

IDENTIDADES EN TRÁNSITO: EL VIAJE COMO SÍNTOMA
TRANSCULTURAL EN EL CINE Y LA LITERATURA
DE ALBERTO FUGUET¹

Jonatán MARTÍN GÓMEZ
Universidad de Granada

Si la primera revolución industrial afectó al transporte y los intercambios mercantiles, la revolución de las tecnologías digitales que estamos experimentando ahora afecta a la comunicación a distancia: lo que empezó en el telégrafo ha llegado al ciberespacio, totalmente expandido y desterritorializado. Obviamente, la identidad es parte de la cultura, y si la cultura se desterritorializa y las industrias se deslocalizan, el sujeto también lo hace. La obsesión del ser humano por archivar la memoria, el tiempo y la tradición no responde sino a este proceso de angustia identitaria por la desterritorialización: «hay que relocalizar en el tiempo, viajar entre tiempos. Cuando la distancia ya no significa dila-

1 Citar como: MARTÍN GÓMEZ, Jonatán. «Identidades en tránsito: el viaje como síntoma transcultural en el cine y la literatura de Alberto Fuguet». En: MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel; SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel (eds.). *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*. Granada: Editorial Universitaria, 2014, págs.105-119 [<http://hdl.handle.net/10481/35094>]

ción, parece que la discontinuidad es más temporal que espacial» (Sanz Cabrerizo, 2008: 12). Esta asociación entre memoria, identidad y viaje ha venido a jugar un papel fundamental en la ficción en español de última generación, que desde ambas orillas ha sido protagonizada por una generación de escritores caracterizados por tener una identidad en tránsito, transcultural y mutante. Esta ficción de última generación viene marcada por los términos de «extraterritorialidad» (Noguerol, 2008: 20), «desterritorialidad», «transterritorialidad» y «desplazamiento» (Martín Barbero, 2002: 25-6), «sujeto migrante» (Cornejo Polar, 1995), «transculturación» (Rama, 1984), «escritura de frontera», «liminalidad» (Turner, 1973) desde los que se escribe en un ir y venir siempre entre lo fijo y lo móvil. La tensión entre lo uno y lo diverso, entre lo local y lo global, ha acabado por crear un camino transcultural e híbrido a caballo entre las dos perspectivas: lo «glocal» (Robertson, 1995). Son una generación de escritores que participa de una concepción narrativa que supera ampliamente los márgenes discursivos habituales en la segunda mitad del siglo XX y ahora escriben en el siglo XXI y para el siglo XXI. Este tipo de literatura pretende sobrevolar las fronteras (geográficas, genéricas, mediales e identitarias) para defender la idea de una América latina más global, híbrida y urbana.

El análisis de los fenómenos interculturales suele centrarse en entender el conflicto que se produce cuando un sujeto tiene que vivir entre dos culturas y cómo afecta eso a su identidad y pertenencia. Esa dualidad no tiene por qué darse sólo de manera escindida o como síntesis de las dos culturas, sino que se puede expresar como una pertenencia doble y plural, que en autores como Alberto Fuguet, objeto de nuestro estudio, hacen aflorar en su discurso narrativo. Fuguet nace en Chile pero se cría en California y a los trece años su familia vuelve a Chile, donde a esa temprana edad se topa con un idioma que no es el suyo y un país en blanco y negro bajo dominio militar. El choque cultural que puede sufrir un adolescente al ser trasplantado a un ambiente extraño es expresado en novelas como *Las películas de mi vida* (2003) o *Missing. Una investigación* (2009). El espacio narrativo se convierte así en una encrucijada, un punto de encuentro entre los discursos y las identidades que intentan entenderse para poder resolver el problema de la pertenencia. La crítica ha usado muchos términos teóricos para tratar de nombrar este terreno de articulación y de sutura entre identidades, tales como *inbetweenness* *inbetweenperipherality* o *borderwritings*. Sin embargo, para este estudio consideramos más apropiado el término de «transculturación», ya que el prefijo *trans*, por su carácter global y

nómada, es más adecuado que el de *inter*, tan empleado en las ciencias culturales desde comienzos de los noventa. El prefijo *trans* implica un proceso (como *across*) o una travesía (como *beyond*), al fin y al cabo, implica movimiento, cambio y traspaso de fronteras. Nuestro uso del concepto de «transculturación» como un diálogo abierto y en tránsito en el que pueden confluir nuevas identidades y culturas formando una interacción dinámica que dé lugar a una nueva manera de pertenecer y a una nueva identidad cultural.

