

## LOS FANTASMAS DEL *AMERICAN DREAM*: SIMULACRO Y RESTAURACIÓN AFECTIVA EN *LOS VIVOS Y LOS MUERTOS*

THE GHOSTS OF THE AMERICAN DREAM: SIMULACRA AND EMOTIONAL RESTORATION IN *LOS VIVOS Y LOS MUERTOS*

CARLOS YUSHIMITO DEL VALLE  
University of California, Riverside  
cyushimito@gmail.com

**RESUMEN:** Este artículo examina la apropiación que hace Edmundo Paz Soldán de imágenes y estereotipos sobre la clase media blanca estadounidense diseminadas por la cultura de masas en *Los vivos y los muertos*. Sostendremos que el autor boliviano, en la línea del transnacionalismo latinoamericano actual, construye un "simulacro" de la vida americana, con el objeto de revelar los aspectos negativos de la expansión del neoliberalismo, la saturación de sus prácticas de consumo o los excesos del control y vigilancia estatal, proponiendo, además, la función sanadora de la escritura.

**PALABRAS CLAVE:** globalización; transnacionalismo; McOndo; simulacro; Paz Soldán

**ABSTRACT:** This article examines the appropriation that Edmundo Paz Soldán makes of images and stereotypes of American white middle class disseminated by mass culture in his novel *Los vivos y los muertos*. We argue that the Bolivian author, in line with the current Latin American transnational narrative, build a "simulacra" of American life, in order to reveal the negative aspects of the expansion of neoliberalism, the saturation of its consumption practices or excesses of control and state surveillance, proposing, moreover, the healing function of writing.

**KEYWORDS:** Globalization; Transnacionalism; McOndo; Simulacra; Paz Soldán



*Los vivos y los muertos* (2009), octava novela de Edmundo Paz Soldán a la fecha, permite observar con detalle las coordenadas de aquellos paisajes globales en cuyas intersecciones se inscribe hoy la imaginación latinoamericana contemporánea. A diferencia de sus novelas previas, Paz Soldán elige un espacio de representación ajeno al ámbito boliviano, para desarrollar, en cambio, una historia urbana rigurosamente “estadounidense”. Los hechos narrados, en consecuencia, no se despliegan –como es frecuente en muchos de los textos producidos por los *Latino writers*– en un espacio marginal o “guetificado”, sino en suburbios propios de la clase media, “con poca diversidad étnica; un mundo muy blanco, muy rural, muy evangélico, muy conservador” (Paz Soldán 2011: 3); y, por lo demás, motivo de una amplia representación en la tradición literaria, televisiva y cinematográfica de consumo masivo.

Definida por su autor como la primera parte de una trilogía sobre la violencia en los Estados Unidos (Wolfenzon/Faverón 2014: 22), *Los vivos y los muertos* relata una serie de accidentes y asesinatos acontecidos en el poblado de Madison –ciudad cercana a Ithaca, en el estado de Nueva York, donde el autor reside–, a comienzos del nuevo milenio. La estructura polifónica del texto reproduce, de forma lineal, el testimonio de once protagonistas, en su mayoría adolescentes del Madison High School, quienes, de manera sucesiva, alternan la narración de los eventos desde una focalización interna que hace uso de observaciones, descripciones y pensamientos. En total, la novela reúne treinta y cuatro secuencias narrativas equivalentes a capítulos, cada una de las cuales corresponde, a su vez, al monólogo interior de un personaje.<sup>1</sup> En un paratexto titulado “Los vivos y los muertos: Detrás de la escritura” (2011), Paz Soldán se explayaba en el proceso genético de la novela, ya anticipado en el prefacio de la misma, señalando que la historia había basado sus elementos en “hechos reales” ocurridos en el poblado de Dreyden, al tiempo que cartografiaba algunos aspectos socioculturales que, en efecto, *Los vivos y los muertos* se encargan de examinar.

La historia “real” registrada y narrada por Jean Carroll en una crónica literaria titulada *The Cheerleaders* (2004) daba entonces lugar, gracias a la imaginación de nuestro autor, a una larga “meditación sobre la pérdida” y a la difícil tarea de relatar la memoria de la supervivencia (Paz Soldán 2011: 3). De este modo, todas las facetas de la muerte –los asesinatos, el suicidio y el accidente– quedaban supeditadas a la forma de registrar su efecto sobre la vida, como una suerte de reflejo “moral”: una suerte de *fantalogía*, en el que los muertos no mueren, sino que construyen un subtexto de interpelación a los sobrevivientes (Derrida 1998). Sobre esta idea, que se relaciona íntimamente con la función de la escritura como “un acto de redención” (Paz Soldán 2011: 4), se detendrán las líneas que

---

<sup>1</sup> Los protagonistas adolescentes que poseen voz narrativa en la historia son: los hermanos gemelos Tim (quien morirá en un accidente automovilístico en el primer capítulo) y Jem (que se suicidará de forma semejante); las *cheerleaders* Amanda, Hannah y Yandira (estas dos últimas violadas y asesinadas); Colin el Enterrador (asesino de Christine, hermana de Amanda, y del padre de ambas) y Rhonda (muerta, accidentalmente, en una colisión automovilística). Asimismo, intervienen Neil Webb (ex militar, asesino de Hannah y Yandira); su mujer (denominada sencillamente “señora Webb”); el hijo de ambos, Junior (quien a su vez se desdobra en diálogos con su otro yo, un “amigo imaginario” llamado Tommy); y el periodista local que reporta los asesinatos, Daniel.

siguen, atendiendo, asimismo, a otras formas de fantasmagorías afiliadas, por un lado, a la acelerada cultura de consumo propia del capitalismo global (Laraway 2012); y, por otro, a esas imprecisas imitaciones de la vida encarnadas por los simulacros producidos por los *mass media* y los nuevos medios digitales (Montoya 2011; López Alonso 2012; Benmiloud 2011).

Inscrita en un horizonte transnacional de atributos claramente posmodernos, *Los vivos y los muertos* nos permitirá observar que los discursos sobre lo “americano” ya no pueden circunscribirse únicamente a las fronteras nacionales estadounidenses, sino que, gracias a los canales del neoliberalismo y su irradiación global, constantemente adaptados y reformulados, generan nuevas agencias, racionalidades y sensibilidades que se desterritorializan en determinadas prácticas de consumo (García Canclini 1995; Grewal 2005). Dicho modelo narrativo transnacional al que se adhirieron, durante la década de 1990, plataformas literarias como Crack o McOndo,<sup>2</sup> se caracterizaban por su multifiliación a redes, conectividades y esferas públicas extraterritoriales, especialmente influidas por los nuevos medios digitales y audiovisuales. Es en dicha órbita ideológica que *Los vivos y los muertos* permite a Edmundo Paz Soldán construir un “simulacro” de la vida americana, evitando, como ya señalábamos líneas arriba, la “natural” representación de espacios étnicos o periféricos latinos, y apropiándose de referentes, imágenes, modelos y estereotipos que la cultura de masas articula sobre la clase media blanca estadounidense.

Este ejercicio de apropiación revela una lectura, no pasiva sino crítica, de la cultura metropolitana, desestabilizando así tal como sostiene Héctor Hoyos suposiciones sobre la “direccionalidad” de los intercambios culturales entre los centros hegemónicos y sus periferias (Hoyos 2015: 58). Reinscrito, de este modo, en una geotextualidad transnacional –en un “deseo de mundo” propio de la tradición cosmopolita clásica latinoamericana (Siskind 2013)–, el texto pasa a *poseer*, recordando en ello a Borges, “patrimonialmente” dichos referentes globales; pero esta vez desde una “consciencia” o totalidad del mundo (Hoyos 2015: 192) desarrollada como resultado de la ampliación de su horizonte social –traducciones, desarrollo de mercados internos, etc.–, y de su progresiva adhesión al flujo generado por los cambios globales en el marco de la multipolaridad posterior a 1989.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Como se recordará, Edmundo Paz Soldán ha sido asociado con frecuencia a la plataforma generacional de McOndo, de la que con el paso del tiempo se ha mostrado progresivamente más crítico, aunque no distante.

