria (hoy puesta en vilo con *The Boys*, *Deadpool*, *El Guasón*, entre otros).

Tampoco estaríamos frente a una doble vida. Nafta Súper no se oculta detrás de un disfraz ni tiene doble identidad. En todo caso la otra vida de Nafta Súper es lo que hace fuera de la ley. Es el identikit de la policía o lo que se ha ganado en la calle o el mundo que oculta a su hijo, Ramón. Ganarse un nombre, “hacerse fama”, portar un sobrenombre y estar lleno de historias es lo que lo eleva del rango de lo común, y que serían también atributos propios de su devenir alegórico.

Por último, y no menos importante, es el hecho de la estrategia narrativa utilizada por Oyola para contarnos la historia de Nafta Súper. El superhéroe yace en una cama de hospital, se debate entre la vida y la muerte. Su equipo, mientras tanto, aguanta una redada. Y ese “aguantar” se puebla de narraciones que van recreando la figura alegórica de Nafta Súper. Sus hazañas pertenecen a los anecdóticos que el doctor de turno se va enterando por boca de los otros protagonistas. Pero lo paradójico aquí es que el doctor es un “nochero”; lo que equivale a decir que pasa más de 72 horas despierto, tomando un sinfín de barbitúricos. Entonces, la línea que divide la realidad de lo fantástico es de lo más tenue.

El primer elemento alegórico que hace de Nafta Súper un ser humano fuera de lo común es la *piel*. Para Nafta Súper –dicho valeryanamente- lo más profundo es la piel, pues como elemento sinecdótico es la que lo dota de una facultad particular. Decíamos que el reino de lo alegórico es lo fragmentario, en consecuencia, uno de estos elementos

⁶ Lo que diferencia a Batman de los demás es que es el héroe de lo técnico científico.

es la invulnerabilidad, pero aquí la mención se hace alegoría sobre una especie de co-
raza –como la del “hombre de acero”–: “No pude colocarle una inyección de adrenalina
porque al pincharlo la aguja de la jeringa se me dobló” (*Kriptonita*, 2011:38). Pero su
piel, como un callo, representa algo más que invulnerabilidad; representa una facultad
de “aguante”, de supervivencia. Sobre este elemento se sobreimprime una marca. Esto
le da otro pliegue a la alegoría: una escarificación en su pecho. La “NS” en su pecho
marcan su categoría súper y un elemento más: el fuego, o sea, la piromanía. Aquí se
hace continua la metáfora en términos alegóricos: una combinación de su apodo y de
su obsesión, cifra de su particularidad y de su identikit policial.

Como todo superhéroe –no sería tal si no- tiene un punto débil. Por tanto, el eje
vertebrador de toda la novela (y el disparador del relato), como dijimos más arriba,
sería la kriptonita. En este caso se trata del vidrio de la cerveza Heineken. Otra marca
alegórica que se presta a nuevas líneas de interpretación y que, dicho sea de paso,
desplaza la gravedad del relato de los superhéroes clásicos, otorgándole “un toque” de
humor al transformarlo en un producto de consumo, de una marca. La kriptonita, es,
como sabemos, algo que lleva a la muerte o que puede debilitar al héroe al máximo.
En el texto de Oyola se generan una serie de constelaciones con respecto a la Kripto-
nita: es su familia, es su vida, es su forma de ser. Veamos

Lady Di cuenta (...) que el Pelado se apareció con un pendejo haciéndole la segunda, que
lo acogotó mal a Pinino, que esa vez estuvo bien cerca de ser boleta. Que llovía mucho. (...)
Que cuando Pinino le alcanzó a atenazar la jeta al borrego y lo estranguló, paró de llover y
terminó la pelea. El Federico todavía no puede creer que Pinino haya sobrevivido cuando el
Larva lo tiró al río Matanza encadenado (...). Y hasta el Faisán intenta convencernos de una
madrugada en la que supuestamente uno de los hijos de Sabiola, (...) peló un cañón corte Star
Wars (...). Algo así como un láser. El Faisán dice que de los ojos de Pinino también salieron
rayos láser que al pendejo le hicieron teta el trabuco onda Darth Vader (*Kriptonita*, 2012:63).