Alberto Fuguet tuvo que viajar desde muy pequeño, su vida se vio transplantada a un lugar que no conocía y que abandonó cuando apenas era un crío. Sobrevivió con éxito, aunque emigrar en sentido contrario al habitual (de EE.UU. hacia Latinoamérica) y cambiar el inglés por el español le hizo tener una perspectiva especial. Y ese va a ser uno de los motores de todas sus narraciones: la migración, el cambio y la mutación; el viaje como escape y como salvación o no. La pregunta que cruza toda su narrativa es si puede uno sobrevivir a un viaje que te cambia la vida. Él mismo nos dice: «A mí el tema de la inmigración me interesa mucho. Se gana mucho al emigrar, pero también se pierde mucho. Y se tiende generalmente a hablar más de lo bueno que de lo malo, especialmente en EE UU que es una nación de inmigrantes» (Escobar Ulloa, 2004).

El sujeto fuguetiano se sitúa siempre en una crisis vital o «liminal» (Turner, 1973), como podemos ver en las novelas *Mala onda*, *Por favor, rebobinar*, *Las películas de mi vida*, *Missing. Una investigación* y *Aeropuertos*; en algunos relatos de *Cortos*, como «Santiago» o «Road Story»; además de en sus largometrajes y cortometrajes. El «perdido» fuguetiano se ubica en un espacio que interrumpe el dinamismo de las transiciones y lo convierte en un ser invisible que no posee más identidad social que la de no estar vinculado a nada y no saber lo que desea. Sin embargo, perderse es también el paso previo necesario antes de dar el salto que supone inventarse o encontrarse a sí mismo y salvarse. Para Fuguet, salvarse, encontrarse y crecer es entender a dónde se pertenece y aprender a vivir ahí. Los obstáculos del camino pueden ser limitaciones insuperables y el crecimiento consiste quizás en descubrir y reconocer aquello que no podemos ser o hacer, algunos lo reconocen a tiempo y otros no lo superan y les es difícil volver. Y ahí es donde entra en acción la huida y el viaje como escape ante un probable fracaso. Lejos de Chile, de su entorno, de su familia y de los corsés y fronteras de la realidad social es donde el sujeto fuguetiano mejor encuentra la manera de revisar los recuerdos que lo reconcilian con el

mundo. Esa es la única manera de salvarse de un viaje únicamente de ida, la única manera de retornar es recordar, tarea complicada en un contexto lastrado por la dictadura, la incapacidad de expresar el dolor, la incomunicación con los padres y con los antiguos amigos montados al carro del progreso y convertidos en auténticos *yoppies*.

El nomadismo supone una forma de vida, pero también un conflicto cuando no hay punto de retorno: «¿Puede uno partir así como así, sin fecha de regreso?» (Fuguet, 2007: 43). En cuanto a la errancia, Michel Maffesoli establece que ésta se basa en el acto de evadir como una forma de liberarse. Además, plantea que el nomadismo puede ser sintomático al espíritu de su época: «el espíritu es etéreo y puede desplazarse donde lo desee y no se deja restringir por ninguna barrera, ya sea la identidad, u otras definiciones y fronteras» (Maffesoli, 1997). Cabe mencionar, que en algunos casos, la errancia puede también conducir al retorno y enfrentarse al conflicto que eso supone, como Santiago, que vuelve a la capital chilena. «Santiago» es el título de uno de los relatos que forman parte de *Cortos* y también el nombre de su protagonista. Se trata de un viaje en el tiempo donde se mezclan el pasado de los recuerdos, el presente del viaje, un futuro que queda abierto y una visión diferente de Santiago de Chile. De hecho, se fue de Chile porque se le había quedado chico. En todos estos años en que he vivido fuera, rozándome con lo mejor y lo peor de los apátridas, he llegado a dos certezas: nadie se va de su país porque sí (la gente no se va, huye, escapa, corre), y cuando alguien se instala a hablar mal de su país de origen, es porque se odia a sí mismo (2004: 47).

