

## HETEROTOPÍAS DIGITALES: SIMULACRO Y REALIDADES EN *LA SOMBRA CAZADORA* (SUSO DE TORO) Y *SUEÑOS DIGITALES* (EDMUNDO PAZ SOLDÁN)

Antonio Francisco Pedrós-Gascón  
The Ohio State University

Ne pas dire, donc, que la fiction, c'est le langage : le tour serait trop simple, bien qu'il soit de nos jours familier. [...] Et si on me demandait de définir enfin le fictif, je dirais, sans adresse : la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est. (Foucault, 1963: 20)

Leyó a historiadores chilenos de toda laya (era cierto que había tantas historias como historiadores hubieran). (Paz Soldán, 1999: 96)

*La sombra cazadora* (De Toro 1995),<sup>1</sup> y *Sueños digitales* (Paz Soldán 2000), son dos ejemplos relativamente recientes de literatura distópica<sup>2</sup> en el marco hispánico —término que conviene no confundir con utopía y eutopía (Burguess 1984: 3-4). Las futuristas y panópticas ciudades que recorreremos con Suso de Toro —Santiago de Compostela<sup>3</sup>— y Paz Soldán —Rio Fugitivo, son ciudades inhumanas, ciudades máquina, que producen una profunda ansiedad sobre los personajes que por ellas transitan.

1.- La primera edición de *La sombra cazadora* fue en gallego, *A sombra cazadora* (1994), pero el propio autor al traducirse al castellano cambió parte del texto y añadió nuevas páginas, razón por la cual tomamos la edición en castellano como referente.

2.- "From the Greek for "bad place," the opposite of a utopia. A dystopia is usually set at some point in the author's future and describes a society in which we would not want to live. Writers presenting dystopias generally want to alert readers to the potential pitfalls and dangers of society's present course or of a course society might conceivably take one day. Accounts of dystopias inevitably conclude by depicting unpleasant, disastrous, or otherwise terrifying consequences for the protagonists as well as for humanity as a whole." (Muffin y Ray 1997: 97-8).

3.- Aunque la ciudad no se nombre como tal, el lector habitual de Suso de Toro reconoce Santiago de Compostela como el lugar en el que transcurre la acción, al aparecer elementos relacionados con otros textos del mismo autor (Pedrós Gascón 2000: 112-3).

En ambas obras distópicas, y aunque desde perspectivas diferentes, se aborda lo que Baudrillard ha llamado *Le crime parfait*: “Ceci est l’histoire d’un crime —du meurtre du la réalité.” (1995: 10). Estas dos novelas fantásticas, de acuerdo a la acepción todoroviana, pertenecen al género ya canónico de lo “*merveilleux scientifique*”<sup>4</sup> o ciencia-ficción, un género altamente codificado y de larga tradición cultural.

En el postmodernismo la visión monolítica que de la realidad había es de(con)struída, insitiéndose en la naturaleza artificial, puramente lingüística, de la supuesta “realidad.” En el discurso de la postmodernidad ya no se puede seguir hablando de realidad, sino de “realidades,” de simulacros<sup>5</sup> o representaciones especulares:

Pourquoi n’y aurait-il pas autant de mondes réels que de mondes imaginaires ? Pourquoi un seul monde réel, pourquoi une telle exception ? A vrai dire, le monde réel, entre tous les autres possibles, est impensable, sinon comme superstition dangereuse. Nous devons nous en détacher comme la pensée critique s’est détachée jadis (au nom du réel!) de la superstition religieuse. Penseurs, encore un effort! (Baudrillard 1995: 141)

Algunas teorías científicas de finales del siglo XIX, como la teorías evolutivas de Darwin, los propios orígenes del psicoanálisis como fuente de conocimiento, o el hegelianismo histórico, reportaron un espíritu positivista que quedó claramente reflejado en la literatura y las artes de la época. Posteriormente varios movimientos vanguardistas, como el futurismo por ejemplo, equipararon progreso y modernización como valores positivos, mientras que a la par se producía a veces la denuncia e “identificación de las causas del “lado oscuro del progreso”.” (Paz Soldán 2002: 113). Sin embargo, teorías posteriores como la de la relatividad, u otras como la ley de la entropía, de Rudolf Clausius —formulada en 1865 pero entendida décadas después—, abocaron al individuo a un nihilismo solipsista.

Hoy en día esa disputa parece desplazada a lo virtual: “La question reste de savoir si le projet technique de la Virtualité est une fonction ascendante de l’espèce humaine, ou un moment de sa vertigineuse disparition (les deux ne sont pas incompatibles)?” (Baudrillard 1995: 62). La irrupción de lo virtual parece traer bajo el brazo una certera estocada contra las tradicionales coordenadas espacio-temporales o la posibilidad mismo de la ‘historia’,<sup>6</sup> convirtiendo lo “réel” en su desecho (Baudrillard 1992: 116).

Teseo y Clara, los personajes principales de *La sombra cazadora*, viven en un mundo distópico en el que una imagen de su padre ha adquirido vida propia y controla el mundo a través de los medios de masas. Teseo —no es gratuito su nombre<sup>7</sup>— luchará en el submundo metropolitano (realización postmoderna del laberinto minoico), contra la mediática Imagen de su padre. El túnel del metro es, en esta obra, el “threshold” (Campbell 1949: 77) o entrada mágica a la red de información desde la que la imagen, el poder en la sombra, domina. Es la entrada a lo virtual en un mundo en el que realidad y ficción o simulacro se imbrican como las dos superficies del nudo de Moebius:<sup>8</sup> la entrada al rizoma tecnológico imperante que mantiene unidos a todos los personajes, conectados cual máquinas deseantes deleuzianas (Deleuze y Guattari 1972).

4.- “Le merveilleux instrumental nous a conduit très près de ce qu’on appelait en France, au XIXe siècle, le *merveilleux scientifique*, et qu’on appelle aujourd’hui la science-fiction. Ici, le surnaturel est expliqué d’une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas. [...] Ce sont des récits où, à partir de prémisses irrationnelles, les faits s’enchaînent d’une manière parfaitement logique. Ils possèdent également une structure de l’intrigue, différente de celle du conte fantastique ; on y reviendra plus tard.” (Todorov 1970: 61-2)

5.- “C’est aujourd’hui le simulacre qui assure la continuité du réel, c’est lui qui cache désormais non pas la vérité, mais le fait qu’il n’y en ait pas, c’est-à-dire la continuité du rien.” (Baudrillard 1995: 146)

6.- “Car au fond rien n’a lieu en temps réel. Pas même l’histoire. L’histoire en temps réel, c’est CNN, c’est l’information instantanée, ce qui est justement tout le contraire de l’histoire.” (Baudrillard 1992: 130)

7.- Sobre la importancia del mito ateniense en la novela véase Pedrós Gascón 2002.