<sup>3</sup> El hundimiento del bloque soviético a finales del siglo xx –simbólicamente en 1989, con la caída del muro de Berlín–, y con ello la dislocación del orden planetario bipolar vigente, posibilitó la emergencia de discursos que desafiaban “the old Western orthodoxy of multilateralism and the post-war order”, abriendo así una percepción global que apuntaba hacia un mundo multipolar, “where the West no longer hold a Premium on geopolitical or economic power” (Held 2013: 31). En el ámbito posterior al año pivotal de 1989, esta aparente apertura multipolar (Bourriaud 2009; Hoyos 2015) se vio fortalecida en Latinoamérica con la implantación de agresivas políticas neoliberales que siguieron al fin de los últimos regímenes autocráticos, iniciando de este modo un nuevo periodo de utopías economicistas globalizadas, en sustitución de las políticas desarrollistas nacionales de las décadas de 1960 y 1970. Afirmada gracias a la aceleración de la información, el desarrollo tecnológico y la movilización de capitales extranjeros, la globalización regional amplió

En *Los vivos y los muertos* se evidencia un común interés por documentar el transnacionalismo actual, y, al mismo tiempo, una disposición igualmente crítica a revelar prácticas neocoloniales asociadas con la expansión del neoliberalismo, también en el propio territorio estadounidense. Por un lado, estas apuntan a las fracturas sociales que generan sus racionalidades –el consumo, en particular–; y por otro, las dinámicas de control y vigilancia policial y militar estatales. Neil Webb, encarnación del mal en el texto, no solo es un veterano de la Guerra del Golfo expulsado de España por abusar sexualmente de jóvenes locales durante su servicio, sino también un psicópata que contribuye a la rotura del tejido social en la localidad en la que se desarrolla el relato. Situado en esta genealogía de abusos transnacionales, sus asesinatos, ahora en propio suelo metropolitano, acaban por enfatizar la interconexión de los eventos globales, al tiempo que desmonta la aparente “inmunidad” que beneficiaría al espacio de poder necropolítico desde el cual se genera y dispersa el “mal”.

En esta examinación del “mal”, proyectada sobre el sentimiento de pérdida en el mundo adolescente, radica la crítica postcolonial del texto; una que dirige su mirada de desestabilización hacia la mitología social del país de acogida encarnada por el “American dream”. A diferencia de otros textos de autores contemporáneos suyos en los que la memoria es siempre espectral, y por ello un asedio inevitable sobre el presente; en la novela de Edmundo Paz Soldán, como habremos de observar en nuestro análisis, los “fantasmas” no habitan el pasado sino el presente mismo. La juventud, en particular, vive fantasmagóricamente en un espacio de falsas relaciones humanas en el que la realidad, sobresaturada por el consumo, se desvirtúa; y la supresión de límites entre lo real y la hiperrrealidad, los aliena o los hace incapaces de gestionar su mundo afectivo, así como para identificar los peligros sociales.

La figura del psicópata, ex militar y síntoma de una sociedad –de un mundo– que existe gubernamentalmente solo a partir de la vigilancia y el control biopolíticos, subraya la discapacidad de los sujetos contemporáneos para “identificar”, para ver el *rostro*, en un sentido levinasiano. En otras palabras, para crear afecto en lo carente hasta entonces de todo reconocimiento y justicia (Levinas 2012). El poder de mediación que encuentra Amanda, la única sobreviviente de los asesinatos en la novela, radica en la posibilidad de recuperar el afecto, y, a través de él, de generar una memoria personal y colectiva que conserve un archivo, sin importar que este sea analógico (un diario) o digital (un blog), pero sí capaz de sanar la “maldición” de la hiperrealidad: de corporizar, de “hacer realidad” y someter las pérdidas a un necesario proceso de duelo social.

---

dichas expectativas a nuevas formas de negociación y circulación no solo políticas sino también culturales. Como ha observado Héctor Hoyos, dicho “escenario global alternativo” significó para los proyectos estéticos latinoamericanos la posibilidad de modelar propuestas que se inscribieran, de forma más equitativa, en un espacio literario mundial entendido entonces como una totalidad multipolarizada (Hoyos 2015: 189-192). Como señaló el prólogo de la antología *McOndo*, la narrativa hispanoamericana de fin de siglo conjuraba la supuesta “maldición” que significaron las obligatoriedades “nacionales” o “latinoamericanas” –el realismo mágico, en particular– y pasaba a desterritorializar América Latina, en tanto espacio de representación entendido como una entelequia o, a lo sumo, una creencia. Cfr. Volpi (2008: 110).

## 1. EL HIPERREALISMO NEOLIBERAL Y LOS SIMULACROS DEL *AMERICAN DREAM*

De acuerdo con David Laraway, *Los vivos y los muertos* debe leerse a su vez como un texto que reflexiona sobre la pérdida y el duelo, y como un relato sobre el impulso de consumir irracionalmente los bienes producidos por la cultura popular (2012: 135). Convertidos en “zombies” sociales,<sup>4</sup> los personajes adolescentes de la novela se metonimizan constantemente en productos y marcas, así como en las mercancías de la música pop, los *blockbusters* y la moda, lo que acerca al relato, en su obvia saturación de imágenes, a un pastiche “of references to popular and corporate American culture” (139). La idea del pastiche o de lo “kitsch” como lógica y estética de la novela –aspecto igualmente señalado por Giovanna Rivero (2010: 170)–, subraya para Laraway “the ways in which the desires of his characters are inseparable from the specific contours of the field of consumer culture in which they are embedded” (140):

Después de comer subí al cuarto de Hannah, encendí su computadora y vi mi mail. Nada interesante. Vi en YouTube un par de cortos de Jon Steward haciéndose la burla de Bush y el último video de Hillary Duff. Leí en el blog de Perez Hilton los últimos chismes de Britney y Lindsay y Paris, insoportables criaturas sin las que no podríamos vivir. Me entretuve con algunas fotos de Beckham, qué bueno que estaba. Entré a mi página de MySpace. Tenía más de setecientas amigas. (Paz Soldán 2009: 71)

El excedente de imaginario mediático por el que apuesta el texto no solo es un efecto “hiperreal”<sup>5</sup> que muestra cómo los dispositivos, las marcas comerciales, los referentes musicales o la actualidad del momento televisivo o cinematográfico contribuyen a modelar la sensibilidad adolescente, sino también, visiblemente, la crítica de un sistema en el cual resulta cada vez más difícil diferenciar de modo significativo a individuos “that inhabit that world in exactly the same way, at least from the standpoints of branding, advertising, and consumption” (Laraway 2012: 140). En sintonía con otros relatos finiseculares del siglo xx, como *Generation X* de Douglas Coupland, puede decirse que *Los vivos y los muertos* desarrolla una iconografía cultural anglosajona en la cual la “globalización” deviene *per se* en un tema literario. Al igual que Suman Gupta en su análisis de *Generation X*, es posible observar de forma equivalente en la novela de Paz Soldán una ansiosa inclinación por aprehender el presente, y, a partir de él, la complejidad de la construcción capitalista de la globalización en marcha, así como la experiencia diaria de quienes están sumergi-

<sup>4</sup> En esta misma línea, Jesús Montoya ha descrito *Los vivos y los muertos* como un “relato de la zombificación *high tech*”, apuntando a la relación entre el sujeto contemporáneo y su “deambular por los escenarios del capitalismo hiperconsumista de sus vidas” (2011: 68).

