
Escrituras de lo virtual en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI: la utopía aterradora en Edmundo Paz Soldán, Gabriel Peveroni y Andrés Neuman

Writing Virtual Reality in Latin American Fiction in the 21st Century: Utopia and Fear in Edmundo Paz Soldán, Gabriel Peveroni and Andrés Neuman

JESÚS MONTOYA JUÁREZ

Departamento de Literatura Española
Universidad de Granada. 18071 Granada
jmonty@ugr.es

RECIBIDO: 27 DE NOVIEMBRE DE 2009
ACEPTADO: 4 DE ABRIL DE 2010

Resumen: En este artículo me interesa señalar, a propósito de *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán, *El exilio según Nicolás* de Gabriel Peveroni, y *La vida en las ventanas*, de Andrés Neuman, el modo en que la narrativa latinoamericana reciente conecta con nuevos paisajes culturales que resultan análogos a los que dibuja la teoría cultural latinoamericanista desde los años noventa, paisajes en los que se conjugan la integración de los diferentes medios con la tematización de la transformación del espacio público y la identidad de los sujetos.

Palabras clave: Narrativa hispanoamericana. Siglo XXI. Tecnología. Cibercultura. Simulacro. Edmundo Paz Soldán. Gabriel Peveroni. Andrés Neuman.

Abstract: Analysing three Latin American novels written in the 21st century, *El delirio de Turing*, *El exilio según Nicolás* and *La vida en las ventanas*, this article shows the way in which the recent Latin American fiction draws new cultural ecologies described by Latin American Cultural Studies since the nineties. These ecologies combine information multiplicity and the transformation of the public sphere and subject identities.

Keywords: Latin American Fiction. 21st century. Technology. Cyberculture. Simulacrum. Edmundo Paz Soldán. Gabriel Peveroni. Andrés Neuman.

En este artículo me interesa señalar, a propósito de las novelas *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán (1967), *El exilio según Nicolás* (2005), de Gabriel Peveroni (1969) y *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman (1977), el modo en que la narrativa latinoamericana reciente conecta con nuevos paisajes culturales que resultan análogos a los que dibuja la teoría cultural latinoamericanista desde los años noventa, paisajes en los que se conjugan la integración de los diferentes medios con la tematización de la transformación del espacio público y la propia identidad subjetiva.¹

Para el análisis de las relaciones entre imagen, medios y tecnología en estos textos me valgo de algunas herramientas ya clásicas que aporta Eco en *Apocalípticos e integrados* (1965), conjunto de estudios que hace inventario de las formas diversas de conjugar los dos polos citados, y, particularmente, del estudio de Johnston sobre la narrativa posmoderna anglosajona y su tratamiento de la proliferación de la información. Johnston describe matrices diversas en el tratamiento temático de la tecnología en los textos. Para este autor ciertos textos contemporáneos tematizan las tecnologías comunicacionales como medios separados (y separables), mientras que otros, como *White Noise* de DeLillo, exploran atmósferas e identidades que se desprenden de esos nuevos medios, tematizados en red. Se trata no tanto de la especulación alrededor de algunas de sus características más relevantes, sino de la construcción de un universo ficcional como medio sociocultural a partir de la tecnología. En esta narrativa del “ensamblaje mediático” (Johnston 166) los diferentes medios se integran sincréticamente configurando una ecología compleja, y la consecuencia es la asunción de que el acceso a la experiencia no depende del borrado de los efectos des-realizadores de un medio concreto, sino que es la vieja idea de realidad lo que se ha evaporado.

Una tercera referencia proviene de los estudios retóricos sobre écfrasis. Para algunos críticos un género poético menor (Spitzer), para otros, a quienes seguimos, el concepto refiere a modos retóricos por los cuales se obra la adaptación de las características de toda representación visual al texto verbal (Krieger, Heffernan). Me ocuparé de los pasajes que incorporan imágenes provenientes de las tecnologías mediáticas contemporáneas porque en ellos pienso- se proyecta un límite o un umbral al conservar las imágenes cierta huella de objetos extraños al discurso, sugiriendo una distorsión en lo simbolizado. Si, como señala Mitchell, la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de toda representación, por lo que todos los medios son de algún modo medios mixtos y toda representación, heterogénea, los pasajes en que se pro-

duce la écfrasis tecnológica revelan particularmente las tensiones de su naturaleza híbrida e intermedial, apelando a los polos de la esperanza o utopía y el terror: la esperanza de que incorporando algo del lenguaje de las imágenes se llegue a apresar de modo más intenso algún aspecto de lo real más allá de lo simbólico, y el terror a que esto no sea posible y a que las imágenes artificiales por tanto se sobrepongan al relato, degradando la realidad simbolizada hasta el simulacro. En los textos que analizamos, descendientes de toda una tradición de literaturas mediáticas en el Río de la Plata,² esta paradoja inherente a la écfrasis se convierte en un elemento central: así, la sombra del terror –veremos cómo en cada caso– modula la condición de objetos integrados de estos textos pensados, escritos, producidos y consumidos en el mercado transnacional del capitalismo tardío.

1. ESCRITURA Y SIMULACRO EN *EL DELIRIO DE TURING*:

LA OPCIÓN IMPOSIBLE³

La serie de ficciones pazzoldanianas que remiten a la zona de Río Fugitivo reflexionan particularmente acerca del rol de la tecnología en la construcción de las ecologías mediáticas en que se inscribe la vida cotidiana en el presente.⁴ Aunque bien es cierto que puede hablarse de una auténtica poética del simulacro ya desde los primeros textos breves del autor. “Historias nocturnas”, relato incluido en el volumen *Desapariciones* (1994), narra la vida de una extraña comunidad en un barrio periférico innominado que recuerda e invierte algunas de las características de los barrios periféricos de Río Fugitivo. Si los barrios en novelas como *Sueños digitales* o *El delirio de Turing*, son apenas repeticiones seriadas de una misma realidad que se antoja irreal a los personajes porque no resiste su comparación con la hiperrealidad del simulacro, en esta ficción breve, la noche en el barrio es el espacio para la construcción de alguna forma efímera de experiencia más auténtica, al modo del surrealismo cortazariano. Los permanentes “cortes de luz” permiten la posibilidad de la creación en una cierta “zona de sombra”, libre de la dictadura de la imagen.