8.- “Il n’y aura pas de fin à cette course échevelée sur l’anneau de Moiebius où la surface du sens se reverse perpétuellement dans celle de l’illusion —sauf si l’illusion du sens l’emportait définitivement, ce qui mettrait fin au monde.” (Baudrillard 1995: 35)

En *Sueños digitales* Sebastián, maestro del retoque fotográfico digital, acepta trabajar para el ex-dictador/presidente del gobierno de su país, retocando/falseando fotografías que podrían perjudicar al gobernante recordando su oscuro pasado. Otras veces las fotografías son retocadas simplemente por vanagloria, para mejorar su imagen hacia la sociedad.

Estas dos novelas o “fábulas electrónicas” diluyen su narración en un mar/laberinto de intertextualidades que abre la lectura en múltiples direcciones —unas obras que muestran la naturaleza poliédrica de la realidad no pueden tener, por coherencia, una interpretación unívoca y excluyente—. Ambas narraciones muestran directa o indirectamente la influencia de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Dick 1968) y *1984* (Orwell 1949), obras que junto con *Brave New World* (Huxley 1932) están consideradas referentes máximos de la literatura distópica del siglo XX. Así, por ejemplo, la Ciudadela (Paz Soldán 2000: 44), Ministerio de (des)información del dictador, recuerda el “Ministry of Truth” de Orwell, y ambos encarnan perfectamente lo que Althusser define como “Ideological State Apparatuses”<sup>10</sup> (ISA’s), los centros de dominación y poder: “Les centres de pouvoir deviennent des destinataires panoptiques dont la «mémoire» est une nouvelle structure de domination.” (Poster 1989: 368).

Asimismo, la obra de De Toro, que parafrasea el título de la película dirigida por Charles Laughton *The Night of the Hunter* (1955), transcurre en una ciudad deshumanizada y peligrosa<sup>11</sup> como la ciudad por la que transita Winston Smith, y cuya escenificación sería la propia de los cómics de Bylal<sup>12</sup> que sirvieron de referente para *Blade Runner* (Scott 1982), versión cinematográfica que Ridley Scott hizo de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*

Las cámaras de seguridad de la Ciudadela desde la que gobierna Montenegro/la sombra, las pantallas de televisión que muestran la Imagen, o el ojo/cámara del “Big Brother” orwelliano, son elementos panópticos<sup>13</sup> de control y coerción de las masas: “Il y a toujours une caméra cachée quelque part. On peut être filmé sans le savoir.” (Baudrillard 1995: 46)

En el prólogo a *Les mots et les choses* (1966), y en relación a un texto del Borges, el francés Michel Foucault emplea el término “hétérotopie” (Foucault 1966: 9) al referir uno de los listados

9.- “‘La fábula electrónica’ se distingue del hipertexto [...] en que en primer lugar se ofrece al público en formato de libro impreso. Esto determina que la fábula electrónica conversa tanto con las tradiciones literarias que le preceden, como con las propuestas pragmáticas que ya se van inyectado (particularmente en el ámbito de la diseminación de la literatura a nivel global), logrando entre otras cosas que el libro, *desprovisto de encuadernaciones tradicionales de nación*, se abra a la crítica y ponderación de las transformaciones que van atravesando la palabra escrita.” (Ramos González 2003: 470; énfasis nuestro)

10.- “Imaginó a la Ciudadela como uno de esos organismos autónomos que había en alguna película de ciencia ficción o en algún videogame en el departamento de Pixel. Un organismo que se autogeneraba, que creaba a quienes lo creaban, y luego se deshacía de ellos. [...] Pero no era un ente autónomo. Había seres que lo imaginaban desde sus oficinas iluminadas (sus fotos en álbumes y portarretratos). Había Montenegro.” (Paz Soldán 2000: 220). Huelga insistir en la analogía althusseriana.

11.- “The novel of Orwell is Franz Kafka. The image of the dangerous city, the dark city with its secret police, with its inexplicable orders and its inexplicable punishments. [...] we have an atmosphere which was to become part of British cacatopian fiction as I’ll try to show you.” (Burguess 1984: 15)

12.- “De fondo está la idea del futuro como ruinas que nace del cómic francés de la revista “Metal Hurlant”, sobre todo del dibujante Bylal, y que aparece luego en “B[lade]. Runner”.” (Correspondencia con el autor, 22 de enero de 1999.)

13.- El panóptico aparece también en “Cochabamba”, ciudad natal de Paz Soldán y escenario del cuento homónimo publicado en *Las máscaras del héroe* (1990), donde toda la ciudad es observada/se observa a sí misma a través de cámaras, lo que De Toro define como la transformación radical de la vida en espectáculo mass-mediático: “Hai un aspecto de *xogo sucio na relación que os medios teñen cos espectadores, é o ocultamento de que os medios que din ofrecer información dan literatura transformando a realidade en “espectáculo”.*” (De Toro 1996: 82)

absurdos que pueblan las ficciones del argentino, y que como el teórico francés dice: "minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe »" (Foucault 1966: 9). Con este vocablo Foucault define el "no-lugar" (otro-lugar etimológicamente) que se abre ante el lector/individuo cuando éste descubre las aporías del lenguaje —la imposibilidad de "«tenir ensemble» (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses." (1966: 9)—, ese lugar donde "le langage est ruiné" (1966:10), donde se pierde el inútil vínculo entre significante y significado, dejando al individuo en una situación de afasia o esquizofrenia, en un solipsismo total, al situarse ante unos signos que es incapaz de relacionar, de conectar: "avoir perdu le «commun» du lieu et du nom. *Atopie, aphasie.*" (1966: 10).