Se fue a los EE.UU. a estudiar y pasó años de bastante éxito social con las chicas («Las gringas me encontraban exótico, latino, cool», (2004: 47)). Cuando era joven pensaba que «la victoria se mide por la cantidad de tipos que te envidiaban y querían ser como tú. Pero uno no gana. A lo más, empata» (2004: 48). Nada de lo que disfruté en el pasado lo protege ahora, «la vida no es una cuenta de ahorro. Nada dura para siempre. Los recuerdos están sobrevalorados» (2004: 48). Así que ha decidido empezar de cero, ha donado todo lo que tenía en EE.UU. y se vuelve a Santiago. Pisar Santiago le trae recuerdos y sensaciones que lo reconcilian con sus raíces, que pensaba inexistentes, como «la navidad calurosa y transpirada. Con piscina, y guindas y helado» (2004: 64), o tomar un «piscola. Sabe igual que hace veinte años. *Welcome to Santiago*, Santiago. Se te echaba de menos» (2004: 70). Pero el problema de volver con treinta y tantos es volver a encontrarte con el pasado, con tus antiguos amigos.

Siempre se te va a comparar con los demás y con las expectativas que tenían sobre ti. Él no cree haber llegado a ser lo que quería y eso lo condiciona en sus relaciones con los demás. Hay gente que sí lo consigue, los «suficientes para cagarte la vida. Uno funcionaría mucho mejor si pudiera olvidarse del pasado y dejara de sentir envidia» (2004: 75). Dos opciones: vivir siempre en el pasado o superarlo. Recuerda una tarde en la que se sintió verdaderamente feliz en Santiago y esa es una de las razones por las que ha vuelto, sabe que puede ser feliz en Santiago. En «una gran ciudad» (así se llama el último capítulo) puede pasar cualquier cosa, como encontrarte con tu primer amor en un supermercado. Resulta que no tiene pareja y quedan en llamarse. «Es bueno estar de vuelta, pienso. Ésta puede ser una gran ciudad» (2004: 88). Así termina el relato, creía que tenía motivos de sobra para no volver y, sin embargo, al volver se da cuenta de que olvidó los motivos por los que se fue y la ciudad le brinda una nueva oportunidad.

Para otros personajes, la única solución es escapar a un sitio lejos, independientemente del lugar. Justamente eso es lo que hará Simón, un chileno que ante la barrera de los treinta y cinco años sufre un ataque de vértigo y se larga en un viaje sin rumbo por la geografía de los EE.UU. Es el protagonista de *Road story*, otro relato de *Cortos*, y también experimenta esa necesidad de romper con todo y escapar lejos.

Estos hombres a punto de dejar de ser jóvenes se preguntan obsesivamente si se convirtieron en las personas con que soñaban ser cuando dejaron la adolescencia, si se casaron con la mujer correcta, si alguna vez amaron y si lograron independizarse emocionalmente de sus padres (Forttes-Zalaquett, 2009: 140).

La fotografía de la portada del cuento ya nos sitúa en lo que va a ser la historia: un hotel y un coche en lo que puede ser un pueblo fronterizo de los EE.UU. La fotografía presenta un movimiento congelado, transmitiendo la idea de que un viaje no necesariamente implica un progreso, también puede ser un «paréntesis», esa es la metáfora que cruzará la historia: ¿se trata de un paréntesis?, ¿puede haber un paréntesis permanente? Siguiendo página: una cita de *Ontheroad* de Kerouac, se confirma la localización y la idea de la foto: carretera y manta. El imaginario que el autor evoca le es común tanto a los Beats como a los escritores de la Generación X norteamericana. Sirven como

referentes las *Crónicas de motel* de Sam Shepard o *Paris, Texas* del dúo Shepard y Wim Wenders. Está también presente la colección de relatos *Life After God* de Douglas Coupland, ya sea por su formato o por la sensación de movimiento sin objetivo ni dirección. La cosa va de estar perdido por EE.UU., viviendo en hoteles y con otra identidad. Ahonda en la posibilidad de ser otro en otro país, hablar otro idioma, tener otra identidad. Eso es lo que hace Simón, largarse sin mirar atrás. Comienza así:

Simón cree que esto es un paréntesis. Los paréntesis son como boomerangs, cree. Incluso se parecen. Entran en tu vida de improviso y seccionan tu pasado de tu presente con un golpe seco y certero. El shock te deja mal, en una especie de terreno baldío que no es de nadie y tampoco es tuyo. Quedas a la deriva, atento y aterrado, inmóvil. En vez de actuar, esperas. Esperas que el boomerang se devuelva y cierre lo que le costó tan poco abrir. En el fondo, vives esperando una señal que te sirva de excusa (2004: 165).

Así comienza el viaje, como algo que comienza como un paréntesis, pero que puede cerrarse o quedarse abierto para siempre sin retorno, un paréntesis que se está alargando más de la cuenta, incluso podría ser permanente. Lo que Simón necesita es una válvula de escape a la olla a presión que es su cabeza y eso es el viaje. Siente un gran vértigo por su pasado, por su matrimonio fallido y por su vida monótona. Por eso, en el mismísimo Gran Cañón, vomita para liberarse del vértigo y del veneno que lleva dentro. Es una manera de purgarse y dejar atrás su pasado. Ahora puede avanzar, sacándose su pasado de encima. El relato plantea el problema del perdón y el olvido, de la capacidad de reciclaje y digestión de los escollos que nos propone la vida: «¿Se puede perdonar? ¿Se olvida? ¿Se entierran los hechos? ¿Cómo se hace? ¿De verdad uno puede olvidar?» (2004: 170).

Y es justamente en mitad de su caos mental y de su viaje donde encuentra su salvación: una chica Boliviana que también como él huye de su pasado y de su identidad. Como buen personaje fuguetiano, el personaje de Adriana llama la atención sobre la tragedia que puede significar no pertenecer a ninguna parte. Su existencia norteamericana, ilegal y a la deriva revela la asimetría con la que se vive la frontera con respecto a Simón, que se considera un turista. Junto a ella cruzará la frontera entre México y EE.UU. y en un motel lleno de extraños en un pueblo llamado Truthor Consequences –significativo nombre

para situar una crisis existencial— se sentirá como en casa y será por fin después de tanto tiempo feliz. Ni siquiera recuerda ya el rostro de Natalia, su ex mujer, así que se quita el anillo. Contra todo pronóstico, el boomerang se perdió por el camino y el paréntesis se va a quedar abierto por el momento en ese gran lugar fronterizo entre ninguna parte y todas las partes. Se ha salvado.

Fuguet conecta esta «Road story» con una *true story*, la de su tío Carlos Fuguet, que al igual que Simón estafó a su empresa y se largó sin que su familia supiera nada y vivió de hotel en hotel por todos los EE.UU. Fuguet hizo un viaje parecido al de Simón, pues él mismo decidió salir en busca de la pista de su tío Carlos, al que todos en su familia creían muerto hacía años y cuya búsqueda, recorriendo los mismos no-lugares por los que ha pasado su tío, narra en *Missing. Una investigación*. Es por eso que en «Road story» aparecen elementos autoficcionales entre la ficción de Simón a través de los cuales se pueden rastrear los episodios reales de la vida de Fuguet, de hecho, se habla de un tío de Simón que también desapareció y que su sobrino, contrariamente a toda su familia, cree que está vivo y que está en los EE.UU.: «Dicen que los profetas se escapan al desierto para huir. Para estar lejos. Para empezar de nuevo. Gaspar [su tío] quiso tener una nueva oportunidad» (2004: 169). El narrador de «Road story» compara la personalidad de Simón con la de su tío y su escapada:

[Simón] no es tan valiente, tan loco, tan hippie como quisiera. Simón no es Gaspar. Su tío Gaspar partió a un congreso de acuicultura a Portland, Oregon, y nunca más regresó. Nunca más se supo de él. Para borrarse, debes borrarte. Hacer que los otros sufran. Simón es cobarde porque le da miedo sufrir y, más que nada, le da miedo hacer que otros sufran por su culpa (2004: 169).