El elemento temático de los apagones reaparece en el ciclo de Río Fugitivo y se vuelve un elemento particularmente clave de *El delirio de Turing*, cuyo argumento gira en torno a las historias cruzadas de un *backer* de Río Fugitivo, Kandinsky, y de sus perseguidores, criptoanalistas del gobierno de Montenegro, ex-dictador que, como Hugo Bánzer en la realidad, se convierte en presidente electo de Bolivia. El edificio en que éstos trabajan se conoce como *Cámara negra*, en

homenaje al aparato óptico que fue modelo tecnológico de la visión con anterioridad a la revolución estereoscópica del siglo XIX. Paradójicamente, quienes trabajan en esa Cámara están ciegos a lo que ocurre en su interior: Ramírez-Graham, director de la agencia de inteligencia, no sospecha que Báez, uno de los suyos, es en realidad uno de los líderes de *La Recuperación*, grupo de activistas informáticos anti-Globalización; al igual que el personaje de Miguel Sáenz, apodado *Turing*, otro de estos criptoanalistas, está ciego al sentido de su trabajo: justificar la represión política durante la dictadura del presidente. La causa de las protestas de la Coalición, grupo heterogéneo de manifestantes anti-Globalización, es la privatización de la energía eléctrica a cargo de Globalux, corporación transnacional italo-norteamericana, objeto también de diferentes ataques informáticos. Los disturbios producen a lo largo de la novela reiterados cortes en el suministro. Pero estas fallas, como ocurría en “Historias nocturnas”, no afectan simplemente al funcionamiento de los aparatos eléctricos. Albert, criptoanalista nazi migrado a Bolivia que, como el Funes de Borges, sobrevive enfermo en una cama vuelto una suerte de *cyborg*, en un anárquico *fluir* de conciencia sugiere a los lectores la idea de que todo lo real, y no sólo los aparatos eléctricos, es susceptible de apagarse: “La mañana se apaga. La tarde se apaga. La noche se apaga. El día se apaga. Mi vida no. Persisto a pesar de mí mismo. Es mi bendición y mi maldición. Soy una hormiga eléctrica” (Paz Soldán 2003, 167).

El delirio de Turing es el texto pazzoldaniano en que mejor se cruzan los distintos planos de la multirrealidad contemporánea que se materializa a partir de los años noventa con el auge de las tecnologías de lo virtual. La textura del universo cartesiano que se representa en la novela queda permeada de su modelo “massmediático”, merced a diferentes procedimientos narrativos, sobre todo el frecuente cultivo de la *écfrasis*, que inscribe en las descripciones de los escenarios en que transcurre la trama las marcas de la tecnología visual. Ello es manifiesto en la descripción de los conflictos sociales que acontecen en la ciudad, que parecen ocurrir al fondo, antojándose al lector un decorado que apenas roza a los personajes que atraviesan Río Fugitivo, o eso le parece a *Turing* – “Con un chicle de mentol en la boca, observas en varias intersecciones llantas y maderas ardiendo en un fuego parpadeante: el paisaje de confrontaciones que te había tocado desde la infancia”(256)–. Salvo en contadas excepciones, la realidad se percibe a través de mediaciones tecnológicas: la televisión, los canales de noticias en el “celular” (contadas además por Lana Nova, su presentadora virtual), páginas de internet como *Todobacker* o rumores provenientes de diferentes canales de chat (irc o *Playground*).

La repetición del paisaje urbano poblado con los restos de la confrontación, sumada a la reedición del tópico del atraso en los medios tecnológicos, es una constante en toda descripción de una idiosincrasia nacional que se da en la novela. Lo boliviano parece ser, como señala el personaje de Ruth, un mero “límite arbitrario para las pasiones” (268). Los personajes más jóvenes experimentan tanto esa vieja realidad como la del pasado reciente como una foto fija o una película en blanco y negro. A ella se superpone otro tipo de imágenes propias del presente. Cuando Kandinsky valora su trayectoria vital, al pasar de ser un joven humilde, hijo de un ex-minero de Oruro, a uno de los *hackers* más importantes del país, siente que ha pasado de vivir en un film neorrealista italiano a encontrarse en “un hiperkinético dibujo animado (más *anime* que Disney)” (128). La novela sugiere la repetición fractal de la serie de mundos incluidos, en la cual la realidad cartesiana deviene un eslabón más de una iteración infinita. Flavia, la hija de Miguel Sáenz, así se lo pregunta:

Se había entregado a Rafael cuando ella hacía de Erin y él de Ridley. ¿Contaba? ¿Eran esos avatares extensiones de sus personalidades o tenían una identidad independiente de ellos? Así como podemos ser nada más que conductos a través de los cuales nuestros genes logran perpetuarse, quizás no seamos más que instrumentos para que nuestros avatares se tornen realidad en la pantalla de una computadora. Ella era el avatar de un avatar, y controlaba avatares que vivían en el *Playground*, que a su vez controlaban avatares que vivían en una computadora en el *Playground*... (257)

Esa repetición afecta a la descripción de los espacios. Nótese cómo la supresión de signos de puntuación en la acumulación de las múltiples acciones en cada celdilla transforma a los diferentes sujetos en uno único, la realidad cartesiana, en un hormiguero eléctrico de identidades posthumanas en red. La descripción que la novela hace del espectro virtual recorre en detalle el simulacro visual y, al mismo tiempo, su envés. El otro extremo del interfaz, el de los usuarios, es también visualizado al modo de un entorno virtual que recuerda al de videojuegos como el popular *The Sims*:

Mira las ventanas luminosas de las casas, portales de acceso a otros mundos, tan similares y diferentes al suyo. Alguien que mira un partido de fútbol en la televisión mira el documental de Taxi Driver en un DVD navega en la red visita el *Playground* chatea imprime fotos pornográficas de

sexo.com visita el sitio del Subcomandante Marcos lee echada en su cama hackea un casino virtual se masturba en el baño llama a su novio por celular escribe un poema en una laptop descarga una canción quema un compact mira con tristeza una postal de Nueva York en la que se observan las Torres Gemelas al fondo una pareja que discute o hace el amor o discute mientras hace el amor una niña que juega con su gato un bebé que duerme con la boca abierta después de un largo día de juegos alguien que cocina que escucha un concierto en rollingstone.com algún pirómano planeando su próximo incendio. (78)

La investigación de Flavia en su búsqueda de Kandinsky, a quien cree responsable de la muerte de dos *hackers* locales, Vivas y Padilla, la hace recorrer el *Playground*, entorno virtual en red que Paz Soldán crea para esta novela. A diferencia del tratamiento que hacen otros autores de las tecnologías digitales –piénsese en *La ansiedad* (2004) de Daniel Link, o en la propia *La vida en las ventanas*–, que se tematizan en su papel de medios de comunicación antes que como espacios virtuales, Paz Soldán consigue un formidable efecto de verosimilitud en la construcción de ese espacio, provocando en los lectores la sensación de ser usuarios de ese entorno imaginario. El *Playground* tiene sus propios vigilantes cuya función consiste en reprimir todo discurso metafictivo por parte de los usuarios en los distintos canales de chat que rompa el verosímil realista del espacio virtual. Toda referencia que señale así que lo que se ve no es más que la imagen de un universo artificial se censura castigándose al avatar que vulnera ese principio con su expulsión del entorno. El sistema persigue la utopía de la imagen digital, la de su existencia autónoma, emancipada de la realidad exterior a la computadora. Podríamos decir, empleando los términos de Román Gubern, que el *Playground* pone en juego el deseo de que la imagen se sobreponga al discurso para volverse “representativa” de sí misma y no “representativa” de otra realidad (Gubern). El fragmento de la escena sexual entre Rafael y Flavia y sus respectivos avatares en el *Playground*, tematiza esta utopía que se vuelve realidad por un breve instante. La escena se narra desde una ambigüedad que disocia y conecta al mismo tiempo ambos mundos. En un determinado momento el avatar que representa a Flavia en el *Playground* se emancipa inequívocamente del sujeto cartesiano que lo controla, cuando comienza a sentir olores que no puede sentir físicamente Flavia, fuera de la computadora, pues el interfaz no admite tal cosa:

Erin decide seguirlo. El hotel está a dos cuadras: es un lugar decrepito que bordea el puerto. No hay ascensor, y suben por escaleras en las que la madera cruje y Erin teme un paso en falso. Las paredes están sucias y abundan en ellas graffitis pornográficos. [...] Erin se saca las botas y se recuesta en la cama. Ridley se echa junto a ella y la besa en el cuello. Erin se deja hacer; con su mano, hábil, Ridley le desabotona la camisa y deja sus senos en libertad. Los besa con apuro, como si no quisiera perder tiempo en ellos para avanzar hacia lo que en realidad le interesa. [...] Ridley la besa en la boca sin dejar de desabrochar el cinturón. Erin siente su palpable ansiedad, su olor masculino. Resbala sus manos por su cuerpo musculoso, se encuentra con su miembro erguido. [...] Flavia se busca a sí misma con un par de dedos de la mano derecha. Erin cierra los ojos y siente el gozo de tener a Ridley en ella. Los temblores y los jadeos la precipitan al fondo del instante. (Paz Soldán 2003, 157-58)

Pero pese a todo la escritura se manifiesta en el entorno cibernético un arma para la lucha frente al simulacro. Prueba de ello es que son las palabras, el código, lo que persiguen las fuerzas represoras. Si la escritura como decíamos puede tener consecuencias “terribles” (el exilio del *Playground*, por ejemplo), las palabras en cualquier lenguaje (incluido el de la programación) son aquello que los descifradores rastrean para detener o reprimir. Las palabras son también los nexos que en un universo del máximo aislamiento pueden vincular a los individuos en una suerte de post-comunidad, y esta es otra de las interesantes reflexiones de la novela: cómo construir proyectos de emancipación comunitarios saltando de lo virtual a lo cartesiano.

Seducidas por la imagen digital y sus implicaciones culturales las novelas de Paz Soldán exploran sus universos, aproximan los grados de realidad de cada una de las esferas, encontrando qué hay de realidad en el simulacro y qué de simulacro en la realidad, proponiendo una multirrealidad en la que nada es más o menos real. *El delirio de Turing* es, pienso, un artefacto integrado que sin embargo se posiciona del lado del terror efrástico, tematizando el miedo a que el simulacro se sobreponga a la fuerza del discurso. Pero esta toma de partido se hace desde la conciencia de saber que, de igual modo que los distintos niveles de realidad parecen incluirse en una incesante iteración, imagen y escritura también lo hacen, conteniéndose mutuamente. Las imágenes digitales son escritura, se construyen según códigos, criptogramas complejos mediados por la tecnología. El punto de vista a adoptar es una ficción, la toma de partido, una

utopía. Por eso, si en la novela los medios siguen denunciándose como elementos desrealizadores, dicha desrealización se acepta como parte de cualquier posible definición de un realismo. Experiencia y simulacro se entrelazan en un bucle, sin fatalismos, porque a fin de cuentas, como la *hydra*, flotando de identidad en identidad o desplazando su esencia al avatar, “Kandinsky vive”.

2. EXILIOS VIRTUALES E IDENTIDADES POSTHUMANAS:

*EL EXILIO SEGÚN NICOLÁS*⁵

Otro de los textos que componen la red de la tecnoescritura que puede leerse en la narrativa latinoamericana del presente siglo es la novela *El exilio según Nicolás*, del narrador y dramaturgo uruguayo Gabriel Peveroni. La novela de Peveroni comparte con cierta ciencia ficción, más aún con el *cyberpunk*, una atmósfera de futuro implosionando sobre el presente, o como reza un cartel en el concierto del grupo argentino *Los redondos* en la propia novela, una atmósfera en la que “EL FUTURO LLEGÓ HACE RATO” (263; mayúsculas en el texto original). Como ocurre con frecuencia en la reelaboración posmoderna de la ciencia ficción a cargo del *cyberpunk*, en la novela de Peveroni lo político no se resuelve en un debate del individuo frente a lo social, no se examina la alienación desde una distancia crítica respecto del sistema político ideado en el laboratorio ficcional, sino que se la estudia de manera intraindividual, se experimenta en la individualidad cotidiana de los personajes (Cavallaro).

Nicolás, protagonista de la novela, es un joven de algo más de treinta años, abúlico, hedonista, cínico, solitario, autocompasivo, desapegado de las relaciones afectivas, que decide abandonar su vida cotidiana compuesta de relaciones cartesianas “por aburrimiento”- según confiesa él mismo-, y proyecta reducir sus relaciones sociales a un intercambio de información consistente en una mera entrada y salida de datos a través de una computadora:

Un viernes a la tarde, en una Montevideo que todavía guardaba ciertos ecos de sus lejanos tiempos de gloria, recostada al tedioso y marrón Río de la Plata que no sirve ni para tirarse con una tabla de *surf*, mi abollada máquina cerebral empezó a dar muestras de agotamiento. (Peveroni 9)

En una misma jornada se despide de su empleo, de sus amigos, escribe *e-mails* a los seres humanos que constituyen su serie de referentes cotidianos, diciéndoles que dejará el país con rumbo a Miami, adonde sus padres han emigrado