La pantalla de la televisión a la que se enfrenta Teseo, y la pantalla de ordenador con que trabaja Sebastián son dos espejos (imagen ésta muy manida), dos espacios virtuales, que reflejan los simulacros de una realidad que no existe, y que nos devuelven "une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir." (Foucault 1967: 756). El espejo nos devuelve una imagen que no es real, sino simulacro/copia. Baudrillard explica cómo lo que entendemos por realidad es un simulacro de sí misma,<sup>14</sup> con lo que la imagen del espejo acaba siendo tan (ir)real como la realidad que simula, a la cual está unida abismalmente. Como dice Foucault:

Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (Foucault 1967: 756)

Esta misma conclusión se puede aplicar a las fotografías digitalizadas<sup>15</sup> que Sebastián retoca en la obra de Paz Soldán, y con las que se establece una relación cercana al autoerotismo: "En la pantalla de la G3, dos fotos de Raquel Welch, una en su atuendo prehistórico y la otra saliendo de la piscina con la camisa mojada, la puta, qué pezones. Era su *screen saver*." (2001: 13). La imagen del padre generada artificialmente y que gobierna el mundo en *La sombra cazadora*, o las fotografías retocadas de *Sueños digitales*, crean una realidad paralela a la de los personajes, heterotópica que acaba desplazando su realidad tal y como ellos lo conocían. El mundo de Alicia nunca es el mismo después de cruzar el espejo.

En cierta medida el heterotopos foucaultiano sobre el que se mueve la conciencia podría entenderse como uno de los antecedentes lingüísticos de lo que Homi Bhabha ha definido culturalmente como el tercer lugar de la enunciación,<sup>16</sup> el intersticio aporético sobre el que se construye la identidad (en constante reposicionamiento). Las fotos o imágenes desencadenan en ambas novelas un nuevo sistema, el de 'lo virtual,' imponiendo una reubicación del individuo

14.- "C'est l'agonie du concept. L'épiphanie du réel est le crépuscule de son concept." (Baudrillard 1995: 146)

15.- "La photo n'est pas une image en temps réel. Elle garde le moment du négatif, le suspense du négatif, ce léger décalage qui permet à l'image d'exister, avant que le monde, ou l'objet disparaissent dans l'image —ce qu'ils ne sauraient faire dans l'image de synthèse, où le réel a déjà disparu." (Baudrillard 1995: 126)

16.- "The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as homogenizing, unifying force, authenticated by originary Past, kept alive in the national tradition of the People." (Bhabha 1994: 37).

entre ambos mundos, entre ambas culturas, mientras se disuelven las fronteras que hasta entonces parecían nítidas. Esta es una metáfora que no puede dejar de recordar la situación del alma en la filosofía platónica, en agónica disputa entre el “mundo de las ideas” y el “mundo de las cosas,” siendo en esta versión postmoderna la identidad, entendida tal vez como esencia, la que transita entre ambos mundos sin encontrar su lugar, refugiándose en un heterotopos.

Las novelas de Paz Soldán y De Toro muestran dos situaciones distópicas diferentes: *La sombra...* muestra el fruto o resultado distópico de un eutopía frustrada, mientras que en *Sombras digitales* asistimos a los prolegómenos de una distopía que no es el fruto perverso de un sueño antropófilo —uno de los topos habituales de esta literatura—, sino estético. El sobredimensionado de la imagen del padre Fausto, versión si no ‘material’ si al menos icónica del “nom-du-père” lacaniano, acarrea la esterilización del sistema en el que viven sus personajes, su extinción. La ausencia/muerte de la madre facilita los abusos del padre-ley, que sólo son vencidos por la rebelión edípica que Teseo lleva a cabo, obligando a renegociar el pacto-ley sobre el que asienta su identidad.

En *Sombras...* por otro lado, la distopía aún está en latencia,<sup>17</sup> aún no se ha materializado, no se ha “hecho carne.” Si comparáramos las obras de estos dos autores con el *Apocalipsis de San Juan* diríamos que mientras que en la obra de Paz Soldán el personaje ve desde su lugar privilegiado alzar las trompetas que dan paso al fin, en De Toro el personaje está ya en mitad del juicio.

El drama que sufren tanto Teseo como Sebastián es descubrir que el arte/los medios de masas no son miméticos, que la realidad no existe y por lo tanto no puede ser copiada, que quizá todo lo que les rodea sea virtual, que todo sea falsación, paradójico simulacro de algo que no existe, como son falsos los “seres digitales que Sebastián crea —“la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch” (Paz Soldán 2000: 11)—, o la ‘imagen’ del padre de Teseo. Así, frente a ese mundo de los sentidos en los que las percepciones son falsas, la carne actúa como base cartesiana sobre la que reconstruir la identidad del individuo:

Es importante que os metáis esto en la cabeza y que no lo olvidéis nunca: todo lo que veis en la pantalla parece real, parece que esté sucediendo de verdad, pero es falso. Solamente son imágenes. Lo que se ve allí pudo haber sucedido hace mucho tiempo o puede no haber sucedido nunca. Las imágenes no son realidad. [...] Las pantallas quieren que vosotros entréis en ellas y os perdáis dentro, en su laberinto. Si os encontráis en peligro, pellizcaos, así saldréis del sueño y os daréis cuenta de que en la realidad hay dolor y de que el dolor está en la carne. En la pantalla no. *Confíad siempre en la carne* y desconfiad de las imágenes. (De Toro 1995: 54-5; énfasis nuestro)

En *Sueños...* de modo parejo Sebastián, que ve desaparecer su rastro de las fotografías que construyen su realidad, “se palpó el cuerpo como cerciorándose de que existía, de que no estaba soñando lo que ocurría o no pertenecía al sueño de otro.” (Paz Soldán 2000: 11-2). La angustia ante el incierto exterior es eludida mediante la celebración del cuerpo,<sup>18</sup> de la carne, convertido en catalizador de la experiencia y la identidad, como enfatizan Foucault y el feminismo.

La cámara que nos observa y nos obsesiona, ese dios oculto tras la lente, no es más que nuestro propio deseo voyeurista que se dirige hacia nosotros mismos, nuestro deseo de ver al “otro,” al (nos)otro(s):

17.- “Cuando veía los edificios que surgían en la ciudad como hongos hiperbólicos, los hipermercados y los centros comerciales pletóricos de Nautica y Benetton, Sebastián se preguntaba por la zona de sombra que ocultaban, la infraestructura invisible que los sostenía.” (Paz Soldán 2000: 22).