Más allá de la referencia a Star Wars, un ícono de la cultura del cine, Oyola trabaja
intensamente con las narraciones míticas que recrean vivencias peculiares de los per-
sonajes y el tamiz de esta recreación es el cine de ciencia ficción (Darth Vader, lluvia
(léase Blade runner); imágenes clásicas: cadenas/río/salvación; rayo que parten de los
ojos, etc.). La variedad de versiones que circulan en torno al héroe tiene ese carácter
mitológico de narración oral, de hazañas hipertrofiadas, de la fama típica de la calle.
Cada anécdota pone en escena una marca más, una glosa que completa la alegoría.

Sin dudas, esto va sumando diferentes trazos (fragmentos) a la alegoría del Super-
héroe, y no es nuestra intención, como ya se ha podido notar, ser minuciosos en este
aspecto. Se trata de ver, de distinguir que el pliegue alegórico se construye sobre lo
omnívoro de la cultura de masas. La multiplicidad de elementos que hacen de Nafta
Súper un hombre fuera de lo común parte de una narración mítica que reconfigura al
héroe de Oyola. En esta alegoría no hay nada tétrico, ni nada grotesco, acaso incluso
rastros humorísticos y homenajes diversos que se anclan en el conurbano bonaerense.
La ficción se sostiene en que una de las facultades de Nafta Súper acaso no
sea la de ser un superhombre, al contrario, ha estado al borde o volvió de la muerte
innumerables veces. Su particularidad es que no es fácil acabar con él. Las facultades
para sobrevivir del Pinino van más allá del contexto, de la sociedad, y de todo aquello
que se lleva puesto a quienes transitan por los rincones periféricos de la gran ciudad.

Ahora bien, podríamos trazar una serie de correspondencias entre el superhéroe de Oyola y el héroe de la colección de cuentos *Los lemmings y otros* de Casas. El punto que los hace héroes serían las narraciones míticas que los elevan al rango de leyenda.

La mitología clásica caracterizaba al guerrero como el conjunto de virtudes aristócratas de un pueblo. Dichas virtudes “necesarias” eran consideradas como lo mejor de los atributos de la comunidad. Carlyle define al guerrero como: “aquel que puede resumir con sus actos: fuerza, virtud y excelencia”. Partiendo de esta premisa, podríamos presumir que la vida del guerrero es una vida ardua, que requiere de una ejercitación previa. Esta visión proviene de la acsesis, de la elevación por encima de lo común, porque una vida fácil no hubiese necesitado nada por el estilo. Podemos decir entonces: una vida esforzada, una lucha constante consigo mismo, una sostenida misión de sacarse el polvo de lo simple y una vigilante y paciente perseverancia, hacen del hombre –un simple mortal- un héroe.

El personaje de Fabián Casas, Máximo Disfrute, se presenta como una suerte de héroe popular de la banda de pibes del barrio. Concordamos con Carolina Rolle (2006) en que Máximo Disfrute es casi una “función”. Máximo activa la movilidad de la trama, reorganiza, en torno suyo a la banda de Boedo; recrea un universo particular que establece una multiplicidad de acciones y líneas de fuga de la territorialidad base.

Su nombre parte de un *jingle* del Ital Park: “Los chicos lo conocen a Máximo Disfrute/ Máximo Disfrute está en el Ital Park/ el Ital Park es grande ¿dónde lo encontramos?/ ¡En los ojos de sus hijos lo hallarán!”. Esta cancioncita pegadiza que parece inocente, no lo es tanto. En la mirada de los niños se halla ese potencial de ruptura, de quiebre, que relea a Nietzsche: el niño es continuo juego, continua creación, “un santo decir sí”. En esa llama imperecedera estaría Máximo como función, como horizonte, como sugerencia, como puro cero.

Aquí, las pupilas, la mirada, el brillo persistente en el reflejo, remite tanto a Máximo, recreado en dimensiones hiperbólicas por las narraciones de los demás niños –es decir, un problema de narración-, como a esa imagen que está, en germen, en los demás –un problema cultural-. Es tanto un adentro como un afuera. Es tanto conciencia como un hacer. Todos los *ideales*, las aspiraciones, las utopías reencarnan en Máximo, como, a la vez, todos los *temores* “de esa raza bien domesticada”, llena de “raps restrictivos, ordenados” de los adultos. Primera alegoría: Máximo es un reflejo, un destello de lo que estaría por venir; de la celebración y la adrenalina de la existencia, “al palo”, por fuera de las convenciones sociales.

Se empezó a correr la bola de que en una calle de Boedo había un chico, un tal Máximo, que la rompía.