previamente. El exilio que en realidad ha proyectado Nicolás consiste en encerrarse en su apartamento de Bulevar Artigas, aprovisionado de latas de conserva para varios meses y con la sola salida esporádica a escasos metros de su edificio para efectuar el pago de su tarjeta de crédito, para convertirse en el moderador de un *chat-room* privado, *Vidas Cruzadas*. Nicolás ha creado este espacio en colaboración con un misterioso personaje que insistirá en participar en el juego y utilizará el inquietante pseudónimo (o el nick) de “Oscuro”. El entorno virtual que se acota a la intervención de seis usuarios irá complicándose sin embargo con las insinuaciones de Oscuro de ser el responsable de la desaparición progresiva de los usuarios, a la que responde Nicolás con su resurrección, haciéndose pasar por uno de ellos, para proseguir el juego. Pero la consistencia policial que toma la novela termina disolviéndose en una segunda parte que precisamente se titula “descomposición”. La sintaxis narrativa se vuelve confusa, se fragmenta, intercalándose el cuerpo del relato principal, en que reconocemos al mismo narrador en primera persona, Nicolás, que transcribe con posterioridad a su encierro el relato de ese período indefinido de tiempo, con los *e-mails* recibidos desde “Montevideo”, “Argentina”, “España” y “Miami”, y las transcripciones sin fecha de sesiones de *chat* a través de *icq* o del *chat-room Vidas Cruzadas*. La estructura-pastiche o collage y el desorden cronológico de la narración se acompañan del vaciado de la identidad subjetiva, que se ve desplazada hacia el exterior del cuerpo, en una relación simbiótica entre la máquina y el usuario que versiona las teorizaciones de lo que Hayles ha descrito como “identidad posthumana” (Hayles). Al mismo tiempo, se tematiza la anunciada descomposición del mundo cartesiano exterior al apartamento, del que sólo parece tener noticias a través de diferentes mediaciones, fundamentalmente los informativos de la televisión analógica, los *e-mails*, o los comentarios en el *chat* de los participantes en *Vidas Cruzadas*. A esta confusión se añade la tematización de un *theme* común del *cyberpunk* y la ciencia ficción de anticipación o apocalíptica, en películas como *Twelve Monkeys* (1995) o *28 Days Later* (2002): una suerte de “peste” asola el norte del país, el “interior”, avanza progresivamente por Argentina, Brasil y, según podemos conocer mediante esporádicas informaciones va a llegar pronto a la capital uruguaya. El parte del gobierno percibido a través de la televisión recuerda el planteamiento de los films de Shyamalan, en particular *Signs* (2002), que narra una invasión alienígena consumida a través del noticiario televisivo por una familia en la Pennsylvania rural. También aquí el apocalipsis real es percibido a través de sus indicios filtrados por los *media*. Curiosamente, una vez acabado el encierro, al “regresar a Montevideo”, Nicolás ad-

vierte cambios mínimos en una realidad que ya previamente a la catástrofe podría ser descrita según la estructura del “campo”,⁶ producto de lo que Agamben denomina “estado de excepción” en las postdemocracias espectaculares:⁷

Según lo que se decía en la tele, todos los que quedaban dentro del cordón sanitario quedarían incomunicados, librados a la mayor de las penurias, pero parecía la única solución sensata. Muchos quedarían abandonados de un día para el otro y con la única esperanza de que el mal acabara y poder resistir con ayuda que se les enviaría desde aviones humanitarios. Era altísimo el costo, pero no había tiempo para dudas. Había que ser pragmático. En eso estaba de acuerdo. Y las ciudades cercanas, incluida Montevideo, serían aisladas durante el tiempo necesario para evitar nuevos contagios y una posible propagación de la peste. La primera medida había sido impedir los viajes internos. Se vendrían tiempos duros, sobre todo, como anticipó un diputado, porque no estaba claro que la economía del país, las reservas del estado y las fuertes ayudas internacionales pudieran garantizar una situación pacífica que evitara la posibilidad de un verdadero caos social. (Peveroni 99)

La higiene de la peste mediante el exterminio es aceptada racionalmente por Nicolás como un mal menor necesario para el mantenimiento del “orden”. Sin embargo, este “orden” no estaba garantizado anteriormente, el deterioro de lo real ya está incorporado decíamos, previamente al devenir fantástico que narra la novela: “Logré escapar de los sermones inevitables de mis amigos, y al poco rato estaba deambulando nuevamente por el centro de una ciudad que me pareció más detenida y decadente que nunca” (16).

Este deterioro de lo real que fuerza un deterioro de la vida cotidiana de las clases medias es lo que puede leerse en el discurso del protagonista cuando justifica su “marcha” ante su amigo Roberto en un diálogo al día previo al inicio de su encierro:

¿Qué futuro tengo? Si me va bien, comprarme una buena casa, formar una familia, tener hijos y mirar televisión en un barrio privado. Siempre con miedo. Este país se fue al carajo, al cuarto mundo, Roberto. No quiero estar en una ciudad que se cae a pedazos, con gente fea por todas partes, con tipos frustrados y vencidos, con viejos amigos que se destruyen de a poquito. No quiero ser un resentido. (25)

Para una generación que encuentra en los refugios virtuales o en no-lugares (Augé) como el *shopping* de Punta Carretas, espacios utópicos para la evasión a un pasado *pop*, globalizado, que se siente más pertenecer a un catálogo de productos simbólicos facilitado por el Mercado transnacional que a un conjunto de experiencias comunitarias, la emigración se proyecta como una fuerza irresistible, un efecto del realismo ante las posibilidades que ofrece el país y una solución final que se da al término de una adolescencia prolongada hasta los veinticinco.⁸ Uruguay, como su Río, no sirve siquiera para tirarse con una tabla de *surf*. Una opción en el horizonte de una generación de clase media-alta que construye su identidad en oposición a la incapacidad de los caminantes por “vestirse bien” y demostrar “una mínima elegancia”. Montevideo, el Cordón, los barrios del Centro, son referidos por el narrador como “la ciudad de los feos”. Los espacios para la fuga se reducen a “las conejeras de la clase media alta”, la reclusión en barrios como Carrasco o Pocitos, en una “casa no muy vieja y bastante cuidada” (Peveroni 253), o la evasión en la cultura de masas foránea:

El último rato antes de que se fuera estuvimos por fin hablando de cosas importantes. Un poco de novedades musicales. Él me habló de un grupo británico deliciosamente dramático que se llamaba Muse (...) le insistí en que Eminem era una especie de Bob Dylan y que a Miami me llevaría un disco de Los Fatales para ponerlo cuando tuviera ganas de volver. (26)

Como en *The Logan's Run* (1976) ocurría al rebasar la edad de treinta, los veinticinco es el plazo que la propia sociedad uruguaya concede a sus ciudadanos, según señala el propio Nicolás, antes de caer en una inevitable locura. La migración es proyectada entonces como la única cura psicológica posible, como una forma de supervivencia mental: “Acá si tenés más de veinticinco años no tenés nada para hacer más que mirar la televisión como un idiota. Nada, nada. Si me quedo voy a terminar matando a alguien, a uno de esos que te piden un peso para el vino, a un boliviano de los que se suben a los ómnibus con la guitarrita” (Peveroni 24). La migración por razones económicas, como opción posible y no como necesidad –“Roberto, quiero vivir las cosas buenas del capitalismo, ser parte de una máquina que funcione. Ya me harté de vivir las malas” (26)–, no es en la novela condenada por el resto de personajes. Si bien no conserva aureola gloriosa alguna, ante el nuevo “exilio” migratorio, forzado por la idiosincrasia de un país sin futuro, no existe resentimiento.

