



Exceso, pirateo y retrospección subjetiva en *Por favor, rebobinar*

Heriberto Hernández Cabrera

New York University

Resumen: *Por favor, rebobinar*, segunda novela de Alberto Fuguet, podría considerarse como una obra representativa de la también conocida como tecnonarrativa, que supone una redefinición multicultural mediante un acercamiento a la cultura visual y un replanteamiento del problema de la identidad haciendo uso de los metarrelatos.

Palabras clave: Alberto Fuguet, narrativa chilena, matarrelatos, sobremodernidad

Alberto Fuguet forma parte del grupo de escritores de la nueva narrativa chilena y es uno de los integrantes de lo que se ha dado en llamar la generación McOndo, cuyas bases fundacionales se encuentran insertadas en la antología homónima que recoge una selección de cuentos que participan del llamado *realismo virtual*. Para Jesús Martín Barbero, este nuevo modo de entender la identidad se sustenta en dos postulados: por una lado, una «empatía cognitiva» relacionada con el mundo audiovisual y, por el otro, una «complicidad expresiva» que tiene su expresión en relatos cargados de sonoridad, fragmentación y velocidad en donde los jóvenes encuentran «su idiota ritmo» (306).

La obra está dividida en ocho capítulos a la manera de un diario-monólogo de ocho personajes protagonistas interrelacionados entre sí, aunque bien podría hacerse una lectura independiente de cada uno de ellos y establecer las conexiones pertinentes a posteriori, toda vez que las acciones de los susodichos no interfieren sino como meras alusiones en el desarrollo de la misma, la obra no presenta una estructura lineal y en las postrimerías de la novela se ofrecen detalles sobre el desenlace parcial de sus vidas. La edición que me dispongo a comentar consta, asimismo, de ocho agregados suscritos por varios personajes incluso en la parte puramente narrativa. Hay constancia de que la primera edición de la obra no contenía estos anejos, por lo que sería interesante indagar en los motivos del autor para esta modificación. Para Gutiérrez Mouat, hay un alejamiento del archivo histórico supeditado al corto lapso de tiempo que imposibilita a la memoria el establecimiento de las consiguientes proyecciones temporales. Las «proyecciones» periodísticas sí que reflejan la actividad massmediática (5).

En estos agregados, el lenguaje periodístico, vehículo de transferencia de ideas de toda esta cultura global, aparece en su faceta multigenérica, tanto en la meramente informativa (la entrevista), como de opinión o interpretativa (el artículo de colaboración habitual -v.gr., la columna de Ignacia Urre, *Totalmente confusos* o la reseña musical *Problemas de ventilación-*, o como en su faceta mixta (la crónica social). La entrevista, a su vez, aparece en sus dos vertientes, es decir, por un lado la entrevista como método de investigación, en el sentido de ser un proceso preparatorio para otros trabajos, siendo insertada en una reseña, como el comentario sobre el local *Patagonia* donde se incluyen entrevistas a personas que frecuentan el garito -así entendida, es la investigación del reportero que busca personas que puedan informarle, visita barrios, convive con la gente, etcétera, para documentarse y poder informar en un reportaje posterior- y, por el otro, también nos encontramos con la entrevista como género propiamente dicho (la que se le hace a Pascal Barros y a Baltazar Daza) y, en este sentido, recoge información de una fuente única. La entrevista a Pascal, por ejemplo -y aquí se manifestaría una faceta más de la hibridez de la novela-, es, a la vez, biográfica e informativa, esto es, responde a cuestiones tanto generales como personales. Fuguet plasma muy acertadamente, haciendo gala de su vocación periodística, la estructura clásica de la entrevista, captando gestos y movimientos anímicos para dar realismo y amenidad a la conversación. El acercamiento del lenguaje periodístico a lo literario debería verse, no como aquel del periodismo más puramente tradicional, muy cercano a la objetividad total, sino

tendente cada vez más a lo subjetivo, incorporando una gran parte de la personalidad del periodista. Es aquí donde la novela deja entrever su vertiente más experimental en el aspecto formal. El segmento periodístico también incide en la visión que se le da al lector sobre algunos personajes que aparecen en el resto de la obra.