<sup>5</sup> Entenderemos aquí “hiperrealismo” de dos maneras: en primer lugar, en tanto énfasis de la realidad y, en consecuencia, representación y descripción “exacerbada” de situaciones realistas llevadas al límite, tal como fue el caso de lo que se denominó “realismo sucio” (Noemi 2008: 90). En el paratexto de *Los vivos y los muertos*, Paz Soldán describe su novela de acuerdo con este paradigma (2011: 6). En segundo lugar, nos referiremos al “hiperrealismo” siguiendo en ello a Jean Baudrillard: como “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (2002: 11).

dos en ella "by the ideological attitudes, and personal and professional ambitions, which are manufactured for global consumption –and who are thereby themselves manufactured, in some sense, as persons" (Gupta 2009: 38):

Por la noche hablé con Yandira y lo planeamos mejor. Después de clase nos íbamos al *mall* de Syracuse, compraríamos ropa interior en Victoria's Secret y jabones en The Body Shop, nos daríamos una vuelta por Hollister, cenaríamos en Hooters –me encantaban sus alitas de pollo– y luego volveríamos cantando desafinadas canciones de My Morning Jacket o My Chemical Romance. (Paz Soldán 2009: 58)

En tal sentido, la elección del *thriller* y de sus convenciones narrativas para contar la historia (nutrida, además, por los recursos del cine y de la crónica periodística), revela, desde un plano formal, tanto una influencia literaria como una orientación de lectura. Se afirma, en consecuencia, sobre la "revitalización" de un "género menor" –como también la ciencia ficción o las novelas eróticas– y, especialmente, sobre los códigos de referencia que moviliza, ratificando de este modo una nueva afiliación generacional (Noguero 2008: 24-25). No de otro modo debe leerse, como señala Dorita Nouhau, la alusión metaliteraria al escritor estadounidense Stephen King en boca de uno de los sobrevivientes: "A alguien se le ocurrió mencionar a Jem y a Tim y concluir que una maldición había caído sobre Madison High y sobre el pueblo. 'Estamos viviendo una película de Stephen King'" (Paz Soldán 2009: 132). Homenaje, pero también juego barroco, la alusión convoca la constante ruptura de los límites entre ficción y realidad –como en el enturbiado universo liminar de *The Shining* (1977)–, y la habilitación de un espacio intermedio, en el que simulación y falsificación se imponen, afectiva y socialmente, como síntomas de la progresiva dislocación que descompone el tejido comunitario, y, en particular, las relaciones intersociales que significan instituciones como la familia y la escuela:

En la novela, hay una comunidad que se construye a partir del duelo, pero también hay una forma individualista de ver las cosas y que rompe las posibles alianzas que podría haber entre profesores y alumnos, padres e hijos, novios y novias. Todos, en el fondo, están huérfanos. (Paz Soldán 2011: 6)

Al escribir sobre esta novela, Marta Ortiz Canseco ha destacado como uno de sus efectos mejor conseguidos es el *extrañamiento* que genera sobre el lector: un efecto similar al que percibimos al enfrentarnos al doblaje de las películas, en donde se nos "presenta como cercano, algo totalmente ajeno" (2009: 134). En su opinión, "dicha mirada externa, el alejamiento permitido por la elección del idioma, es uno de los logros más significativos de la novela" (134). Está claro para nosotros que dicha "traducción simulada" debe asociarse con la neutralidad estilística del texto y con el bilingüismo figurado a partir del uso de anglicismos y, en algunos casos, de párrafos enteros que incluyen letras de canciones en inglés. Sin embargo, la impresión *uncanny* que genera sobre el lector, debe asociarse, igualmente, con un despliegue de referentes transnacionales que acaban tradu-

ciéndose por reflejo, mediando entre el texto y la legibilidad que revela nuestra propia inmersión en dicho universo de consumo narrado.

Los mecanismos de una experiencia “traducida” a través de un filtro o médium cinematográfico han sido observados igualmente por Héctor Hoyos al estudiar la narrativa de Jorge Volpi. Según Hoyos, un texto como *En busca de Klingsor* (1999) es capaz de reclamar la “superficie” histórica del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial gracias, precisamente, a las convenciones del imaginario de Hollywood; es decir, asimilando la memoria a través de la mediación de la industria y la cultura audiovisual (Hoyos 2015: 53-54). Como veremos más adelante, al igual que Volpi y otros autores generacionalmente próximos, los hechos históricos pasan a ser apropiados por archivos no literarios sino audiovisuales, lo que incorpora, como es el caso de *Los vivos y los muertos*, un carácter hiperreal a la experiencia de imaginación del mundo. En este caso, la representación de una “América” convencional, diseminada por la cultura de masas, instala sobre el lector una pátina de ficción simulada, no desde el pastiche, sino como un atributo mimético que enfatiza su carácter realista al afirmar estar “basado en hechos reales”. Lo cierto es que, al devenir en simulacro, la novela hace dudar a su lector sobre la competencia que posee para interpretar lo “real”, no solo mostrándole que la aparente “traducción” norteamericana es falsa, sino también que el autor de dicha falsificación es un escritor boliviano, un hecho que termina, como señala Héctor Hoyos, por desafiar “narratives of globalization and their assumptions about centrality, periphery, and the directionality of cultural exchange” (Hoyos 2015: 58).

El simulacro de personajes y tópicos que imita o asimila los estereotipos, en este caso, de Hollywood, genera, a partir de ellos, nuevas y más complejas capas de decodificación que hacen que el lector conocedor de los tipos narrativos los identifique, incluso por encima de los referentes reales que el autor se cuida de mostrar en el prefacio del propio libro (las personas reales de Dreyden y el reportaje de Jean Carroll). Construida, “virtualidad tras virtualidad [...], artificio sobre artificio” (Rivero 2010: 171), *Los vivos y los muertos* se alimenta de un caleidoscopio kitsch que nutre, como señala Karim Benmiloud, individuos “inseparables de las múltiples representaciones popularizadas por la subcultura estadounidense” (2011: 133).

De este modo, las *cheerleaders*, los jugadores de fútbol americano, el *outsider freak* o la chica rebelde, claros referentes todos ellos intertextuales, remiten no solo a estereotipos sino también a conflictos primarios desarrollados por los *Teen Film* de Hollywood como son sus tensiones intergeneracionales, el amor y la sexualidad o el uso de drogas. Lo mismo puede observarse sobre otras fuentes procedentes de películas *mainstream* hollywoodienses, que, de modo semejante, formulan críticas al modelo neoliberal de los EE.UU.: *American Beauty* (1999), *The Virgen Suicides* (1999) o *Elephant* (2003). *Los vivos y los muertos*, pese a gravitar sobre dicho imaginario, no acaba por ofrecer, sin embargo, una mirada condescendiente ni benévola del mismo. Como afirma Daniel Noemi, esta novela, al igual que otras surgidas de las plataformas de McOndo o Crack, no expresa una “necesaria empatía neoliberal”, sino que, por el contrario, se configura como uno más de esos

“textos que se instalan en él [en el neoliberalismo], que lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad” (2008: 86). En consecuencia, *Los vivos y los muertos* se construye como un contradiscurso del *American Dream*, abundante en los asuntos, modelos y estereotipos del múltiple repertorio cinematográfico del cual, asimismo, se alimenta. Al basarse en estos moldes, la ficción enfatiza su carácter hiperreal, del modo en que lo entendía Baudrillard, traduciendo a la ficción literaria ese exceso de realidad propio de una época de simulacros mediáticos, que nunca mejor han encarnado los *reality shows*, ejemplos de “autenticidad radical” (2002: 58). El simulacro de la sociedad estadounidense como un reflejo de su consumo audiovisual es capaz por lo tanto de mostrar la banalidad de su representación interna.

