

“España” como significante vacío en España de Manuel Vilas

MORLEY BARBOSA, Miguel / Universidad de Buenos Aires (UBA) –
mike.morleyb@gmail.com

» *Palabras clave: identidad, pastiche, quiebre, consumo, información.*

> **Resumen**

En el siguiente trabajo nos proponemos analizar la novela *España* (2010) de Manuel Vilas en el contexto histórico de las sociedades de consumo post-industriales. Planteamos una lectura de la novela como una actualización del problema de la identidad nacional al contexto de la globalización de la tecnología digital y de los medios de comunicación masivos. Partimos del concepto de pastiche como recurso propio del movimiento posmodernista propuesto por Fredric Jameson (1999). El pastiche habría surgido del agotamiento de la parodia. Implicaría, como ella, el remedo de otras voces, estilos y manierismos pero se distinguiría en su finalidad: allí donde la parodia es imitación unívoca con el mero fin de la burla, el pastiche multiplica las voces implicadas y sus posibilidades de significación. De esta manera, entendemos el uso del pastiche en *España* como una formalización de fenómeno del flujo ilimitado de información de la era digital y el exceso simbólico que conlleva. Comenzamos por observar la relación entre la titulación de la novela y sus capítulos con sus respectivos cuerpos textuales. En la ruptura semántica que allí hallamos, identificamos un quiebre irónico respecto al imaginario común sobre la identidad nacional española. Es la primera de una serie de operaciones de desarticulaciones de significados que servirán para que aparezcan, subsidiarias al problema de la identidad nacional, cuestiones vinculadas a las identidades personales y literarias. Finalmente, llegamos a determinar, detrás de estos deslizamientos semánticos, una intervención crítica en los medios de circulación y el mercado literario español.

> **Introducción**

Desde principios del siglo XX, movimientos artísticos como el futurismo procuraron desarrollar su trabajo a la par de las innovaciones tecnológicas y los grandes cambios en el mercado que presentaba el nuevo siglo. Estos movimientos vanguardistas fueron tras la innovación técnica que pudiera representar el presente de máquinas y fábricas. El fin de siglo, con la globalización de la tecnología digital y de los medios de comunicación masivos, significó un nuevo desafío en este sentido: la computadora, el celular e Internet se volvieron artefactos

cotidianos y, de este modo, revolucionaron completamente los modos de comunicación y de información.

En su artículo “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, Fredric Jameson analiza al pastiche como uno de los recursos principales dentro del movimiento posmodernista, el cual engloba a múltiples tendencias culturales y artísticas de fines del siglo XX. El pastiche habría surgido a partir del agotamiento de la parodia y, como ella, implicaría el remedo de otras voces, estilos y manierismos. Se distinguiría en su finalidad: allí donde la parodia era imitación unívoca con el mero fin de la burla, el pastiche multiplica las voces implicadas y sus posibilidades de significación. Visto de esta manera, el pastiche es una especie de parodia vacía, parodia que ha perdido su significado particular. Ya no hay un lenguaje “normal” desde el cual señalar al otro desde una posición superior. Se desconfía de cualquier norma lingüística como medio de significación cerrada.

España (2010) de Manuel Vilas es una novela que solo puede entenderse como tal en este contexto puesto que está conformada por una serie de relatos sin continuidad argumental. Su unidad novelesca, explica Marcelo Topuzian, se logra gracias a “la organización por capítulos y subcapítulos y, especialmente, a cómo el texto se ocupa de constituir como totalidad el volumen a partir de las continuas autorreferencias bajo su propio título” (2014: 44). Es que si a lo largo de la novela aparece constantemente mencionado “*España*” como libro, también aparece “España” como nación. Así, aunque se trata de una novela sobre la identidad nacional española aparecen, subsidiarios, los problemas de identidad literaria y de identidad personal. El libro parece proponer el tema general de la nación española para ofrecer nada más que respuestas particulares que toman, así, un carácter alegórico:

Lo nacional no puede ser, entonces, sino alegórico, parece decir Vilas, en el sentido que a este término le dio en su momento Paul de Man; el de una figuración narrativizada de las condiciones de la significación y la referencia textuales gracias a desarrollos o transiciones “que ocultan las afirmaciones incompatibles con solo poner cierto espacio entre ellas” (De Man, 1990: 289)¹. (Topuzian, 2014: 46).