Con respecto a la parte original de la primera edición -la no periodística-, quedaría la duda de si la novela se ciñe a la estructura formal del diario o del monólogo interior. El orden de la obra es temático o fruto del estado de ánimo del narrador en cada momento, de manera que no se ciñe a un plan, sino que escribe lo que se le va ocurriendo en función de sus sentimientos, preocupaciones, intereses, recuerdos, etc. Los pensamientos de los personajes se suceden de modo desordenado y arbitrario, a modo de impresiones. En el monólogo interior (no clásico, como el de Segismundo en *La vida es sueño*) característico de la novela del XX, se plasma el reflejo fiel de cómo fluye el pensamiento según un orden mental (no cronológico), pero considerando que se nos presentan partes dialogadas, referidas tanto al presente como al pasado, podríamos entroncarla más bien dentro de lo que es el diario, matizando que es un diario fragmentado («me he transformado en Ana Frank, quién lo hubiera dicho» [17]). Esta fragmentación viene potenciada por la falta de sincronización temporal entre las dos macropartes que conforman la obra. Un ejemplo de ello lo tenemos en la inserción de la columna de Ignacia Urre, *Totalmente confusos*, justo antes del capítulo *El cielo sobre Santiago*, en donde Enrique Alekán relata la conversación que mantiene con la joven sobre el ofrecimiento que un editor le hace para la publicación de la misma. El capítulo titulado *Pantofobia* es una colección de cartas que uno de los personajes, Pascal Barros, escribe desde distintos puntos geográficos.

Esta hibridez puesta de manifiesto en la superposición de dos géneros distintos, pero, al mismo tiempo, conectados tanto en lo temático como en lo argumental sería uno de los puntos de mayor interés de la obra, cuyo atractivo también vendría sustentado, por una parte, en las continuas referencias al mundo del cine, el rock y la publicidad en general, que obligan al lector a hacer ejercicios de asociación mental con el referente y, por otra, los fragmentos dialogados de la misma que, en ocasiones, están cargados de una sutil ironía.

La novela plasma la atmósfera de la globalización y el papel hegemónico que la cultura de la imagen tiene en el mercado, y cómo la industria audiovisual a través de una multitud de medios (cable, video, cine) va a incidir en la mentalidad de un grupo de jóvenes, entendiendo por juventud, la etapa que ronda los treinta años como un primer tercio de vida. Todos forman parte de «una generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobreestimulada y adicta» (106). La infancia, como expone Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna*, «casi ha desaparecido, acorralada por una adolescencia tempranísima» (38), y este sentimiento de crisis adolescente, del que la novela deja constancia, se prolonga sobre la incertidumbre de un futuro incierto.

En *Una estrella y media*, las nefastas experiencias narradas por Lucas Fernández se intercalan con reseñas de su archivo cinematográfico personal, generando un caos que incide en la estructura formal del diario-monólogo interior. La presencia de lo massmediático —profundamente arraigada en la personalidad de este personaje— ha llegado a convertirse en un acto volitivo donde se mezcla lo consciente y lo inconsciente. Sus fracasos sentimentales han sido provocados por su aferramiento a la pantalla y por la búsqueda de modelos importados. En su proceso retrospectivo va rememorando sin orden su pasado. Los pensamientos van surgiendo a modo de *flashback* desde una nueva ubicación, la casa de su tía, que junto con los microcines son los lugares donde él se siente más a gusto. De hecho, estas multisalas, que reducen el número de sillas por sala, pero, a la vez, «aumentan la oferta de filmes» (García Canclini 320), van a ser escenario del juicio final donde se proyecte su vida

junto con la de otras muchas personas. Pero su vida será calificada con «una estrella y media». Esta categorización, propia de las películas que él critica, vale perfectamente para darle un valor a su persona en la escala del mercado. Dentro de este sistema, otro escala de valores, la de las tribus urbanas, le posiciona como un «nerd» (los *nerds* son, por lo general, socialmente torpes, solitarios y de alto coeficiente intelectual). Estos términos que aparecen en el texto, *freaks*, *nerds*, *geeks*, etc., son nuevas denominaciones que denotan desde una perspectiva global y funcionan a nivel excluyente con referencia al grupo, aunque los excluidos pueden darle una connotación negativa. Son términos nacidos en los sesenta que ahora han variado ligeramente su significado.