18.- “Como recapitulación, *Sueños digitales* propone una reincorporación (en el sentido literal, una vuelta al cuerpo) con un cierre del círculo informático, en el regreso a la valorización de la mortalidad. [...] En *Sueños digitales* se opta por lo segundo, por dar al cuerpo humano una infusión de existencia desligada del poder digital.” (Ramos González 2003: 473, 482)

Quel est le désir métaphysique le plus radical, la jouissance spirituelle la plus profonde? Celle de n'être pas là, mais de voir. Comme Dieu. Car Dieu justement n'existe pas, ce qui lui permet d'assister au monde en son absence. Nous aussi aimerions par-dessus tout expurger le monde de l'homme afin de le voir dans sa pureté originelle. (Baudrillard 1995: 63)

La cámara demuestra nuestro deseo de ser imagen, de ser objeto —no solamente sujeto— de la acción, de ser fetiches, ser imagen.<sup>19</sup>

Si la realidad no existe, si el individuo está abocado al solipsismo, si dios no existe, entonces el individuo es el único dios de su sistema entrópico. El individuo es el demiurgo creador de su propia realidad/falsación, y por lo tanto emisor y receptor de los mensajes reproduce, lo que la sabiduría popular parece expresar mediante el refrán “hablar para uno mismo.” Ello no quita para que ese deseo primario se pervierta —en su sentido etimológico latino: *per-vert?re*—, rediriéndose, reajustándose o ampliándose con el tiempo, fetichizando e incorporando al otro en ese yo inestable: “En el juego me llamo Laracroft” (Paz Soldán 2000: 82). Parafraseando a Freud cuando dijo “Allí dónde nace el amor muere el yo, despota sublime” podríamos decir que el amor (al otro) comienza donde termina el yo, es decir, es posterior al narcisismo que nos convierte en objeto de nuestra libido.

Sebastián digitaliza y falsea imágenes, pero no sólo las imágenes del dictador, sino también las personales, aunque le de vergüenza reconocerlo: “Se distrajo y se quedó mirando, sobre Lestat,<sup>20</sup> una foto de Nikki y él abrazados y sonrientes en la playa de Antigua. No la había tocado. Bueno, sí.” (Paz Soldán 2000: 59). Ana María Amar Sánchez expresa en su artículo sobre *Sueños digitales* cómo:

La expresión “digitalizar la realidad” condensa el relato y, a su vez, lo conecta con *La invención de Morel* [Bioy Casares 1953]. El protagonista de *Sueños* trabaja insertando y borrando de la historia personajes y escenas, haciendo lo que el narrador de *La invención* logra consigo mismo hacia el final, incorporarse a la historia, hacer un montaje como el que admira en las películas. La máquina, archivo de imágenes y constructora de fantasmas artificiales del relato de Bioy se multiplica en la computadora de *Sueños digitales* y la frase de Morel “Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografía” (91) es un punto de cruce entre los tres relatos, vale para todos y nos recuerda la “alucinación en movimiento,” el fantasma de “El vampiro” [de Quiroga]. [...] En todos los casos se busca atrapar lo real, modificarlo, producirlo o reproducirlo a partir de la máquina, y se opta por lo artificial como forma más perfecta de la vida. (Amar Sánchez).

Aunque Baudrillard abogue que “l’image vidéo, l’image scientifique”, las imágenes generadas por ordenador, son el “matériel brut [...] pour refaire de l’art” y no “un pur produit visuel” (Baudrillard 1995: 112), consideramos que los seres digitales podrían gozar de parejo status al de las creaciones de Warhol en su análisis.<sup>21</sup>

19.- “L’objet-fétiche, on le sait, n’a pas de valeur. Ou plutôt il a une valeur absolue, il vit de l’extase de la valeur. Chaque image de Warhol est ainsi à la fois insignifiante en soi et d’une valeur absolue, celle d’une figure dont tout désir transcendant s’est retiré, ne laissant place qu’à l’immanence de l’image. C’est en ce sens qu’elle est artificielle. Warhol est le premier qui introduit au fétichisme moderne, au fétichisme transesthétique, celui d’une image sans qualité, d’une présence sans désir.” (Baudrillard 1995: 112)

20.- Amar Sánchez relaciona el nombre de la computadora con la narrativa de Quiroga: “No parece casual el título del cuento de Quiroga que se reitera en el nombre —Lestat— de la computadora en *Sueños*.” (Amar Sánchez). Dentro del imaginario *kitsch* postmoderno, el nombre Lestat también se podría relacionar con el best-seller homónimo de Anne Rice.

21.- “Tout dans Warhol est factice: l’objet y est factice, parce qu’il n’est plus relatif au sujet, mais au seul agir d’objet. L’image y est factice, parce qu’elle n’est plus relative à une exigence esthétique, mais au seul désir d’image (et les images de Warhol se désirent et s’engendrent les unes les autres). Dans ce sens, Warhol est le premier artiste passé au stade du fétichisme radical, stade ultérieur à celui de l’aliénation —stade paradoxal d’une altérité portée à son point de perfection.” (Baudrillard 1995: 116)

El mundo narrativo de Borges está intertextualmente presente a lo largo de la obra, no sólo especularmente por la referencia a Bioy Casares, autor con el que el argentino colaboró —el prólogo de *La invención de Morel* (1953) es de Borges, a quien va dedicada la obra—, sino por la fijación en el tema del simulacro/falsación tan importante en obras como *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1941), en el que se teoriza la mayor calidad intrínseca, la supremacía, del simulacro sobre el original —recuérdese el texto “Pierre Menard, autor del Quijote”—, o la creación de heterotopos lingüísticos (“Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”) capaces de borrar las fronteras entre realidad y ficción, y por lo tanto redundar en la artificialidad del lenguaje.<sup>22</sup> Plásticamente podríamos plasmar este cambio de sensibilidad o disolución de fronteras<sup>23</sup> mediante la transformación de un anillo, o banda de dos superficies paralelas, en un nudo de Möbius en el que las superficies son la misma y distinta.