Esta narrativización alegórica compuesta de afirmaciones incompatibles solo devuelve respuestas confusas acerca de los temas puestos en cuestión y el efecto es el de una desideologización del problema nacional. Además, la dimensión histórica aparece subrayada en la novela no solo en sus continuas referencias a personajes y problemas de la historia española (y mundial), sino también en la recurrencia de relatos de ciencia ficción y en la exploración de las posibilidades del desarrollo tecnológico. Así, Vilas parece plantear el postulado de que España es indefinible en el contexto histórico del advenimiento de la sociedad de consumo, la masificación de la tecnología, y la expansión de los medios de comunicación masiva. En el contexto cultural posmodernista, la literatura no puede facilitar una respuesta ideológica unívoca al problema

¹ La cita incluida por Marcelo Topuzian en este fragmento pertenece a Paul de Man (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

nacional. Vilas cumpliría el mandato de Walter Benjamin (1975: 122) de una “literarización de las condiciones de vida” de una época, bajo el cual la literatura es, sobre todo, reflexión y transformación sobre su propio medio. Para Vilas esto incluye, específicamente, los asuntos relacionados con el sistema literario español completo, el mercado editorial y los soportes de cultura.

En este trabajo nos proponemos analizar cómo entra en juego la dimensión histórica en la búsqueda identitaria, es decir, qué problemas presenta el contexto de las sociedades de consumo post-industriales para la indagación en el asunto de la definición nacional. A partir de esta perspectiva histórica nos interesa encontrar, por un lado, algunas líneas de intervención crítica en el medio y la institución literaria y, por otro, la formalización literaria de la que parece ser, para Vilas, la paradoja de la literatura en la era cultural del posmodernismo: la de que la única representación fiel de la realidad es la que es atravesada por las condiciones de comunicación actuales; condiciones que, por sus características, deshacen las posibilidades de cualquier tipo de definición o respuesta unitaria en el plano ideológico.

› ***De España para el mundo***

Sin dudas, el título, *España*, introduce el problema nacional precipitadamente. Parece un título provocativo, en la medida en que la novela no devuelve el contenido que el lector podría esperar a partir de él. Si pensamos la titulación como una acción directamente vinculada a la presentación de un producto en el mercado y, por ende, a las aproximaciones más superficiales al libro, entonces *España* sería el título irónico que daría una “pista falsa” para la lectura de la novela. Y así como la lectura completa no arroja resultados para el problema español, el contenido de los capítulos tampoco se va a corresponder con sus títulos y subtítulos. De esta manera, habría un quiebre semántico entre el contenido interno de la obra y su configuración externa: el capítulo llamado “Historia de la literatura española contemporánea”, lejos de proponer lo que de su título se esperaría, comprende dos relatos: uno sobre un autor español marginado y otro sobre un crítico español ficcional. Otros capítulos se alejan aún más del significado de su título: en “Tauromaquia”, de sus cuatro subcapítulos ni uno llega a siquiera nombrar un toro.

El uso de la ironía depende del conocimiento previo del fenómeno que ocupa el centro de la enunciación: las posturas colectivas, los valores dominantes y supuestamente esenciales respecto del mismo. Así, entendemos que el procedimiento de titulación llevado a cabo en *España* es el procedimiento introductorio de la ruptura irónica que va a ser una característica esencial de la novela. La dislocación de los supuestos sobre los grandes temas nacionales que cargan los títulos resulta en la acción de su señalamiento, pero no en su solución. Aún más, allí donde un solo argumento restringiría a los límites del marco de ese relato el tratamiento de las cuestiones

nacionales, la estructura totalmente fragmentaria de *España* multiplica la cantidad de interpretaciones posibles detrás de este señalamiento irónico.

En *La sociedad de la transparencia*, Byung-Chul Han analiza el discurso público de la sociedad contemporánea a partir del fenómeno de la libertad de información:

Las cosas se hacen transparentes cuando abandonan cualquier negatividad, cuando se alisan y allanan, cuando se insertan sin resistencia en el torrente liso del capital, la comunicación y la información. Las acciones se tornan transparentes cuando se hacen operacionales a los procesos de cálculo, dirección y control (2017: 11).