Como se observa en el relato, los gemelos, Tim y Jem –las víctimas primeras del ciclo fatídico de muertes–, parecen proyectar sobre los demás no solo una “imagen” de éxito y de deseo, sino también una permanente desestabilización sobre sus identidades, sobre la “realidad” que se hace imposible de distinguir, no solo como una lectura propia, sino también como una apariencia estable proyectada hacia los otros.

En el primer bloque narrativo, por ejemplo, Tim relata como él y su gemelo, Jem, intercambian personalidades valiéndose de su parecido físico:

Había estudiado los movimientos de Jem, la forma en que gesticulaba con las manos al hablar, los Starsbursts y Raisinets que no cesaba de meterse a la boca. Incluso le copiaba la forma de vestirse [...]. A veces me miraba en el espejo y me decía, *yo soy él, ¿o es él yo? ¿O somos uno los dos?* (Paz Soldán 2009: 14. *Cursivas mías*)

Esta alienación identitaria que coquetea con el tema del doble,<sup>6</sup> la imposibilidad radical de percibirse como una unidad –lo que, en términos lacanianos, podría leerse como una regresión hacia la incoherencia corporal previa al estadio del espejo, tal vez asociada aquí con una infantilización a resultas de la dependencia del consumo–, se proyecta hacia Hannah y Yandira, amantes pasajeras de ambos e incapaces de distinguirlos durante sus furtivos encuentros sexuales:

Me armé de valor y, bruscamente, cambié de tema y le conté que una tarde, en el vestuario, con Tim, y otra tarde, en el auto, con Jem.

¿Estás segura de que uno era Tim y el otro Jem?

Bueno, casi. Todo lo segura que una puede estar. (Paz Soldán 2009: 62)

---

<sup>6</sup> En una escena posterior a la muerte de Tim, Jem evoca una discusión que ambos sostuvieron de niños: “Tim me dijo que no quería ser más mi amigo, y que si fuera por él, si había alguna forma de revertir lo irreversible –esas no fueron las palabras que usó, pero esa era la idea–, también dejaría de ser mi hermano. *No somos hermanos, grité, somos iguales frente a un espejo, ¿no significa eso que somos la misma persona?*” (2009: 37). La imagen del espejo será recurrente en la novela, por lo general asociada con la tecnología; en particular, con las pantallas de las computadoras.



La incapacidad para diferenciar al amante en una sociedad excesivamente centrada en la corporalidad<sup>7</sup> y el espectáculo del cuerpo,<sup>8</sup> señala, por un lado, un marco de deseo e intimidación vaciado de significados estables o duraderos, y por otro, se proyecta de manera especular sobre lo que ocurre en una erótica propia de lo virtual. De allí que en la representación de una sociedad drásticamente obsesionada con la belleza –tal como se observará en la voracidad sexual de Webb– tienda a disolverse la empatía de las relaciones. Somos testigos, por lo general, de repetidas borraduras de la experiencia humana como rito social, que virtualizan las relaciones comunitarias hasta el punto de convertirlas en meras *performances* de avatares o siluetas. Hannah, a quien sus amigas llaman “Miss Pudor” por sus vergüenzas al momento de ducharse, se define como “atrevida en la vida virtual” del MySpace, un espacio social de vínculos fugaces y obsoletos (2009: 58-60); y, al igual que Yandira, también ella afirma echar de menos a Jem una vez fallecido (“Es raro, porque cuando vivía apenas intercambiábamos una que otra frase al cruzarnos”; 2009: 63), como si la espectralidad adquirida por este último correspondiera ahora, mucho más convenientemente, al ámbito virtual de sus afectos y relaciones.

Ocurre, por lo tanto, lo que señala López Alonso: “La pantalla envuelve [a los protagonistas] en un entorno que necesitan y que no siempre controlan. Se trata de un espacio especular de encuentro, intercambio y comunicación que, de una cierta manera, borra los espacios físicos en los que se mueven” (2012: 21). Internet como “espacio social” termina amplificando y acelerando la supresión de los límites, no solo de lo real y lo falso, sino también de las identidades propias y colectivas. Amanda, que registra toda su experiencia diaria en un blog, señala dicho deseo de hiperrealidad cuando, evadida del recuerdo del difunto Tim, observa un videoclip y afirma el deseo de querer introducirse en él, “como si en ese instante ese rectángulo bullicioso fuera la única realidad digna de ser vivida” (Paz Soldán

<sup>7</sup> No es un hecho accidental que la historia gire en torno a *cheerleaders* y jugadores de fútbol americano, tópicos de la competitividad deportiva en el ambiente juvenil estadounidense. Ambos no solo son significantes de éxito social en la escuela, sino también de competitividad, belleza y juventud, todos ellos valores públicos asociados con la racionalidad neoliberal y la lógica espectacular que hace circular los mecanismos del deseo. Al narrarse a sí mismo, Jem se extiende en una larga descripción de sus trabajos musculares y otros hábitos de entrenamiento. El gimnasio, al igual que la escuela, se construye entonces como un espacio heterotópico donde confluyen “todas las amas de casa preocupadas en perder peso después del embarazo, los viejos que no querían que sus articulaciones se osificaran, los jóvenes que se inyectaban esteroides y tenían sueños de llegar a Mister América” (2009: 36). Por otra parte, fracasado en su intento de hacerse una gimnasta profesional (2009: 42), Hannah enfoca su “carrera” deportiva pensando, sobre todo, en los beneficios sociales que le espera como *cheerleader*: “es la mejor manera de alcanzar una popularidad inmediata e indiscutible en Madison High. Las chicas admiraban nuestros bronceados, los cuarenta dólares al mes que gastábamos en las camas solares de SunTan” (2009: 44). Solo al margen de los principios competitivos e individualistas, serán las comunidades de futbolistas y de *cheerleaders* las que generarán afiliaciones y orgullos gregarios más o menos estables.

<sup>8</sup> Los adolescentes ven en los otros, más que individuos, personajes de una sociedad dramáticamente espectacularizada. Véase lo que afirma Tim sobre Amanda: “Me había fijado en ella, en su rostro redondo y agraciado, en la forma en que caminaba por los pasillos en línea recta, como en una pasarela imaginaria” (2009: 14); siendo esta la misma imagen que tiene, a su vez, Amanda de Hannah: “Amanda solía decir que yo en la cancha funcionaba en cámara rápida, pero en los vestuarios lo hacía en cámara lenta. Me desvestía y vestía como si me esperaran una pasarela y los flashes de los fotógrafos” (2009: 45).