La consciencia-inconsciencia queda representada por el mero hecho de «piratear»: «Piratero hasta mis actos, pensé. Nunca voy a ser original» (92); pero también reconoce no tener control sobre ello: «robo sin querer» (22). El «vampirismo», un término recurrente de la parte periodística de la obra, establece la conexión de lo literario con la industria audiovisual (incluyamos la emisora pirata La Interferencia) en lo que se refiere a la apropiación de ideas ajenas: «aunque los amigos y la parentela crean lo contrario, un autor-vampiro no escribe para contar o delatar a nadie sino para transformar y, acaso, modificar la realidad que le tocó vivir» (155).

Jesús Martín Barbero, al hablar del descentramiento de la modernidad, expone que se ha producido «una acelerada sustitución de las “vidas ejemplares” por los estilos de vida propuestos por estos espejos de la mundialización que son hoy la publicidad y la moda» (80). Esto se podría ver como un contraste con lo que el autor llama «la primera fase de la modernización» que tuvo lugar en las dos décadas que comprenden los años treinta a cincuenta del siglo pasado en Latinoamérica, donde estos medios masivos de comunicación estaban fuertemente vinculados a la propaganda del sentimiento nacional que actuó como enlace entre las masas urbanas y el estado. Para Martín Barbero, el proceso actual no guarda ninguna relación con aquel: «los medios de comunicación son uno de los más poderosos agentes de devaluación de lo nacional. Lo que desde ellos se configura hoy, de una manera más explícita en la percepción de los jóvenes, es la emergencia de culturas sin memoria territorial» (85).

Como señala Alfonsina Lorenzi, «the audiovisual world can only offer a superficial version of reality: in the background, the expression real virtuality serves as an alarm bell concerning the manipulation to reality by the media» (223). Lucas Fernández vive completamente entregado a esta cultura visual. En este sentido, muchas de las escenas que relata y de los personajes que menciona tienen su modelo en la gran y la pequeña pantalla. Un ejemplo de esto último los tenemos en su acto de piromanía, que para él representa un viaje iniciático hacia otra etapa de su vida («por el espejo retrovisor vi cómo parte de mi pasado ardía en medio de la noche» [24]); el acto en sí es asociado por el personaje de una manera vaga a su cultura visual, tal vez debido a lo vasto de su propio archivo. Esto obliga al lectorado a la búsqueda inmediata de ese referente. Otro ejemplo de esta conexión con el mundo de la imagen es la producción casera que corresponde a su niñez rodada por su padre en la piscina (una especie de *Aquellos maravillosos años* con tintes trágicos). La película *Las veinticuatro horas de Le Mans* es su escala de ponderación en la relación afectiva con su padre y enfatiza el hecho de la retrospectiva intrínseca y no la que se emplea como recurso para la narrativa, ya que queda enmarcada en un antes y un después dentro de las coordenadas temporales del pasado de la niñez y del inmediatamente anterior a su drástica decisión de prender fuego a la casa.

El proceso escritural -y aquí me suscribo a la línea apuntada por Edmundo Paz Soldán- es lo que hace entrar a Lucas en un estado de consciencia más cercano a una realidad desvirtualizada: «lo fílmico ya no me anestesia como antes» (92). Es sintomático como a partir del incidente del incendio no vuelve nuestro autoproclamado actor de *cameo* en el escenario de su propia vida, a dar ni una sola

referencia al cine en su proceso retrospectivo vacío (por la desmesurada referencialidad de la imagen) y el lenguaje adquiere rasgos más puramente literarios, como cuando transmite el impacto que le han producido sus contactos con Max, sustentándose en lo humanamente sensorial, más que en lo virtual: «Es como si hubiera introducido un alfiler en un globo de una manera tal que, en vez de estallar al instante, el aire empezara a filtrarse de forma leve, apenas. Pero al irse, volvió a dejar el alfiler adentro» (92). En medio de este proceso de autorreconocimiento mediante la escritura teledirigido por el psicólogo Max, Lucas tiene «recaídas» massmediáticas: «Pero ha habido tardes -entre las seis y las nueve especialmente- en que he sentido que voy a reventar. Me desespero y agarro el control remoto y el zapping se apodera de mí por completo» (92). El *zapping* incide en la cantidad de información indiferenciada que un espectador recibe por unidad de tiempo cuya velocidad supera la capacidad de retención de contenidos (Sarlo 62).