Finalmente, Fuguet encuentra a su tío Carlos y le confiesa lo duro de algunas decisiones que tomó, la soledad de una vida en desarraigo, el dolor de tener diecinueve años y llegar a los EE.UU. sin saber inglés y siendo latino, ir a una guerra sin entender por qué y tener una familia que no te entiende, que viven con resentimiento, sin ser felices. La humillación de ser obligado a ir a una guerra a defender un país que no es el tuyo porque era el precio que tenían que pagar los inmigrantes para poder alcanzar el *American dream*. Y cómo cuando la vida te cambia de repente tienes dos opciones: o dejarte dirigir o dirigir tu vida. Así fue como su tío se largó, quería sentirse libre y no un

ciudadano con pasaporte de segunda. Sobre todo quiere alejarse de su familia porque siente que se preocupan por él y que su presencia les hace daño, estuvo en la cárcel por haber desfalcado unos fondos de su empresa y, después de salir, su familia desconfía de él: «Entendí que nunca –nunca– podría liberarme de ellos o de mí. Y no me quería matar. Así que hice algo parecido. Desaparecer. Cortar con todo» (2009: 385).

El sueño americano se paga y él prefirió cobrárselo por adelantado. Así que viola la condicional (había estafado dinero a un hotel en el que trabajó) y compra un Cadillac con un cheque sin fondos y se larga de esa vida. Una *roadstory* entre moteles, bares y millas al volante. Cambiar de nombre en cada estado le da una no identidad o una identidad múltiple que lo hace sentirse aliviado, libre, ligero. Es una manera de ser él, un nuevo él, nada que ver con el de antes. Escapar, huir y romper con el pasado es una manera de buscar un futuro. Al final gracias a su sobrino, se reconcilia con su pasado y ambos se salvan mutuamente.

Esta historia que Fuguet nos cuenta en *Missing* toca muchos temas cercanos a *Música campesina* (2011), su última película y otra historia sobre gente perdida por los EE.UU. Alejandro Tazo (Pablo Cerda) es un chileno que llega a la ciudad de Nashville en los EE.UU. Sus días pasan entre hoteles –cada vez más baratos–, comida basura, relaciones ocasionales y música country. Alejandro busca su lugar en el mundo sin saber siquiera por dónde empezar. Hay una constante en sus tres largometrajes y sus otras historias: la búsqueda existencial de aquellos de pasaron los treinta años. Mientras que en *Se arrienda* Gastón vuelve de su fracasada estancia en los EE.UU. y tiene que rehacerse de nuevo desde sus raíces en Santiago, y en *Velódromo* monta a su personaje central sobre una bicicleta para recorrer la ciudad de Santiago y su cabeza, en *Música campesina* va más allá y lo saca de su hábitat para trasladarlo hacia un universo mucho más distante, en el que no sólo deberá lidiar con su propia insatisfacción personal sino también con las limitaciones culturales.

Desde la habitación del motel de mala muerte donde se hospeda, llama a su hermano por teléfono y le explica que le va genial y que está en un hotel con buenas vistas, lleno de vaqueros con botas, «es la raja». Esa llamada nos da el motivo por el que fue a los EE.UU.: «me vine por amor». Se despide diciendo «Nashville rules», cuando la realidad es que en Nashville no hay nada importante, es una pequeña ciudad de la América profunda, en la que sólo hay cantantes de country venidos a menos, que de pequeños soñaron con