Asimismo Borges aparece personificado en la figura del “Bibliotecario” con mayúsculas (Paz Soldán 2000: 222), oficio que ejerció éste no con pocos pesares en Buenos Aires, ascendiendo luego a director de la Biblioteca Nacional con el cambio de gobierno. Aquí Jorge Luis Borges aparece caracterizado a partir de la representación/tributo que Humberto Eco hizo de él en *Il nome della rosa* (1980): el omnisciente Jorge de Burgos. En *Il nome...* Eco hace que Jorge muera riendo (lo que él mismo había prohibido) después de devorar —literalmente— las páginas envenenadas del supuesto libro tercero de la *Poética* de Aristóteles (Eco 1980: 483). Mientras esto ocurre se produce la “ekpirosis” de la biblioteca. Su sosia en *Sueños...* aparece en acción similar: “El Bibliotecario pedía limosna a su lado. Tenía una edición de Tiempos Posmo entre las manos; lentamente la iba despedazando y se metía los pedazos de papel en la boca.” (Paz Soldán 2000: 222). En una línea dialéctica bakhtiniana podríamos decir que Jorge ríe al devorar el libro prohibido, como Foucault ríe al leer el listado absurdo de Borges, que dio lugar a la creación de *Les mots et les choses* (1966) —“Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture [...]” (Foucault 1966: 7)—, en una cadena semiótica especular de la que el lector podría ser el eslabón final: el que ríe el último.

El bibliotecario de la ciudad parece ser una de las pocas personas que amén de darse cuenta de la falsación de la realidad —tal y como él la conocía hasta ese momento— que está ejerciendo el ex-dictador, intenta impedirla. Su contribución a la causa contra el presidente es su negativa a prestar los libros de la biblioteca —quizá ya falseados— o su deseo de preservar los libros —quizá por falsear aún—, aduciendo razones absurdas.<sup>24</sup> No quiere que los libros/registros actuales se falseen, que les ocurra lo que a los registros del pasado en 1984, que son traducidos al “newspeak”, refinada arma del gobierno para “deprive the populace of a vocabulary in which to

22.- Un ejemplo sería el personaje Benjamín Laredo, al que se hace referencia en *Sueños...* (2000: 118), y que es el personaje principal del cuento “Dochera” (Paz Soldán 1998: 7-27). Laredo es un autor de autodefinidos que, enloquecido por el amor a Dochera, acaba creando un nuevo lenguaje, un heterotopos, que introduce en sus crucigramas: “La capital de Venezuela, por ejemplo, había sido primero bautizada como Senzal. Luego, el país del cual Senzal era capital había sido bautizado como Zardo. [...] Era la labor infinita, y Laredo disfrutaba del desafío. La delicada pluma de un ave sostenía un universo.” (Paz Soldán 1998: 25). Como “Tlön, Uqbar...” de Borges, el autor crea una realidad ficticia que se acaba confundiendo con la que hasta ese momento se consideraba veraz. El autor se convierte así en demiurgo/dios de su mundo, teniendo a Joyce como precedente: “descendió en la locura al creerse Joyce e intentar hacer de sus crucigramas reducidas versiones de *Finnegans Wake*.” (1998: 9). Joyce se convierte en la imagen de la conciencia postmoderna, del dios que bordea la locura lingüística, asociación que también se encuentra en la obra del gallego: “O soño da razón lingüística de Joyce produce o *Finnegans*.” (De Toro 1996: 87)

23.- “[...] inventó una población cerca de la frontera disputada [...]. Sería un contrabandista, llevaría un universo ficticio de hechos, fechas y personajes al territorio de la historia, ante la mirada poco perspicaz de Clío y de las otras autoridades de su traumática disciplina.” (Paz Soldán 1999: 95-6)

24.- Otro bibliotecario que se niega a prestar los libros aparece en el relato breve “En la biblioteca” (Paz Soldán 1990: 128-9)

express dissident ideas, and therefore literally to make those ideas unthinkable.” (Booker 1994: 211-2). Siguiendo ese referente, el gobierno en la sombra está modificando todas las fotografías antiguas del dictador, re-escribiendo su pasado, re-actualizando la historia “in order to provide support for the programs of the ruling Party” (Booker 1994: 208). La falsación demuestra que ni el pasado ni el futuro existen,<sup>25</sup> sólo una creación que podríamos llamar presente continuo, de la que también se duda:

Extinguida a transmisión oral da experiencia, a memoria, vivindo un presente roto e fragmentado que se nos amosa sen raíces e sen claves para unha posible interpretación e comprensión deixa de haber futuro. Todo é presente, un presente eternamente renovado como unha maldición. (De Toro 1996: 23)

El hecho de que la misma persona pueda pasar de dictador a presidente elegido democráticamente —fenómeno que no resulta extraño ni en Latinoamérica ni en Galicia (donde regenta la presidencia el exministro franquista Manuel Fraga) —, parece mostrar cómo el presidente Montenegro más que un actante es una función del poder, un “*joker*,” un *sosias* o comodín,<sup>26</sup> todas las cartas y ninguna dentro del incorpóreo sistema hegemónico.<sup>27</sup> Asimismo parece enfatizar cómo la idea de la revolución es una utopía promovida por la hegemonía para mantenerse en el poder: una revolución en la que todo y nada cambia, una revolución traicionada *ab origines*, y de la que parece claro referente para Soldán la nación revolucionaria latinoamericana, con Cuba como epítome.<sup>28</sup>

En el caso de Toro la acritud del desencanto parece dirigirse contra la “Transición” española, entendida y explicada en varios artículos del autor como una traición a la democracia, puesto que el armisticio que trajo la “pax” democrática no depuró responsabilidades, razón por lo que habla de “democracia infantilizada” (De Toro 2004: 106). Esto facilitó que en ocasiones siguieran ejerciendo el poder las mismas personas que lo realizaban durante la dictadura, siendo el político español Manuel Fraga el máximo referente de esta denuncia.<sup>29</sup>

25.- “Moreover, Foucault argues that the past is ultimately alien to the present and that we can never hope to attain a view of history that is undistorted by our perspective in the present. However, this does not mean that we should ignore the past, but that we should engage in dialogues with the past in full consciousness of the necessary distortions that are involved in such dialogues.” (Booker 1994: 24-5)

26.- “Tout se passe come si Mao ou Franco étaient déjà morts plusieurs fois, et remplacés par leur sosie. Du point de vue politique, cela ne change strictement rien qu’un chef d’Etat soit le même ou l’autre, pourvu qu’ils se ressemblent. Il y a de toute façon longtemps qu’un chef d’Etat —*n’importe lequel*— n’est que le simulacre de lui-même, et que cela seul lui donne le pouvoir et la qualité de gouverner.” (Baudrillard 1981: 45)

27.- “‘Power’ in the way Foucault sees it, closely linked to ‘domination,’ does not require a clearly demarcated perpetrator, but it requires a victim. It cannot be a ‘victimless crime,’ so as to speak.” (Taylor 1986: 90-1).