Desde esta perspectiva, la inclusión del libro dentro de la categoría de novela podría ser considerada como una de esas acciones operacionales coherentes con un contexto comercial en el que la novela cuenta, hace tiempo ya, con un marcado prestigio editorial y produce más ventas que los demás géneros de ficción o poesía. Aunque evidentemente hay un trabajo formal y temático que alcanza para que *España* pueda ser considerada una novela en una época en la que, quizás, esa categorización ni siquiera tenga alguna importancia, observamos cómo ya hay un quiebre entre lo que el público esperaría de una novela y lo que esta novela efectivamente contiene: una serie de relatos independientes. Es allí donde la acción operacional no se completa y se nos presenta trunca, incompleta. De alguna manera, “novela” y “España” comienzan a volverse significantes con posibles significados múltiples, ilimitados.

Esta múltiple significación podría asimilarse a algunos medios de información contemporáneos, como Google, emblema del flujo ilimitado de datos de internet, pues la búsqueda de una sola palabra en este explorador arroja millones de resultados. Inevitablemente, la cantidad de contenido asociado a la palabra y el sinnúmero de fuentes resulta en una sobreacumulación de información que se vuelve una masa difusa, amorfa y defectuosa de significados.

› “[L]os negativos de la vida”

La lectura en clave alegórica del primer capítulo del libro, “El ‘Noevi’ o la tecnología de repetición”, nos brinda un panorama general de cómo van a ser tratados estos problemas a lo largo de la novela. Se introduce en él al “Noevi”, un producto tecnológico ficcional que recoge cada una de las conversaciones en las que el usuario es nombrado sin estar presente: “Todo surgió cuando Elmer Canter comenzó a investigar en lo que él llamaba los negativos de la vida, es decir, aquellos sentimientos que acompañaron de forma invisible a la vida de una persona” (Vilas, 2010: 9)². La máquina, entonces, entrega el *negativo* de la vida, aquella parte de la información que, de no ser por este particular invento, quedaría oculta. Rápidamente aparecen problemas cuando los

² Todas las citas de *España* pertenecen a la edición consignada en la bibliografía, y en adelante solo se indicará el número de página en las referencias correspondientes a este texto.

sometidos al Noevi reciben información indeseada. Se menciona que su mismo creador queda devastado cuando escucha la opinión que su hermana tiene de él y que llama a esto “‘el ensanchamiento del Noevi’, es decir, procesos incontrolables de la verdad del Ser” (10). Así, el torrente de información que descarga el Noevi no se puede controlar y ciertos fragmentos comienzan a ser material nocivo para el usuario. Sin embargo, Canter no deja de considerarlos partes de “la verdad del Ser”, como si la identidad personal se completara a partir de la mirada del exterior, del otro. Por su parte, otro de los sometidos al Noevi escucha tantas veces su nombre que al final se vuelve loco: “se sintió varios, muchos hombres en uno” (10). Cuando la máquina se democratiza y globaliza, los resultados son aún peores.

Este capítulo arroja nueva luz sobre la relación del título de *España* y las autorreferencias que aparecen a lo largo de la novela. De esta manera, los contenidos de los capítulos podrían pensarse como *los negativos* del significante “*España*” y de los nombres de los capítulos: un torrente de información extensa, imprecisa y particular; la parte insignificante e incómoda, incluso, de España.

Este juego sinecdótico autoriza un número de procedimientos que comienzan a fundir los distintos niveles de la búsqueda identitaria. Un ejemplo de esto son las notas a pie de página que aparecen con información acerca de referencias de la cultura española que un hipotético lector extranjero podría no comprender con aclaraciones precedidas, a veces, por frases preventivas como “Por si España se traduce” (54) o “Para la traducción de España” (91). Las notas presentan datos absurdos, pero señalan un vínculo estrecho de la escritura y la identidad de una novela con el consumo por parte de los otros, con su proyección mercantil y su posibilidad de consumo desde el exterior, a nivel internacional. Son notas cargadas de ironía, no solo porque su contenido no cumple con la función aclaratoria característica de las notas a pie de página y arroja información “irrelevante”, sino (y sobre todo si tenemos en cuenta el contexto de la escena literaria española reciente, en el que una generación de escritores se desligó de la responsabilidad histórica de narrar la historia española) porque borró las marcas locales en su literatura y reivindicó el carácter imaginario de su obra. Muchos de estos autores alcanzaron tal nivel de éxito internacional que terminaron siendo, paradójicamente, representantes de la literatura española para el resto del mundo. Así, podemos leer en este procedimiento una crítica a la esfera literaria española. Pero la crítica no es dirigida contra la inmanencia literaria. De hecho, queda claro que *España* no es una novela comprometida con la formación ideológica nacional ni con la memoria histórica. La crítica es hacia el borramiento forzado de las marcas locales. La idea que surge es la de la imposibilidad de no hablar de España, aunque el flujo ilimitado de información ya contenga el riesgo de una definición extorsionada de *España*, una visión estereotipada: una visión de España como un bien de consumo global.