convertirse en Johnny Cash. ¿Pero cómo y cuándo admitir que has perdido? En un restaurante protagoniza una escena curiosa con una camarera a la que le dice que es español porque está cansado de que lo minusvaloren por ser latino. Mientras come con ella, comienza directamente a hablar en español, lo necesita, está harto de hablar inglés y de no poder comunicarse. Es así como sabemos la historia de su ruptura amorosa y por qué vino a EE.UU.: ella era americana y lo conoció en Chile mientras estaba de vacaciones, recorrieron juntos el país y se enamoraron. Cuando se fue con ella a los EE.UU., ello lo dejó, sólo era un amor de verano. Ahora él no quiere volverse a casa como un fracasado: «me da vergüenza volver, esa es la verdad. Y me siento con más vergüenza hablando de mis cosas con una desconocida que me dice que sí a todo lo que le estoy diciendo». Después de deambular por la ciudad, lo último que hará es ir a un show en vivo y tocar una canción country pero en español, una ranchera, una canción popular chilena: «Es una canción sobre mi país, sobre mí, sobre mi campo». Es significativo que cante en español, es una manera de unir EE.UU. y él, y reclamar una identidad propia. Ha tenido que salir de Chile para darse cuenta de lo que dejó atrás. Cuando sale del bar se sigue oyendo la música, él se aleja caminando hacia alguna parte y desaparece al final de la calle.

Música campesina es la historia del viaje hacia la identidad del yo. Hay una secuencia que resulta reveladora, no sólo porque nos permite introducirnos a fondo en el mundo interno de Alejandro Tazo, sino también porque es una pieza clave que nos entrega algunas coordenadas que definen gran parte de la obra audiovisual de Alberto Fuguet. En la mencionada secuencia, nos encontramos a Alejandro Tazo, un chileno cualquiera, treintañero, «un huevón ingenuo» (Navarrete, 2011) perdido en Nashville sin entender muy bien por qué, se encuentra sentado solo en la mesa de un restaurante *fastfood* hojeando un diccionario inglés-español y repitiendo frases en inglés del tipo «*I do myself, I go by myself, I made myself...*». La escena no refiere más que a un soliloquio personal, un diálogo interno donde el personaje busca diversos usos del *myself*, del «yo», y, sin embargo, esa sencilla acción nos permite conectar con un momento significativo, un cambio de nivel en donde la metáfora del «yo» se carga de múltiples sentidos. El valor de sobrevivir por cuenta propia, de proyectar una vida en la más absoluta y radical soledad, lejos de la tierra, el idioma y los códigos adquiridos son algunos vértices que Fuguet explora con acierto y con un tono muy personal en este filme y a lo largo de toda su producción artística.

Como hemos podido apreciar, a Fuguet le fascinan los personajes enigmáticos, desaparecidos o perdidos. El chileno de hecho tiene un proyecto cinematográfico en mente desde hace años que es hacer una película titulada *Perdido*, del que recientemente hemos podido leer su guión en su libro *Cinémeta (una bitácora)* (2012). Otro capítulo posible de ese guión es un microrelato titulado precisamente así, «Perdido», y que aparece también en *Cortos*. Con las mismas alusiones sociopolíticas hacia Chile que podemos ver en *Las hormigas asesinas*, el relato comienza con estas palabras:

En un país de desaparecidos, desaparecer es fácil. El esfuerzo se concentra en los muertos. Los vivos, entonces, podemos esfumarnos rápido, así. No se dan ni cuenta, ni siquiera te buscan. Si te he visto no me acuerdo. La gente de por allá, además, tiene mala memoria. No se acuerdan. O no quieren acordarse (2004: 143).