(...) En la distancia, su figura se volvía mítica. (...) Máximo venía a la vereda donde nos sentábamos a escuchar Led Zeppelin, y nos contaba, al pasar, que la noche anterior había estado con Chamorro, que se habían agarrado a trompadas contra los de Deán Funes, que se habían cogido minitas, que habían robado... (*Los lemmings...*, 2010:31).

Máximo, por un lado, es la apertura al universo de la cultura Led Zeppelin, las líneas de fuga a la ilegalidad (el robo), a lo imposible (el sexo) y, por otro lado, comprende, rápidamente que ser adulto “es una mierda y que no hay forma de obtener un final feliz”. Masculla este conocimiento debajo de una cama, oculto, en una pensión

en la que no se admiten niños. El juego de esta *imagen pensante* es múltiple. Su *estar* en el mundo es clandestino, plebeyo.

Máximo está, como todo héroe, lleno de frases que marcan sus recorridos. Como aquella frase épica pronunciada minutos antes de una pelea entre dos bandos del mítico Boedo: “Boedo está donde estemos nosotros”. Por consiguiente, sería como la huella del héroe colectivo, de la comunidad que lleva a todos sus lugares su sangre, su ideología, su tradición, su nosotros.

Como decíamos, Máximo es casi un niño adulto, por ende, hay un desacople en su mirada, una cierta lucidez que lo obliga romper lo esperable. Un recorte de lo sensible que traza un territorio de operación cultural que corta con lo repetitivo. La configuración de mundos posibles se dispara instalando una suerte de pequeños mundos en los que siempre vemos *algo más*.

Pasó un año hasta que una tarde abrí la puerta y él estaba ahí. Pero ya no tenía la indumentaria cheta. Tenía un overol, una remera desteñida y el pelo duro de puerco espín había mutado por unos rulos inmensos. Se señalo la cabeza y me dijo: ¿esta es la onda, no? Y nos abrazamos. El Avatar estaba de nuevo en Boedo. Se había hecho la permanente y se había tatuado un árbol en el brazo derecho. Y empezaron rápidamente a sucederse las cosas (*LlyO*, 2010:33).

Las cosas, los sucesos, la vida, en definitiva, comienzan cuando Máximo aparece y cuando aparece siempre hay una discontinuidad, una metamorfosis. No es que la vida no pase o que se detenga, sino aquello que queda tatuado en la piel es lo que ocurre cuando está Máximo. En la voz de Máximo hay pájaros de todos los colores, caballos fosforescentes y ciervos que hablan, los cuales nos remiten, si seguimos insistiendo con el realismo contemporáneo, a una zona en la que lo real parece desplegarse más allá de la materia “promedial” del justo medio, de lo prototípico, de lo verosímil.

Al mismo tiempo, el héroe de Casas es la marca del declive, de la decadencia, de la ruina. Ese declive es, de algún modo, la de todo héroe: “para llegar al cielo, hay que pasar por el infierno primero”, diría Dante. Pero este cielo no es el del parnaso heroico de la memoria, de las huellas que tejió un determinado héroe en su comunidad. Es el cielo de los vencidos (del *bathos*), de los imaginarios colectivos, de la jerga televisiva de “una boluda profunda” y rápidamente deglutidos en los massmediáticamente, y atravesados por el proceso semiótico de la memoria/olvido.

Alegorías su(ú)per-puestas

“Que Skeletor solo podía ser rey del dolor.

Que Calavera sólo podía calzarse como corona una de espinas.

Que lo iban a crucificar. Sí. Por el poder de Grayskull. Amén.” (Oyola)

Para finalizar nuestro recorrido, nos gustaría trazar una breve, modesta, reflexión acerca de un juego alegórico propuesto por Leonardo Oyola en la novela *Gólgota*. Desde el mismo título de la novela se presenta la posibilidad de una lectura alegórica de *La pasión de Cristo*. Así, el calvario de Jesucristo es análogo al del policía Centurión, puesto que, a la vez, Oyola teje una estrategia estética que propone un drama

policial, dando cuenta del postulado del género –según Piglia- de discutir lo que discute la sociedad pero de otro modo.

En el padecimiento de Centurión estarían cifradas las coordenadas de todo un proceso narrativo clásico pero con una particularidad: en el cielo de la villa del Scasso no hay lugar para la redención. Es en torno a una especie de justicia por mano propia, saldando cuentas con el dealer del barrio, Kuryaki, en el que el mismo Centurión se expone a la tortura porque rompe un mandato, desanuda y desnuda el orden establecido. El calvario, sutilmente, muestra lo que ha tenido que atravesar Centurión por ver dañadas personas queridas y por no poder hacer nada al respecto, por lo menos nada que tenga que ver con la ley.