Nicolás es un sujeto posthumano (Hayles) que ha dejado de reflejarse en ese “espacio de pertenencia” y sus narrativas de identidad (la Suiza de América, el país trasplantado). En su visión de la realidad y la historia el capitalismo ha sido la máquina a la cual se ha sentido conectado, y esa “normalidad” excluyente de todo signo de comunidad en medio del campo en que ha devenido Montevideo se manifiesta con la mayor nitidez en un no-lugar como es el *shopping* de Punta Carretas: “Apenas entré al *shopping* ingresé directo a otro tiempo, al pasado. Todo estaba en su lugar. No había mucha gente, pero se mantenía el mismo orden de siempre y hasta había gente caminando sin apuro y con alguna que otra sonrisa en los labios” (Peveroni 250).

Sin embargo, desde el descreimiento, el protagonista sigue reescribiendo la propia identidad que lo define. La experiencia de irrisión de lo social, mediada por la tecnología, se manifiesta entonces como parte de la narrativa de identidad del protagonista. La cita que sigue pertenece a un fragmento de la segunda parte de la novela, cuando se ha consumado el vaciamiento de la ciudad de Montevideo, análogo al vaciamiento del espacio virtual.⁹ Nicolás acaba solo también aquí, no hay usuarios conectados en el canal de *chat*:

Nicolás: Soy Nicolás, hijo de Olga y Mauricio, ambos descendientes directos de inmigrantes italianos y españoles. Los abuelos vinieron hasta acá y nosotros nos vamos. El último que apague la luz.

Nicolás: Tendré que ser yo el que apague porque acá no hay nadie.

Nicolás: Afuera, en la calle, tampoco hay nadie. Solo se escuchan sirenas de vez en cuando. (199)

El énfasis en todas las descripciones de la subjetividad de los personajes se pone en la idea de que la identidad es una construcción cibernética, las argumentaciones y las posiciones en relación a la crisis y las diferentes opciones –migrar “para cagarse de hambre en otro país” o quedarse porque “capaz que mejora” en un lugar en que “seguramente lo vivido se parezca a las penurias de una guerra, aunque no haya estado en ninguna para comparar sensaciones” (215)– se extraen de un catálogo de piezas que se combinan hasta la exasperación.

LOS NAUFRAGIOS ELECTRÓNICOS DE *LA VIDA EN LAS VENTANAS*

La novela de Andrés Neuman antes citada constituye otro de los hitos de la red de ficciones que estamos leyendo. En el siglo XXI, no sólo se evidencia que con

la red planetaria de las comunicaciones globales la producción literaria se vuelve en cierto modo translocal, sino que, más allá de una metáfora de la teoría, esta etiqueta se vuelve una realidad objetiva hoy día, máxime cuando en el grupo de autores latinoamericanos nacidos después de 1960 varias biografías transcurren fuera de sus países, o entre varios países, cuando no, como ocurre en la mayoría de casos, sucede que publican parte o la mayoría de su obra en naciones diferentes del país en el que transcurre su cotidianidad. El caso de Neuman, argentino de nacimiento pero cuya biografía transcurre prácticamente en su totalidad en Granada, sería el más extremo. Una deriva por las consecuencias de la afirmación anterior excedería las posibilidades y los objetivos de este ensayo, llevándonos a plantearnos si sigue siendo factible hablar de una narrativa hispanoamericana hoy, o de si esa marca literaria se ha vuelto no ya una comunidad imaginada, sino algo inimaginable salvo como estrategia compartida por escritores, editoriales y académicos en un mercado simbólico global. No obstante, al menos en las novelas que hemos analizado, la reformulación de la identidad atravesada por las marcas de la globalización, posmodernización tecnológica y contextos transnacionales, inclusive a través de la tematización de su irrisión o desvanecimiento, como hemos visto en los casos anteriores, sigue formando parte en mayor o menor medida de estas.¹⁰ En este sentido, tal vez sea *La vida en las ventanas* un texto algo distinto, pues los referentes locales en los que anclar el universo narrativo parecen disolverse por completo.¹¹

La novela de Neuman actualiza el género epistolar con la ficcionalización del empleo del correo electrónico. El texto finge una comunicación ciega por este medio entre Net, un joven universitario de una ciudad de provincias innominada, y Marina, que se intuye un antiguo amor del protagonista que nunca responderá a los *e-mails*, por lo que la novela resulta en realidad un monólogo o un cruce de monólogos, dado que varios de los correos reproducen cartas manuscritas ajenas –la nota de suicidio de su abuelo– o nuevos *e-mails* de otros personajes –es el caso de los mails de Xavi, amigo de Net, y de Paula, su hermana–. El antropónimo de Marina entronca con un campo semántico significativo en la novela. El mundo cartesiano aparece ante los lectores mediado por el discurso de un “náufrago” que “navega” la red. No resultará a un lector difícil anticipar que la aparente comunicación es en realidad un simulacro. Marina es, como su nombre indica, el puerto imposible para el náufrago o la construcción necesaria para dar lugar a la falsa confesión que es la novela. A los reproches por el silencio de su interlocutora –“Marina, sol nocturno, ¿es que no

vas a hablar nunca?” (Neuman 47)– les van sucediendo fallas en el verosímil narrativo introducidas por un narrador no fiable,¹² en un juego autoconsciente común en la metaficción posmoderna –“Mi imposible Marina” (107)–, hasta que, finalmente, se desvela el secreto: “Como te he dicho, mi querida lectora, mi personaje, hay cobardías que ennoblecen, mentiras necesarias. Al fin y al cabo se trataría de una brizna. De un solo movimiento. Un movimiento simple, fácil como el olvido, tan difícil. Fácil como decir, adiós fantasma” (196).

La temática de la novela es el desarraigo y la desterritorialización de la subjetividad en un presente que ha perdido las referencias a partir de las cuales edificar un sentido, desde la mirada de un sujeto representativo de una generación de la que se habla con frecuencia pero a la que no se le suele conceder voz. Net es un veinteañero, estudiante de letras, hedonista y abúlico, que vive en el seno de una familia desestructurada, compuesta de una madre hipocondríaca e histérica, un padre ausente del que el narrador afirma escuetamente que trabaja en “La Empresa”, y una hermana adolescente, con la que vagamente se sugiere que su padre mantiene una relación incestuosa. La sombra metaficcional de escritores exiliados o de algún modo desterritorializados, en las tradiciones argentina y española, planea sobre la tematización de dicho desarraigo. La novela dialoga con Gombrowicz y el esperpento valleinclanesco. Las referencias a los personajes de la pieza *Luces de Bohemia*, o a la serie de novelas protagonizadas por el Marqués de Bradomín, se repiten a cargo del narrador principal y, sobre todo, de Xavi, aparentemente el único amigo del protagonista, dueño de un bar de copas, narcotraficante, drogadicto y lector de Láutreaumont.