28.- “La composición gráfica también trae a la escena un registro ineludible de la utopía revolucionaria en América Latina. Este indicio es fundacional, pictórico y consecuentemente incapaz de esconder su transparencia discursiva. Con la fabricación del primer ser digital emerge una refundición de la imagen de la revolución, haciendo visible lo que ya se sospechaba en el imaginario popular. La cabeza del “Che” remite a la crisis de la imagen del revolucionario [...]. La construcción de la imagen que es simultáneamente el punto de origen de los seres digitales, revela sus quebraduras costuras, al proponerse compuesta por *el* icono probablemente más portátil, más popularizado, y accesible de la revolución post-industrial: de quien fuera todo imagen ahora sólo resta la cabeza.” (Ramos González 2003: 475)

29.- “La Transición fue el momento en que la sociedad española optó temerosamente por la política para sobrevivir, abandonó sin dar tierra dignamente a las víctimas, sin reparar su dolor y su situación indigna; entregamos el cuerpo de nuestro Polinices a los cuervos del olvido. El antifranquismo, que portaba hasta ese momento la memoria democrática, entregó su memoria a cambio de poder fraguar una España distinta, todos sus programas recogían un proyecto: a través de unas nuevas instituciones democráticas crear una sociedad laica, con derechos civiles y el reconocimiento de las nacionalidades históricas. [...] El siniestro pago fue el olvido todos estos años de nuestras víctimas y sus familiares, que contemplaron la escenificación democrática entre las cruces en las iglesias y en lugares públicos que conmemoran la victoria de los sublevados contra la República.” (De Toro 2004: 104)



La naturaleza actancial del dictador podría llevarnos incluso a dudar de su existencia corpórea: Montenegro, expuesto al retoque constante de fotografías o grabaciones, puede que no sea más que una imagen creada por el poder en la sombra, como lo son Emmanuel Goldstein y su supuesto antónimo, el "Big Brother" de 1984, o lo es el Fausto mediático de *La sombra...*, ubi-cua proyección incorporea de un ser corpóreo. Para que dios esté en todas partes es necesario que carezca de materia, de cuerpo.

Como decíamos, el Borges de *Sueños digitales* viene filtrado a través de la caracterización que Eco hace de él en *Il nome...* como Jorge de Burgos. Esta asociación confiere a la obra de una estructura semiótica más trabada, que abunda en la importancia que la intertextualidad como recurso posee en la narración —recurso que también se da en *La sombra...*—, abriendo rizomáticamente la lectura.<sup>30</sup> Así, la *ekpirosis* que desencadena el fin en la obra de Eco, adquiere en la obra de Soldán resonancias bradburianas al llamar a una de las revistas que se menciona en la obra *Fahrenheit 451*,<sup>31</sup> temperatura a la que se produce la combustión espontánea del papel: "FAHRENHEIT 451 —the temperature at which book-paper catches FIRE, and burns..." (Bradbury 1967: 3).

Si el exterminador Deckhard de *Do Androids...?* se replantea la diferencia entre humano y máquina, si el funcionario Winston de 1984 duda de la "historia" oficial e intenta luchar contra ella, y el bombero pirómano Montag en *Fahrenheit 451* cuestiona la quema de libros convirtiéndose en prófugo, Sebastián trabaja para la hegemonía —el poder en la sombra— y se rebela contra ésta al descubrir las aporías de ese sistema, y Teseo se alza contra la imagen electrónica de su padre

Todos estos personajes tienen un elemento común: el desencanto marca sus vidas. Todos pierden la fe en la nación-estado, versión secular del discurso teológico. El discurso misticador nacional ya no se mantiene para estos personajes. El motto *Rex Gratia Dei*, que asienta desde arriba el ejercicio del poder, no es traducible a su correlato secular: ¿*Praesidens Gratia Dei*? La mistificación se fundamenta entonces en un origen contrario, *Praesidens Gratia Populi*, con lo que el poder parece surgir simbólicamente del "pueblo" mistificado. Todos estos personajes parecen descubrir la inadecuación existente entre el lenguaje mítico-nacional y la realidad que acompaña al desempeño del poder. Ellos han trascendido el nivel simbólico sobre el que el poder se representa a sí mismo, y han descubierto que esos símbolos áureos no son más que la misma tramoya antigua pintada al gusto de los nuevos tiempos. La rebelión del desencantado Sebastián se llevará a cabo firmando imperceptiblemente las obras que retoca mediante el ordenador —versión postmoderna del "newspeak" orwelliano—, con la esperanza de que algún día esa falsación que hace será puesta de manifiesto:

Quizás algún día, dentro de un mes o de cincuenta años, un historiador acucioso, de esos que investigan sus pistas con lupa (o con programas más avanzados que Photoshop), repararía en un detalle que no casa y descubriría que esa foto tan real había sido violada (la pornografía explicada a los intelectuales) y ello le llevaría a analizar otras fotos, grabaciones y documentales de la época. [...] Pero bastaba que una foto burlara la vigilancia de la Ciudadela para que hubiera esperanza. (Paz Soldán 2000: 235)

30.- Aparte de las intertextualidades ya referidas, Amar Sánchez habla de la influencia de Quiroga y Bioy Casares en la obra, y Ramos González habla de la referencia a un texto de Javier Marías, cuyo nombre se introduce en la narración, *Corazón tan blanco*, marcando de nuevo la presencia de la nación revolucionaria: "En términos de fabulación geográfica, es importante también que en *Corazón tan blanco*, la crisis de la voz narrativa se conjuga durante un viaje a Cuba, lugar donde se debate tan intensamente el pasado y el futuro posible de la revolución latinoamericana." (Ramos González 2003: 485)

31.- Para Ramos González "El nombre de la revista remite a la novela homónima *Fahrenheit 451* y en *Sueños digitales* esta alusión sirve para organizar las metáforas de: (1) el escrutinio del archivo de libros que se va formando en torno a la cultura digital y (2) la puesta en escena de la hoguera en la que se quema la biblioteca de lo conocido." (2003: 474)

Sebastián cosifica así la “*différance*” derrideana (Derrida 1968), suprimiendo elementos, construyendo en la negación, trabajando sobre la imagen sin el negativo, pero otorgándole al objeto de su arte, al resultado final de su trabajo, la calidad de “palpese” genetteano (Genette 1982).