Este ocultamiento de color local, en esta línea de pensamiento, es una manipulación de información, información en realidad inevitable, inmanente a los medios de comunicación

modernos que, como ya vimos, de todos modos son incontrolables. En el caso del Noevi, la democratización de su uso, su ingreso en el mercado del consumo de masas, termina por provocar la intervención estatal: el “Noevi blando” surge cuando los clientes del aparato empiezan a desear mediar en lo que los demás dicen de él. A partir de esto, surge un Noevi que no entrega toda la información, sino solo aquella que no sea nociva para el usuario. La consecuencia de la masificación del Noevi es la censura por parte de las autoridades y su propia decadencia como producto tecnológico. Parece ser, en este sentido, que *España* no brinda respuestas: la sobreacumulación de información es un problema de época, para el cual la limitación y el control son las respuestas más reaccionarias. Sin dudas, este capítulo puede ser leído como una alegoría sobre las redes sociales, donde la gente entrega su información a cambio de su propia objetivación por parte de los demás, sin conciencia sobre el peligro de la exposición y la manipulación o censura de datos por parte de las autoridades.

El capítulo del Noevi no es el único que problematiza el uso global de los nuevos medios de comunicación, como las redes sociales y las plataformas de internet: “en efecto, el post de blog podría ser considerado el formato base de *España*” (Topuzian, 2014: 44). Así, la novela misma puede pensarse como una alegoría sobre el formato de entradas de información de internet. De hecho, uno de los nombres de uno de los subcapítulos es el link, el enlace virtual, del blog de Manuel Vilas. Esta aparición de su propio nombre, del personaje de Manuel Vilas, es recurrente a lo largo de *España* y puede ser analizado a partir de *La sociedad de la transparencia*: “El valor de exposición constituye el capitalismo consumado y no puede reducirse a la oposición marxista entre valor de uso y valor de cambio [...]. Se debe solamente a la producción de atención” (Han, 2017: 26).

Si la categorización de *España* como novela podía ser leída como una operación mercantil irónica, de la misma manera podemos leer la autorreferencialidad del autor. En la sociedad de la transparencia de información, el *nombrarse* es otra acción operacional publicitaria que Vilas vuelve, otra vez, trunca. El capítulo titulado con el enlace de su blog relata un llamado telefónico con la empresa de gas, que le ofrece un descuento al confundirlo con otro Manuel Vilas. Su propia identidad no escapa al problema posmoderno de la significación múltiple.

> ***El mercado de la identidad***

Rosa Benítez Andrés, en su artículo “El mito de la identidad española en *España* de Manuel Vilas”, toma el concepto de la identidad como una imagen artificial cultural. Retoma, a su vez, las reflexiones de Fredric Jameson en *Estudios Culturales*, donde el teórico postula que la cultura es una construcción que surge de los estigmas de un grupo sobre el otro. A partir de este razonamiento, a la autora le interesa analizar la identidad como el resultado de un proceso violento de apropiación y objetivación de lo ajeno.

En un pasaje del primer relato de *España*, se nombra a los “Nadies”, personas que no aparecen en los Noevis porque nadie habla de ellos. El hecho de no ser objetivados por el otro los vuelve prácticamente inexistentes. Los Nadies no soportan, en la sociedad de la revelación de los negativos, no tener negativos que revelar. La mediación del otro ha cobrado tanta importancia que los negativos pesan más que la positividad, la individualidad: los Nadies caen en la delincuencia, desesperados por atención. Se desnuda, de esta manera, la cara violenta de un sistema en el cual no ser *leído* por otro significa la marginación.