Nihilista y entregado al fatalismo, Xavi se ubica un paso más allá en el proceso de “naufragio” que afecta al protagonista. Después de “navegar” por una adolescencia prolongada en el tiempo más allá de los veinticinco, ambos personajes parecen situarse ante un abismo, el de la certidumbre del naufragio encarnado en su plenitud por los personajes “adultos”. La tesitura estriba bien en adoptar un lenguaje adecuado, predeterminado, con el que ingresar en el infierno relativo de la incomunicación de la clase media. Vestir una “máscara” o una identidad asumible –como ocurre al llevar, dice el narrador, “todos mis carnés en el bolsillo” (19)– los estudios, un trabajo, un matrimonio, etc. Es decir, atravesar el túnel de la existencia que lleva a la edad madura para naufragar socialmente, renunciando a la lucidez del sinsentido. O bien, elegir otro modo más auténtico de naufragar, si es que esto es posible, en cuyo caso se extreman los riesgos, metaforizados en el bar de Xavi, un espacio donde se bebe por solidaridad, “con los que, como yo, han acabado allí porque no había otro

remedio” (41). Con frecuencia el narrador emplea el recurso de las mayúsculas en cada palabra para remarcar los lenguajes insostenibles de ese mundo previsible que conduce al primero de los naufragios- “¿Acaso no son aún más importantes la Confianza Mutua, los Aprendizajes, los Recuerdos Compartidos”(84)-, o bien inserta acotaciones teatrales en su discurso para marcar su artificiosidad esperpéntica:

Jugar a ser estudiante resulta ¿cómo decirte? Entretenido. [...]. Lo más edificante son las advertencias: –Tenga firmeza, jovencito. No olvide que está usted preparándose. –¿Preparándome para qué? (pregunta inquieto el jovencito, con el bolsillo repleto de carnés). –Bueno (carraspean), esa sería una cuestión distinta... Unos años más tarde, vemos a nuestro jovencito ganándose la vida de alguna manera o de cualquier manera. Muy en el fondo siente que alguien lo ha engañado, pero no acaba de encontrar culpables y tampoco queda tiempo. (Aplausos). (19-20)

Se trata en el fondo de dos maneras de abordar la vida, o como reza la nota de suicidio del abuelo José, de jugar al ajedrez:

Existen dos maneras de jugar al ajedrez: con el máximo sentido común, o con auténtica desesperación. En el primer caso se juega para no caer. En el segundo caso se busca, con el riesgo que sea, que el otro caiga derrotado. No es lo mismo. Es posible llegar a conocer ambas maneras, pero no ejercerlas. (73)

Entablar una comunicación es el único modo de conferir estatuto de realidad a la propia identidad.¹³ Ésa es la función de la relación telemática entre Net y Marina, pues si Marina se revela como “una pantalla sobre la que proyectar imágenes”, en el fondo también Net sólo parece existir en el proceso de actualización de una hipotética lectura. Literalmente el narrador afirma su existencia o la destruye en cada una de las epístolas. Los ejemplos son numerosos: “Ayer resucité, no estuvo mal, no hay grandes cosas que hacer los domingos”(11), “Aquí me tienes, he resucitado. No hay grandes cosas que hacer los martes”(15), o “Perdona. Tengo que morirme” (41).

La única posibilidad de comunicación real que cataliza una reacción en la vida de Net ocurre en el universo cartesiano. Net alcanza una cierta transformación cuando abandona los estudios y el domicilio familiar para vivir con Cin-

tia, una joven que conoce y con la que entabla una relación amorosa, momento en que pasa a trabajar primero en una academia, después en un almacén de cortinas. El aparente naufragio, la desertión de su carrera, termina abriéndole una tercera vía para la reconciliación consigo mismo. Esta salida incierta inviste con los atributos de lo teatral la tesis anteriormente descrita. Es significativo que en la última sección del libro la recurrente “resurrección” del narrador se dé a la inversa, cuando deja la escritura telemática y sale al universo cartesiano: “Cuando acabe de escribir tendré que resucitar y preparar el almuerzo” (193). Las “cartas” no se escriben para olvidar un amor, sino –como dice Net– para “olvidarme” (194). En la novela parece sugerirse una relectura de algunas problemáticas vinculadas al modernismo y la vanguardia, ahora visitadas desde la lucidez del horizonte teórico posmodernista. García Montero señala, a propósito de la transición entre las poéticas de la vanguardia y la posmodernidad, cómo en éstas últimas se acepta el hecho de que la propia crisis de identidad del individuo tiene algo de teatral, la muerte del sujeto, algo de mito:

Grandeza y miseria, miseria y grandeza de las vanguardias que pronto tuvieron que sentarse a escuchar otra voz, también surgida del hueco de la lucidez, pero dispuesta a encender la luz eléctrica y a descubrir que en el sótano del poeta era el mismo poeta quien hacía de ladrón, de criado y de señor de la casa. (108)

Con la desaparición de las mayúsculas, los metarrelatos que explican la historia y la vida cotidiana, ha sobrevenido la oportunidad, como sugería Vattimo, de alcanzar un nuevo modo de ser humanos, una nueva conciencia de la dignidad de lo transitorio en el único universo que nos es dado habitar, “la vida en las ventanas”, un capitalismo tardío en que la vida transcurre “del patio interior a la pantalla, de las ventanas vecinas a los recuadros de colores de mi ordenador” (192). Unos tiempos inmóviles, en que uno debe reconciliarse con la permanente posibilidad del anacronismo:

[...] entiendo a Xavi. Tal vez no soportó la idea de ser un *voyeur* en vez de todo un visionario. [...] ¿Será que nos persigue otro *mal du siècle*? Él, mi semejante, mi hermano, tuvo razón en una cosa: cuanto más se aleja el veinte menos falta para el siglo XIX. Avanzar es un círculo. Y su centro es intocable. (Neuman 196)

Si Xavi, el álter ego siniestro del narrador, termina diluyéndose en su propio

universo de fantasmas, incapaz de alcanzar una salida emancipadora, *id est*, la redención a través de un amor homoerótico que se confunde en cierto sentido con la camaradería, la salida del protagonista de la “parálisis” termina afectando positivamente a su familia. A su madre, a su hermana, también a sus tíos. Inclusive su padre se ve humanizado, a ojos de Net, una vez éste lee completa la nota de suicidio del abuelo, en la que elogia a su padre y lo descubre como un buen hijo. Ésa es a fin de cuentas la mínima utopía que construye la novela, en diálogo fundamentalmente con Rimbaud (particularmente con *Una temporada en el infierno*, citado expresamente), la de la posibilidad de un naufragio vital reconciliado con el individuo, a pesar de la renuncia a un diálogo imposible con “el Diablo”, teniendo que aceptar el sabor insípido en lo cotidiano de los “cigarrillos light”:

En medio de la noche azul, veo un e-mail clavado en mi pantalla. El mensaje no tiene título. El remitente dice: El Diablo. Quizás deba correr el riesgo. [...] Si lo abro, ¿arderá en llamas mi ordenador? Soy un curioso y un cobarde. Mi destino es trágico. En medio de la veloz noche azul pienso en Maldoror, en las antiguas tentaciones, en aquellas temporadas infernales. Sé que han existido. ¿Es posible todavía mantener correspondencia con el Diablo? Entonces me decido. Borro el correo, abandono la red, cierro todas las ventanas; me temo que no creo en los milagros. Todos duermen. Aburrido, me he asomado al balcón y he encendido un cigarro: es uno de esos *light* que no saben a nada. (43)

La novela, más allá de explorar las posibilidades expresivas de las nuevas tecnologías –el *e-mail*, la televisión, los *sms*–, no se centra en las transformaciones que particularmente Internet en tanto espacio o realidad virtual produce en una noción amplificada de lo real, pues no profundiza en la dimensión interactiva del medio que posibilita el acceso a “comunidades virtuales” o a “relaciones humanas en curso” (Rheingold 61) como sí ocurre en las novelas de Peveroni o Paz Soldán, sino que los trata fundamentalmente como medios de (in)comunicación, pese a que el formato o la organización visual del texto sugieren un mayor esfuerzo de “integración mediática” (Johnston) que en el resto de novelas analizadas, al semejar una concatenación de textos “cortados” y “pegados” de Internet.¹⁴ La voz narrativa proyecta una distancia fría o irónica respecto de los medios que emplea,¹⁵ y cuando inserta pasajes efrásticos en que relata anuncios publicitarios, éstos se solapan con frecuencia con las imá-

genes con las que también describe sus pesadillas.¹⁶ En este sentido en *La vida en las ventanas* no se trata tanto de explorar las posibilidades intrínsecas de la tecnología como de bucear en los nuevos medios para hallar las metáforas con que estructurar la narración del vacío de la imposibilidad de sentir a la velocidad instantánea del capitalismo contemporáneo, dibujando el retrato de la generación globalizada que representan sus protagonistas.

ALGUNAS CONCLUSIONES: ¿UTOPIÁS ATERRADORAS TODAVÍA?

Desde esa tarde inicial en que el narrador de la novela de Peveroni refiere a “los ecos de unos lejanos tiempos de gloria” manifiestos en la ciudad, la novela da paso al espectáculo postapocalíptico que Nicolás contempla una vez termina su encierro, tras el levantamiento de las prohibiciones por parte del gobierno. La solución salomónica de Nicolás, su simulacro de autoexilio virtual y físico en el interior de su apartamento, que evita las dos alternativas de su generación, termina incorporando los inconvenientes de las dos soluciones, entre ellos, la crisis de la subjetividad implicada en el proceso de desexilio. Las *Vidas Cruzadas* de Nicolás construyen una subjetividad nodo de *inputs* y *outputs*, como un espacio de mediación sin centro o esencia, afectado de comunicaciones virtuales ingresadas a ese espacio transnacionalmente. La novela actualiza en lo individual ese cruce o frontera en que se ha formulado en los últimos tiempos la identidad uruguaya (ver Viñar). Lo uruguayo parece reducirse para los personajes de la novela a una precariedad, un detenimiento, una formulación defectuosa del capitalismo global.

Del mismo modo, el presente en estado terminal, la realidad en fuga hacia su disolución en el océano de lo virtual bajo la presión de la tecnología que presentan las novelas de Edmundo Paz Soldán y Andrés Neuman, no puede dejar atrás el cuerpo enfermo de lo real. El simulacro, como descubre el detective de los sentimientos que es Net, protagonista de *La vida en las ventanas*, o como también lo hacen Miguel Sáenz, Ramírez-Graham o Kandinsky, personajes de *El delirio de Turing*, no puede dejar atrás los cuerpos cancerosos del presente. Por eso el cáncer es –como la peste en la novela de Peveroni– una metáfora fundamental en las novelas del ciclo de Río Fugitivo, amén de la a menudo secreta enfermedad que sufren muchos de sus personajes. Una enfermedad que inevitablemente produce el cuerpo para afirmar que sigue vivo.

Si consideramos estos objetos literarios como artefactos culturales tene-

mos que pensarlos próximos al polo integrado, pues desde luego hay un optimismo utópico en su deseo de incorporar los lenguajes de la tecnología. Pero por otro lado, todos ellos cifran su valor en la negatividad del hecho de ser conscientes de que el exilio virtual no puede dejar atrás el cuerpo de lo real. En un momento en que la imaginación distópica podría ocupar la exacta silueta del realismo literario contemporáneo, la literatura parece querer en estas novelas una tecnología en coexistencia con lo *multimedia*, valiosa todavía para hacer visibles las relaciones conflictivas entre los diferentes mundos interconectados que construyen lo cotidiano en el siglo XXI.

Notas

1. Paisajes que han descrito entre otros Sarlo, Martín-Barbero o García Canclini (1990, 1997), referentes ineludibles al respecto.
2. Piénsese en modos de apropiación de la tecnología y los *mass media* fundamentales de diverso signo, como los que se dan en los textos de pioneros como Bioy Casares, hasta Manuel Puig, Raúl Damonte “Copi”, y, más recientemente, Ricardo Piglia, Mario Levrero o César Aira.
3. Me he ocupado más ampliamente de estas cuestiones en Montoya 2010, 133-43.
4. *Río Fugitivo* (1998), *Sueños digitales* (2000), *La materia del deseo* (2001) y *El delirio de Turing* (2003).
5. Para un tratamiento más amplio de la tematización de aspectos vinculados a la migración en esta y otras novelas, películas y textos musicales uruguayos, ver Montoya 2008; este epígrafe forma parte de ese estudio.
6. El “campo” es, según Agamben, un espacio en el que desde la Primera Guerra Mundial e ininterrumpidamente hasta nuestros días, queda apresada la “nuda vida”, los cuerpos desposeídos de subjetividad y derechos en la operación biopolítica. Aunque esta operación biopolítica es particularmente evidente en los estados autoritarios, como muestra el análisis de Arendt acerca de los campos de exterminio nazi (Arendt), Agamben señala cómo los Estados-nación en el capitalismo transnacional funcionan a costa de la generación sistemática de estos espacios, seleccionando a sus ciudadanos según posean o no capacidad de consumo. Agamben se pre-