*Sueños digitales* desnuda la sintaxis, el armazón artificial tecnológico de la imagen, sobre el que se asienta/sustenta el poder.<sup>32</sup> No es de extrañar que Sebastián tenga conciencia de vivir la “postfotografía” (Paz Soldán 2000: 26). Como se explica al inicio de la narración, la imagen digital tiene una gramática propia de números y letras, es una ecuación matemática: “cada punto de la imagen en la pantalla podía interpretarse matemáticamente. El arte era cuestión de ojo, y de intuición, y de formas algebraicas.” (2000: 18). Al igual que en la narrativa de Borges, el autor es el demiurgo de la obra dentro de un sistema solipsista: es el ente capaz de crear nuevas realidades mediante la subversión lógica que demuestra lo ilógico del sistema, y que aplicada a nivel microscópico, al lenguaje interno del lenguaje (los 1 y 0),<sup>33</sup> actúa exponencialmente. Es lo que Lorentz define como el “efecto mariposa:” el aleteo de una mariposa en Pekín puede, en una concatenación extrema, producir un terremoto en San Francisco. En la obra de Paz Soldán encontramos una afirmación que recuerda extremadamente esta teoría: “La delicada pluma de un ave sostenía un universo” (Paz Soldán 1998: 25). Así, en el inicio del libro Sebastián nos explica cómo un cambio a nivel del microcosmos —las fotografías que retoca—, transforma el macrocosmos: “Todo había comenzado con la cabeza del Ché y el cuerpo de Raquel Welch.” (Paz Soldán 2000: 11). Sus falsaciones primeras desencadenan la pesadilla digital que cambia el mundo hasta entonces conocido.

Para Baudrillard “La distinction du sujet et de l’objet, dont la fiction peut se maintenir dans une zone de perception à l’échelle humaine, éclate au niveau des phénomènes microscopiques et des phénomènes extrêmes.” (Baudrillard 1995: 83-4). Las alteraciones microscópicas que Sebastián realiza sobre las fotos, alteran el macrocosmos/realidad en la que vive: el imperceptible cambio de letras y números, la introducción del caos dentro de ese rígido sistema, acaba disolviendo su mundo: su casa desaparece,<sup>34</sup> Nikki también, etc. Son las paradojas de la fenomenología cuántica en su aplicación extrema. Del mismo modo en *La sombra cazadora* Teseo también desaparece, (re)integrándose en la Imagen con su particular suicidio.<sup>35</sup> El final de estas dos obras, que nos dan el qué pero no el por qué —¿Desaparece la casa de Sebastián por causas fenomenológicas originadas por él mismo o por designio del poder en la sombra?— nos permite adscribir sin ningún género de dudas estas obras al género fantástico: “Le possibilité d’hésiter entre les deux crée l’effect fantastique.” (Torodov 1970: 30)

32.- “For Foucault, this design is symptomatic of a general tendency in modern society in which official power depends more and more on the ability to acquire a constant flow of information about the activities of the subjects of that power. This knowledge-based administration of power finds its model in the medieval Inquisition, but reaches new levels through the capabilities of modern technology.” (Booker 1994: 26)

33.- “The conversion of traditional written language into invisible bits of electronic data is the “In the beginning...” of the whole endeavor [...]” (Landow y Delany 1993: 5)

34.- El personaje de “El próximo instante”, relato breve de Paz Soldán, que también se enfrenta a una situación semejante, dice: “No es necesario ser adivino para saber cuál será el siguiente eslabón en la cadena de desapariciones: un día despertaré y no encontraré mi ser en este cuerpo. El cuerpo será habitado por la ausencia. Y en ese instante, acaso el próximo, se agotarán mis palabras y sobrevendrá el silencio.” (Paz Soldán 1990: 61-2).

35.- “Los seres digitales, sueños o quimeras se transforman en pesadillas y siguen el mismo proceso que los “fantasmas artificiales” de los anteriores textos. La muerte es siempre la única salida que espera a los protagonistas atrapados por las imágenes. Si en Bioy “insertarse en la historia fantasmal es una forma de inmortalidad”, en *Sueños* el suicidio (que invierte el final de *La invención*, al borrarse primero las imágenes que la personas) indica un paso más hacia la resolución distópica.” (Amar Sánchez). Esta conclusión puede ser también aplicada a la Imagen de *La sombra cazadora*.

Las fotografías, al pasar del formato impreso al formato digital son recodificadas,<sup>36</sup> introducidas en un sistema que como decíamos posee su propio alfabeto de 1 y 0,<sup>37</sup> su especial gramática y sintaxis, sus propias reglas internas:

[...] y apenas hablaba por teléfono [con su madre], un email de vez en cuando (un email con fecha en el encabezamiento y Querido hijo dos puntos y toda la parafernalia gráfica de una carta a la usanza antigua, con mayúsculas y puntos aparte y acentos. No sabía que los mensajes, al trasladarse de un medio a otro, debían traducirse a otro lenguaje. Una nueva forma de comunicación implicaba necesariamente una nueva gramática. Una nueva forma de pensar. Había que explicárselo). (Paz Soldán 2000: 16)

La red y el mundo virtual se convierten en el lugar del deseo, en el heterotopos o espacio donde poder desarrollarlo: “[sobre Píxel] su nada sobria soledad de divorciado —ahogándose en tragos y cocaína y putas que conseguía en *chat rooms*—.” (Paz Soldán 2000: 27). El deseo, el impulso erótico, es el motor tanto del mundo virtual como de la realidad que rodea al personaje, que nos rodea a nosotros: el *eros* y *thanatos* freudiano. La búsqueda obsesiva del deseo aparece claramente en otras obras distópicas, como *Brave New World* (Huxley 1932)<sup>38</sup> o *1984*, donde Winston y Julia se enfrentan al sistema al mantener relaciones sexuales. En *Sueños... Nikki* es el obsesivo objeto de la lóbica de Sebastián. Ella recuerda en cierta manera a la androide Rachel de *Do Androids...?*: ambas mujeres son objeto/fetiches del agresivo deseo masculino y aparecen caracterizadas como “*femmes fatales*” —imágenes exacerbadas del deseo masculino que acaban pagándolo con su vida—. No ocurre así en *A sombra cazadora*, donde el personaje femenino — que acaba de entrar en ese momento en la dialéctica de la sexualidad al tener su primera menstruación— sobrevive a su hermano Teseo, que perece en un suicidio cargado de tintes homoeróticos al unirse a la Imagen/padre, desintegrándose su forma corpórea para entrar en el nivel simbólico, en el heterotopos digital.