2009: 22). Espacio de duelo esquivo, el mundo tecnológico será también para Daniel, el periodista que cubre los asesinatos, un sustituto de su propia pérdida; pues, aunque su esposa lo ha abandonado meses atrás, la imagen de ella, abrazándolo, permanece espectral, detenida atemporalmente en la pantalla de su computadora (Paz Soldán 2009: 123).<sup>9</sup>

MySpace, Gran Hermano, los videoclips de MTV, *los reality shows*, los chats, la pornografía, los avatares o los videojuegos no son más que generadores de confusión en la diégesis de *Los vivos y los muertos* al normalizar falsas relaciones humanas: contribuyen a la supresión de los límites entre lo real y lo virtual, pero, sobre todo, hace de los protagonistas más jóvenes, sujetos más ineptos y vulnerables para la vida social, incapaces de aprender a distinguir no solo el afecto –como les ocurre a Hannah y Yandira con los gemelos– sino también el riesgo.<sup>10</sup> Amanda, la única narradora sobreviviente, alegorizará esta inhabilitación para distinguir entre el bien y el mal, y con ello el riesgo que esa neutralidad conlleva, a través de una historia infantil. En esta, la casa de su vecina Mary Pat es vista como un peligro, una simbolización del Mal que amenaza con devorar, con “consumir” el Bien de la comunidad. Para cuidarse de ella, concluye su moraleja, es necesario conocer el Mal, distinguirlo, aprender de él, algo que el mundo virtual, aséptico y aislado, elimina de la experiencia juvenil:

Yo me contaba historias acerca de las casas antes de dormirme, relatos con moraleja incluida que hablaban de casas buenas enviadas al barrio de la casa de Mary Pat para aprender del Mal, para poder distinguirlo con claridad del Bien. A veces después de unas semanas en su compañía, las casas descubrían cómo comportarse con corrección. Otras, la de Mary Pat se engullía a las demás. Era el horror. (Paz Soldán 2009: 21)

El psicópata que asesinará a Hannah y Yandira, Neil Webb –en cuyo nombre debe leerse inevitablemente un guiño a las ambigüedades de la virtualidad: al mismo tiempo una “red” que comunica, pero que también “atrapa”– aprovecha la zona de inestabilidad creada entre él y su víctima, para, camuflado tras la máscara de un seudónimo, *invadir*, engañosamente, su armónico mundo adolescente:

¿Se incomodaría si menciono que he visitado su página de MySpace? ¿Que por eso sé que le gustan The Killers, Anna Nalick, Dashboard Confessional? [...] ¿Debería decirle que ese Vampire Freak que coquetea con ella enviándole al menos

---

<sup>9</sup> Algo similar ocurre con Yandira cuando se declara atrapada en su interacción virtual: “Entré en mi página de MySpace. Tenía más de setecientas amigas. Se me había vuelto adictivo y no sabía como parar: la noche anterior papá me había encontrado a las cuatro de la mañana frente a la computadora” (Paz Soldán 2009: 72).

<sup>10</sup> Como se verá en la novela, el “riesgo” al que se ven sometidos los adolescentes estará asociado, a su vez, con el descontrol de políticas de vigilancia. “If scholars have identified ‘risk’ and the ‘risk society’ as a powerful form of governmentality that has become associated with a wide range of mechanisms of power, the concepts of ‘danger’ and ‘security’ are allied. Through the twentieth century, risk emerged not only as a mode of judging actions and events but also as a biopolitical mechanism” (Grewal 2005: 201).

dos mensajes al día soy yo? Y ella responde, dice cosas como “me voy, piensa en mí dándote un *hand-job*”. Y luego muchos @@@@!!!! (Paz Soldán 2009: 28)

Neil Webb es un veterano de la Guerra del Golfo (2009: 27) expulsado de España, según refiere su mujer, por abusar sexualmente de jóvenes vecinas de Rota, pueblo gaditano donde se encontraba oficialmente destacado. Si bien estas violaciones pueden sugerir una crítica específica a la política militar exterior de los Estados Unidos,<sup>11</sup> refieren, según creemos, en general, a la consumación de un poder biopolítico que se ramifica, de forma mucho más amplia, a través de sistemas de gubernamentalidad y aparatos panópticos de control y vigilancia que incluyen el espacio doméstico. Resulta significativo, por lo mismo, acercarse desde esta perspectiva a uno de los cuentos que Junior, el hijo de los esposos Webb, le cuenta a su otro yo, Tommy:

Había una vez un Abuelo que vivía en una mansión abandonada y tenía una bola de cristal donde podía ver el mundo y sus alrededores. El Abuelo veía quién se portaba bien, por ejemplo Chris, que le había regalado su oso de peluche favorito a su hermano menor, y el Abuelo se acercaba a la casa de Chris, y tapiaba las puertas y cerraba las ventanas y ponía hollín en la chimenea y cerraba los desagües, en fin, todo agujero que conectase a la casa con el mundo exterior. Y luego el Abuelo esperaba. Y llegaba la oscuridad. Y a la mañana siguiente, de Chris, su hermano y sus papás solo quedaban huesos. (Paz Soldán 2009, 80)

Como ha observado Benmiloud, tanto las referencias a Mary Pat por parte de Amanda, como la historia del Abuelo Criminal relatada por Junior, responden a testimonios asociados con una narrativa de la voracidad, que, a su vez, se identifica con los cuentos populares infantiles, y, en particular, con el de *Caperucita Roja* (2011: 127). Son, como ya vimos, relatos que cumplen una “función de advertencia” en la iniciación de los niños y jóvenes en la novela (127); pero que, estrechamente, se hallan vinculados a cierta incompetencia para identificar los riesgos, no solo del consumo (Laraway 2012), sino también de la vigilancia política al que son sometidos y a la consiguiente –paradójica– pérdida de seguridades públicas y privadas. Subyace, pues, en el texto, una respuesta crítica ante la hegemonía policial mitologizada por los dogmas libertarios del *American Way of Life*, en particular, aquellos posteriores a los atentados del 11-S, en cuyo contexto esta novela se localiza.<sup>12</sup>

La esposa de Webb afirma sentirse “como los locos reclusos en esas celdas de máxima seguridad” (Paz Soldán 2009: 100), confinada y silenciada, aunque

---

<sup>11</sup> “Mamá me dijo que papá, una noche, salió de la base militar, se puso una máscara y atacó a una mujer en el callejón. [...] Por suerte, nos dijo mamá cuando recobró la compostura, somos americanos y eso nos ayuda un poco, papá es militar y eso lo protege” (Paz Soldán 2009: 32).

<sup>12</sup> Webb refiere, en prisión, el recuerdo de un vecino suyo de Rota, España: “No era un mal tipo, aunque tenía un mal concepto de los americanos. Creía que todos éramos como Bush. Irak había demostrado toda nuestra arrogancia e incompetencia. Nuestra ambición por hacernos con el petróleo de los árabes [...]. Defendí a mi país en tiempos de guerra. Qué orgullo llevar el uniforme después del 11 de setiembre” (Paz Soldán 2009: 177).

bajo constante vigilancia: "Siempre hay alguien detrás de una ventana para observar a los locos, tomar apuntes, quizá sugerir un cambio en el medicamento, una camisa de fuerza por un par de días." (Paz Soldán 2009: 100-101). Neil Webb, como su padre, el Abuelo Criminal figurado por Junior –y asimismo encarcelado por la violación de varias muchachas–, asegura una continuidad en el sistema de opresión y riesgo; un sistema que *Los vivos y los muertos* intuye, representando el Mal activamente en estos dos hombres –y de forma latente en el pequeño Junior–, como un problema nacional hereditario, no tanto genético cuanto político y social.