- gunta cuál es la estructura jurídico-política del campo para concluir que el campo es la matriz oculta bajo la cual seguimos viviendo. Lo que eufemísticamente podría referirse como Estados en desarrollo han devenido en “campos” consumibles como imágenes de la pobreza en Europa o Estados Unidos (Castillo Durante). Pero el campo también es interno al propio Estado nación, en la novela los personajes hacen referencia a ese espacio de marginación y deterioro con el término “cuarto mundo” y a los excluidos como la “gente fea”, sin individualizarlos, como un todo homogéneo en que se visualiza la catástrofe.
7. Por estado de excepción Agamben entiende aquella configuración de la máquina biopolítica por la que en Occidente el “aspecto normativo del derecho es impunemente cancelado y contrariado por una violencia gubernamental que –ignorando en el exterior el derecho internacional y produciendo en el interior un estado de excepción permanente– pretende, no obstante, seguir aplicando todavía el derecho” (Agamben 126), dando forma legal a lo que, en esencia, no puede comprenderse bajo legalidad alguna.
 8. Es interesante referir el origen del edificio que alberga el *shopping*: originalmente la cárcel de Montevideo, en la actualidad es el mejor ejemplo montevideano de la ironía alusiva arquitectónica posmoderna. El protagonista conecta con una memoria desmemoriada en este sentido.
 9. La peste, causa del vaciamiento de la ciudad, puede, en la lectura que hacemos de la novela, alegorizar la emigración como cáncer en el cuerpo social. A la emigración en los últimos años se la ha denominado también como una “sangría” ya que los últimos datos indican que ésta ha superado ya el crecimiento natural de la población (Montoya Juárez/Moraes Mena).
 10. Mi posición a este respecto lo manifiesto de manera más amplia en *Realismos del simulacro*. Sobre estas cuestiones pueden consultarse los textos de Volpi y Noguero.
 11. El espacio narrado aquí es una vez más el de la máquina global del capitalismo tardío, conteniendo los rasgos frecuentemente descritos en teorizaciones sobre lo posmoderno, como es el caso de *La era del vacío*, de Lipovetsky, citada expresamente en la novela. Las referencias a lo local son mínimas, apenas el nombre de una calle granadina, Fuente Nueva, próxima al Campus.
 12. Traduzco del término *unreliable* que emplea Booth.
 13. Vicente Luis Mora apunta a la incomunicación como la temática clave de

- la novela, que en este sentido conecta con una vasta tradición de la literatura moderna. A partir de la imagen de la ventana, traducción de Windows, paradigma de la posmodernidad, Neuman encuentra, a decir de Mora, un modo de metaforizar la distancia insalvable entre uno y el mundo. El diálogo con el conocido sistema operativo es literal, inclusive el texto introduce una cita de las “Instrucciones de Uso de Ventanas 95” para dar entrada a la tercera sección.
14. La novela se estructura en tres secciones cuyos paratextos remiten al campo de la informática”A:> El correo del naufrago”, “B:> El detective en jaque” y “C:> La edad inmóvil”; Tras cada una de las entradas la novela finge el paratexto habitual en los correos electrónicos gratuitos, separado del texto mediante subrayado: “*http://www.? /Conéctate con nosotros. /Consigue tu e-mail gratis*”, o bien, hacia el final de la novela “*http://www.?/Más fácil y más rápido. /Haz clic y será tuyo*”
 15. Valga la cita siguiente como ejemplo de ello: “Temiendo que estos correos te parezcan demasiado clásicos y no acrediten la debida sofisticación; procedo a comunicarme contigo como exige nuestra era. Probaremos así. Al fin y al cabo, todo el mundo lo hace / hy tng pco tmpo.m h qddo n csa.pq n m cntstas?n se k t abre echo xa rcbir tto silencio (Problemas en la transmisión. Error de marcado)” (Neuman 59).
 16. Eso sí, como ocurre en las novelas de Paz Soldán y Peveroni, la desrealización contemporánea del universo cartesiano es descrita, en el caso de Neuman, frecuentemente de forma metonímica a partir de los objetos de consumo que sustituyen a los individuos que los portan y desde la perspectiva de un sujeto que parece flotar o “navegar”, en sus recorridos sin rumbo por la ciudad, tal y como lo hace por Internet.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer II: estado de excepción*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Arendt, Hanna. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, 1973.
- Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1992.

- Castillo Durante, Daniel. *Los vertederos de la posmodernidad*. Ottawa: Dovehouse Editions, 2000.
- Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture*. Londres/New Brunswick, NJ: The Athlone Press, 2000.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo/CONACULTA, 1990.
- . “La ciudad espacial y la ciudad comunicacional: cambios culturales en los noventa”. *Bases para la planeación del desarrollo urbano en la Ciudad de México*. Ed. Roberto Eibenschutz. Vol. 1. México: UAM/Porrúa, 1997. 15-35.
- García Montero, Luis. *La palabra de Ícaro: estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Heffernan, James. “Ekphrasis and Representation”. *New Literary History* 22.2 (1991): 197-316.
- Johnston, John. *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1998.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Cal.: Stanford UP, 1999.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Ilusion of the Natural Sign*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1992.
- Martín-Barbero, Jesús. *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Caracas: FUNDARTE/Ateneo de Caracas, 1994.
- Mitchell, W.J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- Montoya Juárez, Jesús. “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”. *Revista Iberoamericana* 221 (2007): 887-904.
- . *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2008. <<http://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>> 4 enero 2010.
- . “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”. *Entre lo local y lo global, la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 51-76.
- Montoya Juárez, Jesús. *Tradition et Modernité dans l'oeuvre d'Edmundo Paz Sol-*

- dán. Angers: Presses universitaires d'Angers, 2010.
- Montoya Juárez, Jesús, y Natalia Moraes. "El último que apague la luz: migración y crisis de identidad en la música, el cine y la literatura uruguaya". *Nuestra América* 6 (2008): 205-35.
- Mora, Vicente Luis. "Marina es el lector". *Revista Clarín* 39 (2002). <<http://www.andresneuman.com/criticas/lavida.htm>> 4 de septiembre de 2009.
- Neuman, Andrés. *La vida en las ventanas*. Madrid: Espasa, 2002.
- Noguerol, Francisca. "Narrar sin fronteras". *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 19-33.
- Paz Soldán, Edmundo. *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *El delirio de Turing*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . "Desapariciones". *Desencuentros*. Madrid: Alfaguara, 2004. 33.
- . "Historias nocturnas". *Desencuentros*. Madrid: Alfaguara, 2004. 168-69.
- Peveroni, Gabriel. *El exilio según Nicolás*. Montevideo: Punto de Lectura, 2005.
- Rheingold, Howard. "A Slice of Life in My Virtual Community". *Global Networks: Computers and International Communications*. Ed. Linda Harasim. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993. 57-80.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Spitzer, Leo. "The Ode of a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar". *Essays on English and American Literature*. Ed. Anna Hatcher. Princeton: Princeton UP, 1962. 67-97.
- Viñar, Marcelo. "Memorias fracturadas: notas sobre los orígenes del sentimiento de nuestra actual identidad nacional". *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Eds. Hugo Achugar y Gerardo Caetano. Montevideo: Ediciones Trilce, 1992. 38-48.
- Volpi, Jorge. "Narrativa Hispanoamericana INC.". *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 99-112.
- Zizek, Slavoj. "From Virtual Reality to the Virtualization of Reality". *Electronic Culture*. Ed. Thomas Druckrey. Ontario: Aperture Foundation Books, 1996. 290-95.