No obstante, aquello, habría otra lectura alegórica que se articula con la primera. La que hace referencia al célebre cómic de los 80': *He-Man*. En efecto, al Sargento Centurión, el dealer Kuryaki le dice Skeletor y se autoproclama como "The master of the universe", como el que tiene "el poder de Grayskull". En este sentido, la alegoría es doble, pues se superpone a la primera una lectura otra. Ahora bien, mientras que en la serie Cristo/Centurión el personaje es homologable a aquel que con su gesto, con su muerte, nos muestra una "revelación"; en la segunda Skeletor/Centurión es un villano que busca arrebatarle el poder de Grayskull a He-man/Kuryaki -dice Marx: primero la historia se presenta como tragedia, luego como farsa-.

-¡Por el poder de Grayskull, Skeletor! Yo soy el que ya tiene el poder. ¿Tenés idea de toda la sopa que te hace falta tomar para venir a joder al He-Man Kuryaki? (...) Serán azules pero quieren lo mismo que todo el resto: ser lo que yo soy en Scasso. Master of the universe (*Gólgota*, 2008:65).

Como pudimos distinguir, se invierten los órdenes del bien y el mal. Esta inversión deja una zona gris, un doblez entre dealer y policía; un ejercicio estético que nos permite salir de las dicotomías. Por otro lado, este doble juego con lo alegórico habilita, a la vez, una lectura social: la marginalidad, la pobreza, la droga, el sexo, las bandas de narcotráfico, el parentesco, la corrupción, la venganza, los códigos de la marginalidad, el ghetto, etc. Como si para nombrar los hechos que involucran a la muerte, el abandono, los pliegues del abuso sexual, la eterna repetición de la tragedia no se pueda recaer en las simples polaridades de héroes y villanos, de buenos y malos, de policías corruptos e ineptos y de detectives sagaces e intelectuales –como Dupin o Holmes-, o de policías que dan la vida por el bien común. No se puede juzgar el acto –y esto en letra pequeña, al pie de página- de Centurión o tomar partido por la villa del Scasso.

Aquí es donde el realismo contemporáneo encuentra sus lindes en la representación pero, al mismo tiempo, amplía las posibilidades de interpretación. Cada huella que sigamos deriva en un callejón sin salida, en una respuesta suspendida. La doble alegoría plantearía una incomodidad, una zona con matices, plagada de opacidades pues reflejan y refractan, a su modo, dos formas de entender la historia de Centurión-Kuryaki que, dicho sea de paso, aparecen pegados el uno al otro, como si no pudieran salir de las formas de lo trágico. De hecho, *Gólgota*, significa en hebreo tanto calvario como calavera. Amabas posiciones son tributarias del desarrollo alegórico. El calvario como sufrimiento, la calavera como el mal (Skeletor), como la muerte.

Tenemos el calvario de Centurión y la muerte de Kuryaki representada en la calavera, pero la calavera es el signo de Skeletor como verdugo de He-Man.

A este juego alegórico sería interesante completarlo con una lectura que parte de una reflexión del narrador de la historia, el Lagarto⁷, al íncipit de la novela:

De ahí que el espejo siga sumando más impactos y marcas. Sobre él se dibujan cada vez más nuevas rutas de destrucción.

Es irónico que un espejo hecho mierda te muestre en verdad quién sos.

Eso me pasa a mí, cada vez que veo mi reflejo, cada vez que me encuentro conmigo mismo en “Teneme al chico”. Lo que veo es a un viejo quebrado de rostro arrugado, tan arrugado como astillado está el espejo. Soy algo destruido, algo feo. Soy lo que está roto y lo que todavía se puede romper más (*Gólgota*, 2008:19).

En el espejo del bar, quebrado –históricamente por las múltiples riñas y peleas, casi rituales de un bar típico- se reflejan y refractan sinécdoticamente los rostros de aquellos que van a beber. El espejo es en sí mismo una alegoría. Una manera de leer el fragmento. Si, como decíamos con Benjamin, el reino de lo alegórico se opone a la totalidad, a la sensación de completud, aquí, precisamente, cada línea del tejido narrativo es un fragmento, es un elemento más que niega a la totalidad de los clásicos dramas policiales. Cada alegoría es una ruina, un destello, un instante de “peligro” en el relato. La historia está incompleta y puede abrirse –romperse—aún más en múltiples direcciones: es la historia del Lagarto, pero también la de Centurión, la de madre e hija en el Scasso, del dealer, de su hijo, de todos los que componen ese denso tejido narrativo a través de imágenes.