Que la vía de esta circulación se identifique paterna, no hace más que indicar que se trata de una crisis de autoridad, y que las alegorías del control e intimidación que se asocian tanto con las casas y los encierros como con la información y los flujos digitales (la "bola de cristal donde podía ver el mundo y sus alrededores", suerte de Aleph virtual, el sujeto de poder) obedecen, en realidad, a un defecto estructural de la nación. Como ha observado el autor, la violencia irracional de Webb y su influjo es:

Un mal que atacaba al corazón mismo de la sociedad contemporánea. Que anidaba en el seno de una sociedad desarrollada, hiperindustrializada, capaz de dar grados notables de confort a sus ciudadanos, de permitir una vida con muchas libertades y derechos. Por supuesto, una de las razones principales para la violencia en la novela tiene que ver con una de estas libertades, uno de estos derechos: el permiso para portar armas, la facilidad con que se consiguen armas. (Paz Soldán 2011: 5)

La novela literaliza a través de la figura del psicópata la desestabilización creada, en este caso, por la incapacidad de "identificar", es decir, de crear identidad, del mismo modo que las máscaras mexicanas de lucha libre que colecciona Webb, materializan el ocultamiento hasta entonces virtual del problema.<sup>13</sup> Ambos riesgos, a través de Webb, adquieren finalmente cuerpo: hacen visible, en otras palabras, la crisis de confianza que corroe la competencia de los personajes para generar espacios comunitarios estables, y se explicita, a través de la violación y la muerte, la ruptura de la aparente armonía comunal. Que sean máscaras utilizadas en un deporte popular cercano a la *performance* como es el caso de la lucha libre<sup>14</sup> –cercano en ello, a las admiradas actividades escolares del fútbol y el *cheerleading*–, acentúa el carácter hiperreal de una violencia espectacular, vaciada también de culpa.

---

<sup>13</sup> Recuérdese lo que escribe Baudrillard: "Simular no es fingir [...]. Así, pues, fingir o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, solo que enmascarada. La simulación vuelve a cuestionar la diferencia de 'lo verdadero' y de lo 'falso', de lo real y lo imaginario" (2002: 12).

<sup>14</sup> Es interesante notar que al apropiarse de las máscaras, que son parte del imaginario cultural mexicano, Webb las resemantiza con sus actos de violencia, transformándolas en prendas performativas asociadas con lo violento y lo foráneo. El tema aquí, sutilmente delineado, lo desarrollará más extensamente Paz Soldán en su siguiente novela titulada *Norte*, en el que el psicópata es, en efecto, un migrante mexicano. Sobre el tema ver Fisbach (2012).

Dicha violencia es primero doméstica (“y encontré a papá enmascarado gritando palabrotas, *fuck you, fuck you*, mamá tenía las manos atadas y lloraba, había marcas de golpe en la cara”; Paz Soldán 2009: 31), y posteriormente pública. Antes de atacar, enmascarado –esta vez físicamente y no escondido tras la careta de un avatar– a Hannah y Yandira, Webb lleva ya buen tiempo fantaseando con estrellas porno y con *escorts* (“Tendría que ser alguien a quien le gustara sentir la mano de un hombre fuerte en su cuello, un poco de dolor mezclado con el placer. Le debían interesar los juegos con máscaras y disfraces”; Paz Soldán 2009: 66), razón por la cual dicha hiperrealidad una vez “realizada”, sigue operando en las mismas coordenadas desnaturalizadas por la imaginación. Webb se narra a sí mismo chistes antes y después de los asesinatos, lo que es tanto una forma de banalizar sus acciones como de transformarlas en *sketches*. Hannah, por su parte, ante la evidencia del peligro, no hará más que apelar a imágenes surgidas de la propia cultura del espectáculo para encontrar alivio: “Tengo que imaginar que lex luthor me ha raptado y tom welling vendrá a mi rescate” (Paz Soldán 2009: 90). En el clímax de la violencia, la división entre ficción y realidad se suprime, y con esa acción que Fredric Jameson llama “desdiferenciación” (citado por Noemi 2008: 89), también se elimina el tiempo y la historia, desde los cuales solo la experiencia humana puede adquirir responsabilidad.

Para Jameson, en efecto, la consecuencia más radical de la posmodernidad es la relación problemática que establecen los sujetos con su pasado y presente históricos, percibidos, a causa de la “esquizofrenia” de la hiperrealidad, como una suma de numerosos presentes en adelante desconectados entre sí. Dicha fragmentación de imágenes de lo real saturan la capacidad de interpretación de los sujetos y hace que las imágenes se olviden con la misma presteza con la que emergieron (citado por Montoya 2007). La historia de Paz Soldán recoge esta velocidad de los hechos narrados, como afirma Erich Fisbach, desde “l'impression que les évènements se produisent en même temps qu'ils se racontent” (2012: 62), percepción de continua dilución y fugacidad temporal que afectará constantemente la experiencia del lector. Tal esquizofrenia estará igualmente sintomatizada por Junior, la generación más joven, quien a su vez se desdobra en Tommy, su amigo invisible, y suerte de mal congénito latente en el que se proyecta una continuidad del padre. Junior/Tommy también es el síntoma de una herencia de desdoblamiento e irrealidad para leer la experiencia humana que no se resuelve con la captura del asesino, así como tampoco, una vez suicidado este, logra suturar el presente ni las subjetividades fracturadas por la violencia. “Triste el destino de los hámsters”, piensa Webb, mirando a la mascota enjaulada de su hijo “corrían maratones pero no se movían de su sitio. La rueda era una realidad virtual para ellos” (Paz Soldán 2009: 68).<sup>15</sup> Al margen, pues, del tiempo y de la historia, es también imposible el

<sup>15</sup> Esta imagen de Paz Soldán recuerda a lo sostenido por Bourriaud, para quien, igualmente, el mundo posmoderno ha convertido a las personas en meros “consumidores de tiempo y espacio”: “Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso” (2013: 7).

duelo para los sobrevivientes: pues si toda relación humana se torna fantasmal e inmóvil, mediada apenas por los simulacros de la tecnología y del consumo, la muerte no se diferencia de la vida o hace de esta última apenas una pálida prolongación de sí misma.

## 2. ESCRITURA Y RELACIONES COMUNITARIAS EN LA ERA DIGITAL

Quien mejor intuye la parálisis hiperreal –esa suerte de “maldición”– que padecen los habitantes de Madison a lo largo de toda la historia es Amanda, la única *cheerleader* superviviente. Mucho antes de la muerte de su padre y hermana a manos de Colin, El Enterrador, Amanda afirma sus deseos de huir del pueblo, como si este escape geográfico correspondiese, íntimamente, a un deseo de autenticidad: “Algún día me iría de Madison, pero no quería que de mí quedara el recuerdo de un espectro que caminaba por los pasillos de la escuela como suspendido entre la vida y la muerte” (Paz Soldán 2009: 103). A diferencia de Tim y Jem, Amanda se construye identitariamente de manera inversa a Christine, su hermana, a quien describe como si fuera un sujeto programado, predecible y, en consecuencia, vacío: “tan feliz en su papel de chica de pueblo” (Paz Soldán 2009: 103). Colin, el modelo de joven *outsider*, hace otro tanto con su padre:

En el rostro de papá había una expresión satisfecha, la del hombre que acaba de cumplir un deber primordial, algo para lo cual había sido programado miles de años atrás y ante lo cual no valía la pena revelarse. Sentí en el estómago un nudo opresivo, la agitación de las arcadas. Me dije que yo no era así, no pertenecía a esa raza. (Paz Soldán 2009: 179)