Podríamos, de esta manera, establecer una ligazón entre el olvido y el recuerdo mediante la incorporación de lo sensitivo, como sugiere Marc Augé: «lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos «puros y simples» tal y como han transcurrido (la «diégesis» en el lenguaje de los semióticos), sino el recuerdo» (22). Augé identifica recuerdo con impresión y ésta es «el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos» (23). El exceso de información que noqueaba los sentidos del muchacho no le permitía percibir las sensaciones. El proceso en el que se encuentra sumergido, le va a permitir, en parte, volver a percibir y a ponerlo en contacto con lo sensorial: « [...]El alfiler sigue adentro y duele. Más que nada, se siente. Antes, no me daba ni cuenta» (93).

La narración de Enrique Alekán, personaje en crisis por su ruptura matrimonial, pone en juego dos tiempos narrativos intercalados, presente y pasado que se combinan tanto para el pasado remoto -su fracaso matrimonial- como para el pasado reciente -la aventura amorosa-. En *El cielo sobre Santiago* nos encontramos con una forma narrativa cuasicinematográfica: la cámara va rodando la escena en movimiento cuando Enrique Alekán se dirige al nuevo trabajo de Paula, incorporando los flashes de la noche posmoderna. El pasado inmediato donde se mezclan aventuras amorosas, drogas y alcohol en el pub, lugar público de la posmodernidad, se le torna indeterminado ([...] Anoche salí con ellos. Siento que todo ocurrió hace un mes, pero es sólo la sucesión de estímulos, emociones fuertes y sicotrópicos de más [113-14]). Estos estímulos generados por las drogas, sobre-estímulos, del camello Damián Walker, son equivalentes a los producidos por lo massmediático, creando caos y exceso. Lo sensorial y la recuperación de la memoria se sitúa en el presente, en el momento que va tras los pasos de su ex mujer: «Es bueno sentir el aire en la cara, el abrigo que roza la vereda, el frío que hiela, pero no congela» (113).

Andoni Llovet, el modelo-actor que termina suicidándose, es uno de los más desafortunados porque sus recuerdos y su pasado confluyen en la desgracia: «Si bien hay muchas cosas de mi pasado que detesto, tengo que reconocer que son casi mis únicos recuerdos. Esto me da mucha rabia porque no consigo eliminarlos» (165). Para él, el proceso de «rebobinar» consiste en el intento de eliminar esas sensaciones. Llovet no tiene acceso a los buenos recuerdos, aunque no todo en su pasado es desdeñable y agrio, reflejándose taxativamente la diferencia entre estos dos vocablos.

Damián Walker representa el mito contemporáneo del perdedor. En él se identifican los rasgos del *outsider*. Este rasgo de su personalidad junto con el hecho de encontrarse inmerso en la atmósfera asfixiante del presente perpetuo y el mundo de las drogas, le han conducido a la amnesia: «Lo que pasa es que te saltaste etapas, me agrega., eso envejece. Más que saltarme etapas, las perdí» (327). Como A. Cioran (descrito por Luis Antonio de Villena en *Biografía del fracaso*), Walker se personifica como un ser lleno de contradicciones; alguien que inconscientemente fue en busca del fracaso y llegó a caer en el olvido. Tal vez, junto con Andoni, sean los

dos personajes que representan de una manera más evidente la crisis de identidad del ser humano en la era global aunque, por lo menos, el primero es un superviviente. En Damián el olvido alcanza su punto álgido. Lucas, en cierta manera, también se ciñe a este estereotipo al compararse con actores como River Phoenix. Para Luis Antonio de Villena «perder es una manera profunda de desacuerdo con el Sistema, con el Orden y con la Vida» (223).