Al contrario que su padre, que lucha contra la imagen autónoma que de sí ha creado, su hijo lucha con ella para sacrificarse a continuación y permitir que la vida continúe, ahora ya sin él. Es el mismo esquema que encontramos en *Oedipus Rex*: Edipo mata a Layo y se arranca los ojos. Sin embargo, aquí el sacrificio va acompañado de una carga homoerótica de la que el original griego carece (Yocasta es el objeto de la disputa). En su versión postmoderna el objeto en disputa será el propio padre, fuente de amor/odio, al que acaba uniéndose.

Toda narración distópica está relacionada con su sociedad coetánea. Así, la pesadilla orwelliana era claro reflejo del desencanto personal que su autor sufrió con la II Guerra Mundial y el papel que tanto la Unión Soviética como los Estados Unidos jugaron en ella. Su obra es un fresco de la angustia que produjo la división de Alemania en dos repúblicas, y con ella la de Europa y el mundo en dos bloques. El texto retrata la desazón e incertidumbre con que se experimentó el inicio de la “guerra fría” y la era nuclear.

Las dos obras objeto de este estudio muestran el desencanto y la angustia vivida tras la caída del muro de Berlín, la Unión Soviética, y el inicio de unas nuevas relaciones resultantes de ese cambio de dialecticas de poder, en el que es claro ejemplo la primera Guerra de Irak. El desmoronamiento de ese mundo temido traía tras de sí un futuro esperanzador que pronto se convirtió en pesa-

36.- “We shall first discuss the underlying theory of text-based computing that is, how the computer breaks down the traditional text, recodes it, and projects it into an electronic “virtual space” where it can be reshaped into whatever form suits the user’s needs.” (Landow y Delany 1993: 4).

37.- “El militar ahora rastrea su eternidad en otro plano. El militar ahora busca, y encuentra, un escriba transformado, un artesano que figurando en las nóminas burocráticas, se asegura de traducir sus imágenes a un formato en que la eternidad pueda leerlas.” (Ramos González 2003: 484).

38.- “It portrays a hedonistic future society in which individuals spend most of their time in the pursuit of instant happiness through sex, drugs, and mind-numbing multisensory entertainments like the popular “feelies” that are constantly broadcast to keep the minds and senses of the citizenry occupied at all times.” (Booker 1994: 171).

dilla: la Guerra de Irak dejó traslucir como pocas la pujanza de los intereses económicos que se disfrazaban bajo el maquillaje retórico de la “justicia internacional.” Pero además de esta lectura global las obras tienen una lectura “familiar,” más relacionada con sus respectivos contextos, una lectura que derrumba las tramoyas de la nación postrevolucionaria latinoamericana en el caso de Paz Soldán, y de la nación postfranquista en De Toro, cuestionando el futuro a largo plazo de ambas concepciones.

**BIBLIOGRAFÍA:**

Amar Sánchez, Ana María. “¿Narrar desde el margen? Un nuevo canon literario para el siglo XXI.” [en prensas]

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

— *L'illusion de la fin, ou La grève des événements*. Paris: Galilée, 1992.

— *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.

Booker, M. Keith. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport & London: Greenwood Press, 1994.

Borges, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan.” En: *Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1995.

Burguess, Anthony. “Utopia and Science-fiction”. En: *Essays From Oceania and Eurasia. George Orwell and 1984*. Benoit J. Suykerbuykl (Ed). Antwerpen: Universitaire Instelling Antwerpen, 1984, 3-18.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.

De Toro, Suso. *A sombra cazadora*. Vigo: Xerais de Galicia, 1994.

— *La sombra cazadora*. Barcelona: Ediciones B, 1995.

— *Parado na tormenta. Paus, ortigas, seixos*. Vigo: Galaxia, 1996.

— *Espanoles todos*. Barcelona: Península, 2004.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

Derrida, Jacques. “Différance”. *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXII (3), 1968: 73-101.

Dick, Philip K. (1968) *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Rapp & Whitting, 1969.

Eco, Umberto. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1998.

Foucault, Michel. “Distance, aspect origine.” *Critique*, noviembre 1963, 20-2.

— *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

— “Des espaces autres.” *Dits et écrits*. IV. (1980-1988). Paris: Gallimard, 1994, 752-762.

Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Huxley, Aldous. *Brave New World*. En: *Brave New World and Brave New World Revisited*. New York: Harper and Row, 1965.

## ANTONIO FRANCISCO PEDRÓS-GASCÓN

Landow, George P. y Paul Delany. "Managing the Digital Word: The Text in an Age of Electronic Reproduction." En: *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*. Cambridge & London: The MIT Press, 1993, 3-28.

Muffin, Ross y Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston: Bedford Books, 1997.

Orwell, George. 1984. New York: Signet Classics, 1961.

Paz Soldán, Edmundo. *Las máscaras de la nada*. Bolivia: Nuevo Milenio, 1996.

— *Dochera y otros cuentos*. Bolivia: Nuevo Milenio, 1998.

— "El contrabandista". En: *Líneas aéreas*. Edición y prólogo de Eduardo Becerra. Madrid: Lengua de trapo, 1999, 91-103.

— *Sueños digitales*. Bogotá: Alfaguara, 2000.

— "Indigenismo, degeneración y deseo en Wuata Wuara." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 55 (1), 2002, 113-32.

Pedrós Gascón, Antonio Francisco. "Santiago de Compostela: Urbe e identidade na obra de Suso de Toro." *Boletín Galego de Literatura* 24 (2), 2000: 111-23.

— "Teseo en Compostela: Milenarización del mito en Suso de Toro." (Paz Gago, et al.). *Fin de Siglo/Fin de Milenio. Aproximaciones semióticas*. A Coruña: Universidade da Coruña, Publicaciones y Centro de Medios Audiovisuales, 2002.

Poster, Mark. "Foucault, le présent et l'histoire." En: *Michael Foucault: philosophe*. (Reencontré internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988). Paris: Éditions du Seuil, 1989, 354-71.

Taylor, Charles. "Foucault on Freedom and Truth." En: *Foucault: A Critical Reader*. David Couzens Hoy (Ed.). Oxford & New York: Basil Blackwell, 1989, 69-102.