Vilas desplaza este residuo del sistema distópico del Noevi hacia un contexto verosímil en “‘Ya nadie ama a Jesucristo: Historia de la narrativa española contemporánea’. Volumen I. Editorial Cátedra Veloz”, el primero de los textos del segundo capítulo de la novela. El narrador es un crítico literario español de mucho prestigio, que lo convierte en una voz de influencia cultural, en una especie de agente de la cultura oficial y las hegemonías literarias. Este crítico recuerda a un escritor que leyó hace muchos años, que considera el mejor. Decide no reseñarlo, en parte por su propio egocentrismo pero también por su entendimiento del panorama literario nacional: “Sabía que nadie iba a entender esa novela. En Ya nadie ama a Jesucristo había una visión de la historia de España original y diabólica” (57). El problema del Escritor es su originalidad, su visión sobre España *distinta* a la de los demás y, sobre todo, a la de la institución literaria dominante. En la era de la información ilimitada, el consumidor requiere un mediador que apruebe la obra del Escritor. El mercado literario se desnuda como un sistema en el cual el éxito puede ser asignado a dedo por algunos pocos. Como novela reveladora de negativos, *España* manifiesta los residuos del sistema literario y señala, así, sus injusticias. Más que una crítica directa al sistema literario español, podemos leer otro señalamiento al problema de la información: en el torrente de libros y escritores, el consumo de unos u otros puede tener causas arbitrarias.

A semejantes conclusiones parece llegar Luciano Gracia, poeta zaragozano muerto, quien desde la ultratumba narra el siguiente relato de *España*: “Pero qué era el don poético. Me desvelaba por las noches pensando que el don poético no existía, lo que sí existía era el don de tener amigos en los sitios importantes” (66). Luciano Gracia se lamenta por el fracaso de su obra literaria en vida, el cual relaciona con su condición de escritor periférico, y descubre el lugar que pasó a ocupar en la sociedad actual:

Me dice Vilas que en ese invento de Internet (Vilas me ha explicado de qué se trata, tampoco es tan difícil de entender, pues todo lo que crean los seres humanos básicamente acaba siendo siempre lo mismo) tan apenas sale mi nombre, y cuando sale aparece amontonado con el de otros poetas aragoneses de los que ya nadie se acuerda (67).

De este modo, el fenómeno de la Internet es insertado en la historia como continuación de los procesos del desarrollo capitalista y la globalización. La Internet agrava la frustración del fracaso y la marginación, en tanto el poeta sabe que su nombre aparece pero amontonado junto a otros

nombres y sin información sustancial adherida a él: “se ríen de nosotros porque aún somos susceptibles de ser nombrados” (67).

La elección de Vilas de ficcionalizar a un escritor real nos sugiere una acción de intervención en el medio literario: si el contenido de los capítulos está formado por los negativos de la formación identitaria, comienzan a traslucirse las partes ocultas, marginadas e incómodas de la literatura. En el relato “El último motorista”, el narrador es especialista en Max Brod, el amigo de Franz Kafka encargado de conservar sus manuscritos y hacerlos públicos. En su discurso, Brod cobra más importancia que Kafka como sujeto histórico. Esto da como resultado la desmitificación del escritor: “A Kafka la literatura profesional lo traía sin cuidado [...] Kafka jugaba al tenis, acudía a los prostíbulos y tenía una moto” (96). En nuestra línea de lectura, podemos identificar en esta operación una manipulación en el flujo normal de información de la sociedad contemporánea, la elección de cuál de los múltiples significados del significante “Kafka” se va a mostrar. Al igual que en los casos anteriores, hay una intención de mostrar las condiciones materiales detrás del mito. Esto se ve aún más claramente en los subcapítulos de “Historia de la literatura española contemporánea”, en los cuales, al contrario de lo que indicaría su título, aparecen personajes relegados de la historia de la literatura española.

> **Nombres vacíos**

Hasta aquí hemos propuesto una lectura de la novela como una respuesta a la masa informativa de la era digital. Llegamos a ver cómo algunos significantes se vaciaban de contenido, o abrían sus posibilidades de significación, a partir del quiebre irónico. En principio cabría adjudicar a esta ironía una intención de señalar aspectos, figuras y nombres relacionados al problema de la identidad. Eloy Fernández Porta analiza esta posición irónica en *Afterpop*: la literatura de la implosión mediática “[e]s ‘manifiesta’, en la medida en que combina satíricamente discursos políticos y comerciales y de esta manera pone de manifiesto la relevancia de un ámbito cultural distinto de la literatura propiamente dicha” (2010: 56). En el pastiche de *España*, junto a Franz Kafka, encontramos decenas de otros nombres importantes: el Che Guevara, Fidel Castro, Patty Smith, Johnny Cash, Jorge Luis Borges, Juan Carlos I, ETA e AVE, etc. Los nombres aparecen mezclados, en situaciones inusuales o absurdas, y alejados de su contexto esperable y, de esta manera, señalados. Este fenómeno de *name-dropping* es, asimismo, analizado por Fernández Porta: “Esta posición se define por una ironía inestable y reconocida que se pone de manifiesto que en una serie de continuos *deslizamientos* entre distintas maneras de abordar el permisivo caos de años de la cultura de consumo” (2010: 58). Estos deslizamientos irónicos son parte constitutiva de la representación del caos informativo de la sociedad de consumo. En el subcapítulo “Comandante Vilas”, un Manuel Vilas ficcionalizado le pregunta a Fidel Castro por el Che Guevara, y Fidel Castro le responde:

Llevo cuarenta años preguntándome quién era el Che, cuarenta años leyendo sus discursos y sus diarios, mirando las fotos, recordando todas mis conversaciones con él, recordándolo todo, hablando sobre él, y me voy a morir sin saber quién era (84).

Vilas lleva, con esto, el vaciamiento del significante hasta el paroxismo: el mismo Fidel Castro no puede descubrir quién es el hombre detrás de la figura *pop* del Che Guevara. Su nombre ya no corresponde únicamente al hombre que conoció, sino que lleva acarreado décadas de deformación por parte de la sociedad de consumo.

> **Conclusión**

Parece evidente que Vilas problematiza su contemporaneidad, los conflictos tecnológicos y las sociedades post-industriales valiéndose de todos los recursos de la ficción: el tratamiento es formal y simbólico más que explícito. El escenario para sus reflexiones es España. “España” es el significante cargado de significantes que nunca llegan a un significado unívoco. Entre los relatos comentados, encontramos diversos escenarios de ciencia ficción situados en futuros imaginarios, pero también voces de ultratumba y pasados transformados. El tiempo de este modo extendido hace perder peso al presente, del cual tomamos noción de su fugacidad: el presente se apila, también, con otros tiempos y, de este modo, es desmitificado. Así, en el último relato, Jesús narra en primera persona sus pensamientos, colgado sobre la cruz:

Finalmente, no se me ocurre qué decir y pienso en decir esta chorrada “Padre, en tu mano encomiendo mi espíritu”, me parece que queda bien, parece la frase de un poeta. Pero aún no me muero. Así que todavía no digo la frase (188).

De este modo, el presente de un evento histórico como la crucifixión de Jesús es humanizado y parodiado. En ese contexto ridículo, la última respuesta es la acción poética. Otra vez, aparecen las condiciones más materiales detrás de la literatura y la arbitrariedad detrás del “éxito”.

España es una acción poética correspondiente al presente de la sociedad de medios de comunicación masivos y, como tal, no se apura en dar respuestas, sino que se mantiene críptico y fragmentario. Es esta la voluntad de ser *moderno*:

Ser moderno en la era del mercado implica, como es sabido, debatirse entre la confianza en la novedad –tecnológica, artística–, y la certidumbre de la capacidad que el mercado tiene para reapropiar en su favor los contenidos de la novedad (Fernández Porta, 2010: 209).

Así, quizás busque evitar la simplificación y la banalización que implicaría su *hit* comercial. *España* no evita los “grandes” temas, por el contrario, los busca; pero los desplaza de su lugar común con intenciones de, como vimos, multiplicar las posibles interpretaciones. Esta es su acción política poética.

> **Referencias bibliográficas**

- Benítez Andrés, R. (2009). El mito de la identidad en *España* de Manuel Vilas. En VV.AA., *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira. Recuperado de <http://manuelvilas.blogspot.com/2010/03/un-ensayo-de-rosa-beneitez-sobre-la.html> el 11/11/2019.
- Benjamin, W. (1975). El autor como productor. *Tentativas sobre Brecht* (115-134). Madrid: Taurus.
- Fernández Porta, E. (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Han, B-C. (2017). *La sociedad de la transparencia*. Buenos Aires: Herder.
- Jameson, F. (1998). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1999). El posmodernismo y la sociedad de consumo. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (15-23). Buenos Aires: Manantial.
- Topuzian, M. (2014). De la construcción de la memoria a la identidad como mutación: apuntes sobre *España* de Manuel Vilas. *Olivar*, 15(21), 43-55. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la Plata. Recuperado de <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n21a06> el 29/11/2019.
- Vilas, M. (2010). *España*. Buenos Aires: Mansalva.