Desde la perspectiva de Marc Augé, la sobremodernidad, en el mundo de la globalización -un mundo sin territorios, los «no lugares»- el exceso se deja notar en la representación del espacio, el tiempo y el individuo «que vuelve, como se suele decir, hasta en la reflexión antropológica» en un mundo falto de territorios fehacientes (42). En la faceta temporal, el exceso de los acontecimientos es lo que provoca esta «dificultad de pensar el tiempo», el anverso de la moneda cuyo reverso es la idea de progreso trunco de la posmodernidad.

Pascal Barros, un miembro más del grupo central de la novela, es el representante falso de la contracultura porque su modus reivindicativo es falso: en su actitud hacia la vida se da más primacía al estilo que a las bases que este movimiento defendía. La contracultura, que en su momento representó la gran negación, como así la definió Herbert Marcuse, supuso una reacción cultural y política contra la tecnocracia, símbolo de la competitividad y lo más aproximado a la cultura mercantil de nuestros días. Pascal Barros se encuentra profundamente sumido en la sociedad neoliberal del mercado (su actitud de individuo veleta puesta de manifiesto en las dos macropartes de la obra así lo corrobora). El efecto alegórico de su videoclip *Acceso al exceso*, cumple las características del género «más intrínsecamente posmoderno» de acuerdo con García-Canclini, a saber, presentar un relato «mediante montajes paródicos y aceleraciones intempestivas» (285).

Intentando extraer alguna conclusión sobre la idea antes apuntada, podría verse esta preocupación por el ego como consustancial a la comprensión espacio-tiempo, en estrecha relación con el exceso. Este exceso arriba mencionado cuando nos hemos referido a Lucas, trasciende en muchos otros personajes, como en el momento anterior al choque fatal de Andoni Llovet, modelo de profesión y víctima de la sobreexposición de su propia imagen: «[...] Ese era mi terreno, mi parcela, mi perfil público y, de repente, el privado también. Lo que pasa es que un modelo es un tipo que, más que nada, está al servicio de los deseos de los demás» (167). Como en muchas otras partes de la obra, el exceso va a degenerar en consecuencias catastróficas: «esa noche, con un casete de compilaciones depresivas insertado en la radio y ciento sesenta en el tablero, choqué» (170-71). El pirata del taller literario, Ismael Sánchez Moreno, reconocido por Andoni como un «pirateador de ideas» (195), muere en un aseo público que, en extrañas circunstancias, se encuentra afectado por un escape de gas y, al encender un puro, vuela por los aires con el producto de sus filtraciones, los escritos, que reflejan nuevamente esta acumulación, el exceso de información y vuelve a hacer hincapié en la idea -mediante el exceso- de que lo literario forma parte de la cultura del mercado: «Había ido al baño a leer» (202).

Los personajes de la novela están inmersos en el mundo de la marca y el logotipo, indicativos del exceso semiótico. Esto no solo queda reflejado en el uso continuo de metonimias y asociaciones con la cultura norteamericana de coches, prendas y demás objetos que denotan la atmósfera fiduciaria de la novela, también habría que incluir en este apartado toda una serie de frases hechas, como las «frases para el bronce» de las carátulas de las películas de Lucas: « [...] Con Stan aprendí a sintetizar, a ser capaz de vender cualquier cosa, de mentir con orgullo y recurrir a lo que fuera con tal de sacar a una cinta del infierno de las bodegas polvorientas [...]» (49). El eslogan también aparece en los momentos más inesperados, como en el de algunas frases lapidarias, por ejemplo, la pronunciada después del fatal accidente de Ismael Sánchez

Moreno: «La explosión fue portada de todos los tabloides. Uno tituló ¡Novia se queda sin regalos!» (202).