La última instantánea: divagaciones interrumpidas en tiempos de pandemia

En esta breve aproximación a los conceptos de alegoría y realismo ha quedado de manifiesto esa especie de “runa” de sentido que posibilita un montaje múltiple de elementos para releer el presente. En este sentido, se trata de una apuesta netamente política, por tanto ética y estética que nos ha permitido conjugar analógicamente ciertos textos de la cultura contemporánea con la literatura contemporánea en relación a la dimensión filosófica del realismo que, en cierto modo, implica su trauma, su micropolítica, su ruptura, sus líneas de fuga de las maquinarias de sobrecodificación. Dice Fabián Casas (2013:48) en *Breves apuntes de autoayuda*:

Lo genial de ‘Let The Right One In’ es que la tensión sobrenatural del vampirismo está narrada en clave realista. Es como debemos entender “La metamorfosis” de Kafka. Si Gregorio Samsa se convierte en serio en una cucaracha el relato se vuelve terrible. La versión leída en clave fantástica o alegórica lo debilita, lo aleja de nosotros, lo vuelve literatura.

⁷ El desarrollo alegórico, si tenemos en cuenta que el que narra la historia es el Lagarto, un oficial a punto de jubilarse que es la pareja policial de Centurión adquiere otras dimensiones. Aquí la referencia a la dupla de detectives: de Holmes y Watson hasta Arma mortal y tantos otros o en el cual uno es el joven e otro es el que tiene experiencia, ya estaríamos frente a un juego alegórico típico del género policial, frente al saqueo a las líneas fundantes del género.

Concordamos. Sobre todo si pensamos en la lectura que hace Oyola de lo fantástico en clave realista. Sin embargo, como hemos podido ver, hemos desplazado el concepto clásico de alegoría a partir de Benjamin; en consecuencia, la clave literaria es una invitación tácita a ver el relámpago de sentido en un instante de peligro.

Referencias bibliográficas

Corpus literario

CASAS, Fabián (2005) *Los lemmings y otros*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2010.

FOGWILL, Rodolfo (2001) *La experiencia sensible*. Barcelona, Mondadori.

OYOLA, Leonardo (2012) *Kryptonita*. Buenos Aires, Mondadori.

----- (2008) *Gólgota*. Madrid, Salto de Página.

Corpus teórico

ADORNO, Theodor - HORKHEIMER, Max (2007) “La industria cultural como engaño de masas” en *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Akal.

AGAMBEN, Giorgio (1977) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Giulio Einaudi, 2001.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000) “I. Vínculos, usos y traiciones. La cuestión teórica” en *Juegos de seducción y traición*. Rosario, Beatriz Viterbo.

BAUMAN, Zigmunt (2011) *Vida de consumo*. Buenos Aires, FCE

BENJAMIN, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.

----- (2019) *Iluminaciones*. Buenos Aires, Taurus.

CAPARRÓS, José (1993) “Cap. III: La interpretación de los textos en el mundo antiguo después de Platón” en *Orígenes del discurso crítico*. Madrid, Gredos.

ECO, Umberto (1984) “El mito de Superman” en *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.

GRÜNER, Eduardo (2011) *La cosa real o el asedio político*. Buenos Aires, Paidós.

HEGEL, Georg (1989) *Estética. Tomo I*. Barcelona, Península.

HORNE, Luz (2011) *Literaturas reales*. Rosario, Beatriz Viterbo.

HERÁCLITO (1989) Fragmento. *Alegoría de Homero*. Madrid, Gredos, pp. 31-59.

LAUSBERG, Heinrich (1990) *Manual de retórica literaria. Tomo II*. Madrid, Gredos.

RANCIÈRE, Jacques (2015) *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.

ROMANO SUED, Susana-ARÁN, Pampa (Ed.) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba, Epoké.

SARLO, Beatriz (2007) *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

SPERANZA, Graciela (2001) "Magias parciales del realismo" en *Revista Mil palabras: Nuevos realismos*. Buenos Aires, Número 2.

TACCETTA, Natalia (2017) *Historia y modernidad. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Prometeo.