Ambos observan las fisuras abiertas en el sistema neoliberal,<sup>16</sup> y, desde extremos opuestos, intentan encontrar modos de enunciarlas y de hacerlas corpóreas, lo que en el caso de Amanda se materializa a través de la escritura: “Quería algo que no era la escritura. No tenía ganas de pensar, hurgar sentimientos, esas cosas que uno hace cuando escribe de veras. Quería perderme, *sacarme el cuerpo*, irme de mí” (Paz Soldán 2009: 105). *Sacarse el cuerpo* supone, para ella, una forma de hacer memoria, de registrar y evaluar los eventos. Pasados los asesinatos, su escritura adquiere materialidad abandonando el espacio íntimo del diario que “mantenía bajo llave” (Paz Soldán 2009: 149), y haciéndose pública, es decir, adquiriendo madurez, primero a través de un blog y más tarde como corresponsal del *Believer*, el periódico de la escuela. Su escritura deviene entonces un instrumento de sanación comunitaria, a través de la cual consigue procesar el duelo de las muertes y adqui-

---

<sup>16</sup> En el entierro de Hannah y Yandira, Amanda acierta a dar un diagnóstico general de la situación que afecta al pueblo: “El mundillo joven de Madison no ha tenido oportunidad de construir su mitología. Ha vivido precariamente el momento, soñando con un James Dean capaz de rescatarlo, perdiéndose en videojuegos para oligofrénicos, reality shows imbéciles y MTV” (Paz Soldán 2009: 130). Ese mismo tono, aunque más agresivo, se repite varias veces en los monólogos de Colin: “Yo tampoco lo aceptaba, pero había razones más urgentes para mi rechazo (sobre todo, el hecho de que era un cerdo materialista, como mi madre. Bueno, todos lo eran en este país de mierda)” (2009: 164).

rir conciencia crítica: "En el baño una chica me dijo, con un tono sarcástico, *hola, Chica Superpoderosa*, y descubrí que estaba bien ser popular, pero no tan bien ser muy popular" (Paz Soldán 2009: 152). A diferencia de sus compañeras expuestas a las muertes, solo Amanda emprende una sanación introspectiva que, simultáneamente, le permite eludir las pulsiones reproducidas por la hiperrealidad: "Sí, quería eso [...]. Una manera de decir adiós de una vez por todas, de dejar la tragedia atrás y enfrentarme a lo que viniera como otra persona, un ser esperanzador, ya no la novia del muerto o la amante del hermano gemelo del muerto" (Paz Soldán 2009: 104).

Colin El Enterrador, sin embargo, no encuentra "redención" en el arte porque este último, antes que concebido como un mediador social, termina siendo para él apenas una coraza narcisista, también modelada por el sistema que él tanto critica: asume la moda *emo*, postgótica, y, según afirma Yanira, un gusto inclinado hacia la música "pop torturada" que termina sonando "cursi": "Una vez me hizo un compact y le dije el estilo no me da para más de tres canciones, parece lo que escucha una pareja al hacer el amor antes de que uno de ellos se vaya a una universidad en la otra costa" (Paz Soldán 2009: 72). El amor es, finalmente, para Colin una convención romántica, virtualizada por sus relaciones con la música y la tecnología más que a través de las relaciones intersubjetivas ("le era más fácil comunicarse a través del chat"; Paz Soldán 2009: 73), de modo que al conocer a Christine ("Era una muñeca real y yo un ser irreal a su lado"; Paz Soldán 2009: 142), no hace más que reproducir la misma fascinación que Webb siente por Hannah, sustituyendo al objeto de su deseo, en realidad, por una fantasía, y resistiéndose a la imposibilidad de la pérdida: "Christine me conminaba con policías y abogados a que yo me alejara de ella. Debía haberlo sabido, ella era parte del sistema. La iglesia, la ley, el orden" (Paz Soldán 2009: 166).

Si seguimos la historia moral que relata Amanda sobre Mary Pat y las casas del vecindario, puede afirmarse que ella representa la casa del Bien que es capaz de aprender a distinguir el Mal en su cercanía, de "comportarse con corrección" (Paz Soldán 2009: 21) y, por lo tanto, de madurar afectivamente; Colin, en cambio, es semejante a la casa del Bien que termina siendo devorada por el Mal, o en otras palabras, corrompiéndose. El desenlace de la historia de Colin le sirve a Paz Soldán para ampliar, fundamentalmente, una nueva crítica al sistema, en el cual la desesperación y la impulsividad de las pasiones humanas adquieren matices trágicos debido a la desregulación del mercado de armas.

La escritura en *Los vivos y los muertos*, por lo tanto, cumple una doble función: por un lado, opera como un instrumento que facilita el duelo y la madurez de la protagonista; y por otro, recompone la maldición de la hiperrealidad, "desdiferenciando" la ficción de la realidad, y con ello el tiempo histórico desde el cual meditar y evaluar la experiencia de la pérdida, de las identidades fragmentadas y de las seguridades comunitarias dañadas. "La memoria es como una farmacia", observa Amanda. "Y yo soy una farmacéutica irresponsable, abro los frascos sin tomar precauciones y a veces encuentro una pócima salvífica y otras veneno" (Paz Soldán 2009: 199). El perfil que escribe sobre Neil Webb se convierte, procesada la culpa y adquirido el olvido como un nuevo don del sosiego

“Odiar a un muerto es una pérdida de tiempo”; Paz Soldán 2009: 201), en uno de los requisitos que determinan su ingreso a la Universidad de Boulder, en Colorado, adonde se apresta, según nos dice, a estudiar Literatura. En su voluntad futura –o tal vez presente, si admitimos que es ella la autora de la novela– de “escribir sobre los vivos y los muertos” (Paz Soldán 2009: 204), puede el lector hallar una compostura de la fragmentación tanto íntima como comunitaria, así como un proceso de enunciación de la memoria y del autorreconocimiento: “Miro mi rostro frente al espejo. Esbozo una media sonrisa” (Paz Soldán 2009: 204). Es finalmente su rostro el que se refleja, real, sobre la superficie de espejo, y no los simulacros que se han ido multiplicando y diseminándose a lo largo de la novela en las pantallas de las computadoras.

Devuelto el texto a su marco más general, que es el de la producción narrativa de una generación de escritores posteriores a 1989, una pregunta empieza a hacerse evidente. Afines como son a las tecnologías y a la cultura digital, a sus zonas fronterizas, ¿por qué la escritura se restituye en los cuentos y las novelas, una y otra vez, como signo o gesto redentor frente al desorden generado por el afantasmamiento o la saturación de los medios audiovisuales e informáticos? Gutiérrez Mouat observa esta misma reivindicación de la “literariedad” como tema central en otra novela de Paz Soldán, *Sueños digitales* (13);<sup>17</sup> y Paz Soldán, a su vez, advierte la importancia que adquiere la escritura sobre el protagonista de *Por favor, rebo-binar* (2004), segunda novela de Alberto Fuguet, “para indagar de forma catártica en su pasado, para asumir la realidad y contrarrestar tanta ficción, tanta anestesia cinematográfica” (en Bolaño et al. 2004: 155-156). Pero de modo más incontestable lo ha expresado Daniel Noemi, quien, al examinar un corpus de textos a los que clasifica como “realismos neoliberales”, casi todos ellos pertenecientes a autores de la plataforma cultural de McOndo, encuentra no solo una explicación crítica del funcionamiento “social y contemporáneo” de la escritura en sus propios proyectos literarios,<sup>18</sup> sino también como su voluntad de reconstruir relaciones sociales:

En esta acelerada estética fragmentaria, donde podemos advertir un nihilismo a ultranza, solo la literatura misma pareciera darnos un respiro, un tiempo, en la velocidad absoluta del fracaso (que es el éxito desde el otro lado) impuesto por el sistema. La escritura surge desde su contradictoria negación y afirmación de

---

<sup>17</sup> “Toda la novela se caracteriza por conjunciones y disyunciones entre el libro y la pantalla, pero hay también una asimetría lógica entre dos medios distintos de reproducción, ya que es la letra impresa la que ‘habla’ de su contraparte futurista audiovisual o digital. De modo que mientras más se adentra la narración en el espacio de la virtualidad cibernética y más arriesga su identidad literaria, más se aferra a los signos de la literatura que son los únicos que pueden estabilizarla y resguardarla del simulacro que hace presa de los medios digitales de reproducción” (Gutiérrez Mouat 2002: 17).