Según lo expuesto, sería conveniente establecer una conexión entre la imagen y la temporalidad. En su revisión histórica sobre la transformación en la representación de la imagen, Mitsuhiro Yoshimoto nos sitúa en tres momentos claramente diferenciados. El primer cambio habría tenido lugar en el Renacimiento con el advenimiento de la perspectiva y las coordenadas cartesianas en la representación, que infundió a ésta la impresión de «anterioridad», esto es, la imagen y lo que está representado parecen poseer una naturaleza independiente. La segunda etapa del proceso vendría dada por el descubrimiento de la fotografía y el filme que, a la par de perfeccionar lo que era representado, remarcó la dialéctica pasado/presente. De acuerdo con Yoshimoto, la imagen fotográfica remarca la presencia del tiempo real en el pasado. La última fase entronca directamente con la era massmediática global y se refiere al uso indiscriminado de la imagen digital que, al contrario de la imagen fotográfica, no transmite esa cualidad de objeto preexistente y no se deteriora. La imagen digital o virtual, «is a medium of discontinuity» (Yoshimoto 109-10). En este sentido, la alta definición de la imagen virtual puede engañarnos fácilmente al confundir nuestra percepción y desordenar nuestras propias coordenadas temporales. Así se entiende como en la novela la imagen fija de la fotografía o la vieja película casera en *súper 8* representen un vehículo perfecto de entronque con el pasado: « [...] La película es en colores y todo se ve desteñido, con los típicos tonos y grano de los filmes de esa época» (43). Para Julián Assayas, la retrospección hacia la vieja relación que tenía con su hermano se hace manifiesta en las fotos arrinconadas:

Todos hemos querido creer que fue el mejor de los tiempos pero sólo fue eso: tiempo, algo más que la suma de los años, un inmenso vacío de recuerdos y deberes y traumas y silencios que nos han hecho ser lo que somos, no lo que hemos querido ser. Ese tiempo, nuestra época, está llegando a su fin. Basta mirar las fotos con detención para darse cuenta. Las fotos lo dicen todo. (145)

Julián, se imagina a su padre -quien abandonó el hogar familiar para irse con su amante-, preso del arrepentimiento, abriendo la vieja caja que contiene las fotografías de la familia como bálsamo para sobrellevar ese mal trago: «tiene que hacerlo, no puede ser de otra manera». Para Andoni, esas instantáneas que reproducen el pasado son el fiel reflejo de su profesión aunándose de esta manera el exceso (de «mostrarse» y de estupefacientes) y la imagen: « [...] Hasta que aparecieron esas malditas primeras postales coleccionables, esa instantánea de vida social en que aparecía con aquella Miss Hawaiian Tropic que ni siquiera conocía. Eso, más los rumores y la droga arruinan la más sólida de las carreras» (169).

En el último capítulo de la novela, un hecho simbólico tiene lugar justo en el momento en que Gonzalo McClure recibe de su esposa la noticia de su futura paternidad: ambos ven una cinta de video enredada en las ramas de un árbol: «no había sol, sólo nubes negras, pero la cinta brillaba con tal soltura, centelleando leves chispas, que Pía empezó a imaginarse qué tipo de música tendría almacenada» (470). Son ellos los que empiezan a elucubrar sobre los posibles temas contenidos en la casete. La noticia del nacimiento de su hijo, que coincide con la visión simbólica, se convertirá en pasado y traerá asociado un recuerdo. Un gesto esperanzador. Son ellos mismos los que han creado la sensación que va asociada a ese recuerdo aunque sea un producto de la tecnología el que quede irremisiblemente asociado a ello. O tal vez sea un punto de inflexión para comenzar el futuro. Tal vez, la sensación del contacto humano sea la clave para encontrar sentido en esta era donde lo virtual ha tomado protagonismo:

«cuando Pía me tomó la mano me di cuenta de que si hay algo que no vale la pena, que no conduce a nada, es sentir celos por el pasado» (488)

Bibliografía

Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1994.

———, *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.

De Villena, Luis Antonio. *Biografía del fracaso*. Madrid: Planeta, 1995.

Fuguet, Alberto. *Por favor, rebobinar*. Chile: Suma de letras S. L., 2003

García Canclini, Nestor. “Por un espacio audiovisual latinoamericano”. *América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

———, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Literatura y globalización; Tres novelas post-macondistas” *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 55-56 (2002) 3-28.

Lorenzi, Alfonsina. “In Search of Lost Time: Intellectuals, Media and Narrative. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland, 2001

Martín Barbero, Jesús. “Comunicación: El descentramiento de la modernidad”. *Escritos*, 13-14 (1996) 75-83.

———, “Las transformaciones del mapa: identidades, industrias y culturas. *América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Argentina: Ariel, 1994.

Yoshimoto, Mitsuhiro. “Real Virtuality”. *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, NC: Duke UP, 1996.

© Heriberto Hernández Cabrera 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