<sup>18</sup> Coinciden en señalar Gutiérrez Mouat y Eduardo Laddaga en que la posición del escritor contemporáneo se ha visto amenazada por la emergencia de la cultura digital y los *mass media*. Para Gutiérrez Mouat (2002), esta crisis afecta los modelos de representación, en los que, por ejemplo, la figura del autor literario se “desliterariza”, viéndose progresivamente reemplazada por un “figura autorial posmoderna” (periodistas, detectives, diplomáticos, etc.). Laddaga (2011), por su parte, reconoce que la percepción de una crisis similar afecta, en particular, a la subjetividad del escritor que se formula constantemente el tema de verse tentado a “no volver a escribir”.



la literatura, como ese intersticio, esa ventana que permite imaginar, al menos, una comunidad de perdedores. (Noemi 2008: 87)

Al estudiar los cambios en el mundo del arte plástico durante el mismo periodo que nos ocupa, Nicolas Bourriaud observaba que, en una sociedad en donde las relaciones sociales se reducían a simples espacios de comercio a través de la cosificación de las prácticas diarias, el arte se proponía recuperar las “experimentaciones sociales”, en dirección contraria a aquella sustracción promovida por el sistema neoliberal, en el que las interacciones humanas se limitan a ser meras representaciones espectaculares o hiperreales (2013: 6-8).

Se preguntaba entonces Bourriaud cómo “generar relaciones con el mundo en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su “representación” (2013: 8). En otras palabras, ¿cómo hacer nuevamente “real” lo humano? En los noventa, el arte se torna “transitivo”: la obra, siendo un objeto ahora relacional, depende de la acción del observador. Pero más que una interpretación abierta, el artista finisecular busca revitalizar nuevamente los intercambios humanos: “La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común, y el trabajo de un artista, un haz de relaciones con el mundo” (2013: 23).

Por supuesto, aunque Bourriaud orienta principalmente su propuesta a estudiar instalaciones que lidian con las performances y los happenings –en gran parte porque su naturaleza, basada en el momento y la proximidad, permite intervenir directamente sobre la experiencia del espectador–, las obras literarias contemporáneas comparten muchos de los objetivos artísticos de lo que aquel describía como una *estética relacional*. Reinsertarse en una literatura mundializada, en la actualidad, es también proponer nuevos modelos de leer, lo que significa apropiarse de referentes –como es el caso de *Los vivos y los muertos*– y de reconfigurar lo global, de intervenir, desde la práctica de la imaginación, buscando formas de “habitar” el mundo o generar un nuevo “nexo” con él (Damrosch 2003: 3). “Las obras”, también aquí, como sostiene Nicolas Bourriaud “ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (2013: 12). La examinación del neoliberalismo desde la perspectiva narrativa de fin de siglo xx no supone inevitablemente la “corrupción” de este último, tal como ocurría en la fábula de las casas relatada por Amanda, sino por el contrario, también su recorrido, su evaluación y su mediación crítica.

## OBRAS CITADAS

Baudrillard, Jean (2002): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.

Benmiloud, Karim (2011): “Los signos del Mal y la cultura popular en *Los vivos y los muertos* de Edmundo Paz Soldan”. En Francisca Noguero, María Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto a lo centrífugo*

- en la narrativa hispanoamericana del siglo xx. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 125-138.
- Bolaño, Roberto, et. al. (2004): *Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2013): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Damrosch, David (2003): *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press.
- Derrida, Jacques (1998): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Trotta.
- Fisbach, Erich (2012): "Décrire le crime, écrire le mal: *Los vivos y los muertos* et *Norte d'Edmundo Paz Soldán*", *Les Langues Néolatines*, n.º 362, pp. 51-63.
- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.
- Grewal, Inderpal (2005): *Transnational America. Feminism, Diasporas, Neoliberalisms*. Durham, Duke University Press.
- Gupta, Suman (2009): *Globalization and Literature*. Londres, Polity.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (2002): "Literatura y globalización: tres novelas postmacondistas", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, n.º 55-56, pp. 3-28.
- Hargrave, Kelly, y Seminet, Georgia (1998): "De Macondo a McOndo. Nuevas voces en la literatura latinoamericana", *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, vol. 27, n.º 2, pp. 14-26.
- Held, David (2013): "Cosmopolitanism in a Multipolar World", En Rosi Braidotti, Patrick Hanafin y Bolette Blaagaard (eds.): *After Cosmopolitanism*. Nueva York, Routledge, pp. 28-39.
- Hoyos, Héctor (2015): *The Global Latin American Novel*. Nueva York, Columbia University Press.
- Laddaga, Reinaldo (2011): "La tentación de no escribir: el escritor como informante". En Francisca Noguero, María Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo xx*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 89-102.
- Laraway, David (2012): "Teenage Zombie Wasteland: Suburbia after the Apocalypse in Mike Wilson's *Zombie* and Edmundo Paz Soldán's *Los vivos y los muertos*". En Elizabeth Ginway y Andrew Brown (eds.): *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*. Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 133-151.
- López Alonso, Covadonga (2012): "El impacto digital en la literatura. Presencia de la tecnología virtual en *Los vivos y los muertos*", *Les Ateliers du SAL*, n.º 0, pp. 4-25.
- Milian Arias, Claudia M. (2005): "McOndo and Latinidad: An Interview with Edmundo Paz Soldán", *Studies in Latin American Popular Culture*, n.º 24, pp. 139-149.
- Montoya, Jesús (2007): "La narrativa de Edmundo Paz Soldán o cómo llegamos a ser sueños digitales", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 13. En línea: <[https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_T\\_montoya.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_T_montoya.htm)> [última consulta: 7.1.2016].
- (2011): "Arqueologías del presente: cuerpos y escritura en *Los vivos y los muertos*". En Eduardo Ramos-Izquierdo (ed.): *Autour del écritures du mal*. París, ADEHL, pp. 61-77.

- Noemi, Daniel (2008): "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy". En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 83-98.
- Noguerol, Francisca (2008): "Narrar sin fronteras". En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-33.
- Nouhaud, Dorita (2010): "Un mal qui semait la terreur. *Los vivos y los muertos* de E. Paz Soldán", *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n.º 355, pp. 95-121.
- Ortiz Canseco, Marta (2009): "Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*", *Letral*, n.º 3, pp. 134-136.
- Paz Soldán, Edmundo (2009): *Los vivos y los muertos*. Miami, Alfaguara.
- (2011): "Los vivos y los muertos: detrás de la escritura". En *Littératures d'Amérique Latine*. En línea: <[revel.unice.fr/symposia/lal/pdf.php?id=260&revue=lal](http://revel.unice.fr/symposia/lal/pdf.php?id=260&revue=lal)> [última consulta: 7.1.2016].
- Rivero, Giovanna (2010): "El crimen Kitsch". En Érich Fisbach (ed.): *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán*. Angers, Presses de l'Université d'Angers, pp. 169-174.
- Siskind, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston, Northwestern University Press.
- Volpi, Jorge (2008): "Narrativa hispanoamericana, INC." En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 99-112.
- Wolfenzon, Carolyn, y Faverón, Gustavo (2014): "Pasajero en trance. Paz Soldán y su nueva novela: Encuentros cercanos", *Buensalvaje*, n.º 9, pp. 20-22.