Dice «allá» porque habla desde otro lugar, posiblemente desde los EE.UU., como tantos otros personajes perdidos de Fuguet. «Una vez, una profe me dijo que estaba perdido. Le dije; *para perderse, primero te tienes que encontrar*. Luego pensé: ¿y si es al revés?» (2004: 143). Lleva 15 años perdido, se largó un día igual que Matías Vicuña en *Mala onda*, sólo que éste no fue rescatado por su padre. Se ha movido por medio mundo, como el tío de Fuguet. Hace un año se buscó en Google por curiosidad, por si lo estaban buscando, por si tenía algún vínculo al que agarrarse, y sólo encontró a un tipo que se llama como él y que podría ser él mismo si no se hubiera largado, con un trabajo estable, una familia, un sitio. Termina así: «A veces sueño que me encuentran» (2004: 144). Seguramente, este microrelato es uno de los muchos tanteos que Fuguet hizo antes de atreverse a contar la historia de su propia familia. Su primera incursión en el tema de la búsqueda, el viaje y la gente que se pierde o desaparece, ya está en *Sobredosis*, en un relato titulado «No hay nadie allá fuera» y que fue escrito en 1987. Es mientras elabora *Missing* cuando una profesora universitaria amiga suya habla con él sobre lo que es ya más que un tópico en su narrativa: «Ah, la obsesión de siempre. Perdido, perderse. Gente perdida. Partiendo por Miguelo» (2009: 97). El narrador de «No hay nadie allá fuera» se encuentra por casualidad en el baño de la terminal de un aeropuerto en Panamá a un viejo amigo que hacía años se fue de Santiago a los EE.UU. El cuento es narrado por un amigo, que de alguna manera, envidia la vida bohe-

mia y libre por la que ha optado Miguelo, pues él optó por todo lo contrario: doctorarse y formar una familia. La feliz casualidad les hace ponerse al día de todo: Miguelo sigue soltero, ya que «allá en USA las minas se encaman al tiro» (2002: 87), le cuenta todo lo que ha viajado («recorrí todo el continente. Tomé fotos. Bien buenas, las expuse en una galería del SoHo. Incluso fue Andy Warhol y un par de los Talking Heads» (2002: 87)) y lo bien que vive en los EE.UU. rodeado de la más alta y bohemia burguesía intelectual («No me puedo quejar. Al fin puedo decirlo: me siento contento, tranquilo. Creo que ando en racha. *I can't complain*. Casi feliz» (2002: 96)). Se despiden y Miguelo promete llamarlo, pero pasa el tiempo y la llamada no llega. Así es como su amigo comienza una búsqueda por EE.UU. para encontrar a Miguelo que lo lleva a descubrir que todo era mentira y que se había suicidado justo después de encontrarse en el aeropuerto. Entiende que no lo llamó porque no quería confesar su fracaso, no haber conseguido su propio *American dream*, su propia vida: «Yo sé por qué no me llamaste, huevón. Tenías miedo, te cagabas en tres tiempos de que te sorprendiera en tus chivas, que cachara que te iba mal, pésimo, y que New York te pisoteó, te dejó hecho mierda» (2002: 128). Así es como la obsesión real por encontrar a su tío Carlos se acaba entremezclando con la ficción creando un tejido autoficcional del que es imposible decantar la parte real de la ficción.

Aeropuertos es la última novela de Fuguet y también lleva por tema la incomunicación familiar y la no superación del rito de paso a la madurez por los asuntos pendientes que se quedan en el camino. La contraportada reza así: «*Aeropuertos* no es una terminal de paso, es un lugar de tránsito donde sólo se espera el siguiente destino, sino que es un supuesto no-lugar donde ocurren eventos fundamentales, aquellos que definen el futuro de los vuelos más personales». Efectivamente, los momentos cruciales en la vida de los protagonistas de esta novela tienen lugar en un no-lugar, en un aeropuerto y se nos cuentan a través de diferentes escenas alejadas temporalmente entre sí. A lo largo del siglo XX se ha ido haciendo habitual que el cine y la literatura muestren los cambios socioeconómicos que se han ido experimentando: las ciudades, las calles, las infraestructuras de comunicación y el transporte, etc. Lo que no es habitual es que la mirada de los escritores se centre en los espacios abiertos de intercambio, llamados «no-lugares» por el sociólogo Mark Augé. Hablamos de esas grandes zonas impersonales y destinadas al tránsito, como aeropuertos,

estaciones o zonas francas, que para el pensador francés son alienantes. Fuguet será una muestra de escritor que piensa todo lo contrario:

Augé insinúa que la gente que va a los mallson no-gente y ahí es donde yo separo las aguas. Osea, tú puedes criticarla estéticamente, económicamente [...], pero insinuar que la gente que va a esos lugares es no-gente me parece un poco fuertón. [...] Yo creo que en los aeropuertos o en los mall pueden ocurrir cosas reales. Yo no voy a los mall, pero si fuera, iría con mi propia carga. A ti te pueden avisar por tu celular en un supermercado en la sección de congelados que se murió alguien. A mí me parece que esa historia puede ser bien tremenda. Para ti va a ser un momento atroz e irrecuperable y la otra gente te va a mirar, algunos te van a ayudar, otros no, pero tú vas a estar viviendo un momento real. [...] Me parece que no es el lugar ideal, pero no es culpa del mall. Si alguien muere en un mall no muere pensando en las ofertas de vuelos a Cancún, sino en su vida, en su proyecto. Ahí murió una persona, no una no-persona (Navarrete, 2011).

En *Aeropuertos*, se muestra cómo el lugar da igual, en cualquier sitio la vida se puede poner patas arriba en cuestión de segundos. La primera escena tiene lugar en el año 92, cuando Francisca le confiesa a Álvaro que va a ser padre con diecisiete años en plena terminal, cuando vuelven de un viaje de fin de curso en Méjico. La forma tan dramática en la que la vida se les trunca a unos adolescentes marcará su forma de relacionarse en el futuro y la manera en que afrontan perdidos la soledad de una vida que se les escapó demasiado jóvenes y no atinan a reconducir. Entre medias, Pablo, la víctima colateral, el hijo que crece sin conocer a su padre y enfadado con todo y que intenta suicidarse. Le deja un video de despedida a su madre y que vemos transcrito dentro de una ventana del reproductor QuickTime en papel. El video transcrito es una muestra de que a Fuguet se le queda corto el medio escrito para expresar su idea o al menos se trata de un límite que quiere traspasar, por eso la última escena de la novela es filmada había sido filmada en forma de cortometraje en 2 horas. Así podemos entender 2 horas como un complemento de *Aeropuertos*, una adaptación, o podemos pensar en *Aeropuertos* como un gran flashback que explica cómo llegan a 2 horas Pablo y Álvaro, qué hay detrás. O nada de eso, se trata una vez más de una nueva cosa, un nuevo camino en la investigación de Fuguet mediante la cual pretende crear un tejido transmedial entre la literatura y el cine. Obviamente la novela y el corto se pueden leer y ver por separado,

sin embargo, juntos se potencian, se resemantizan, se arrojan luz mutuamente. En este corto, Fuguet rastrea los sentimientos y el espacio que pueden rodear un viaje. Se trata de un reencuentro entre un padre y un hijo. Un encuentro extraño que se produce en un aeropuerto, pero no extraño porque se produzca en un aeropuerto, sino porque padre e hijo apenas se conocen, se extrañan pero son dos extraños el uno para el otro.

Entre padre e hijo hay una barrera comunicativa insalvable, que no depende de la edad, sino de otros factores, que en *2 horas* únicamente se intuyen y en *Aeropuertos* se intentan explicar. Su hijo le pregunta que si alguna vez ha pensado en suicidarse, si la culpa no le hace sentir que se va a ahogar (si hemos leído previamente *Aeropuertos* sabremos que Pablo sí lo ha intentado). ¿Dónde matarse? ¿Es legítimo matarse en un no-lugar o es mejor en tu propia casa?, se pregunta Pablo. Es obvio que Álvaro siente culpa por los errores que ha cometido en su vida, pero la solución no está en el suicidio sino en empezar a hacer las cosas mejor con su hijo. Así que le dice que quiere pasar más tiempo con él, pero su hijo está de paso, se va a Alemania a pasar el verano. «Otro verano, Papá», le responde. Su padre se da cuenta y sonrío: «Me dijiste Papá». Su hijo también sonrío. Y fundido en negro final en el corto y punto final en la novela. Un aterrizaje. Un encuentro. Un despegue. Aviones, pistas, maletas, silencios, lazos y el tiempo de espera. ¿Bastan dos horas para recomponer algo que está roto? Parece que hay esperanza para ellos en ese final, quizá se salven mutuamente.

Alberto Fuguet, como ya dejó claro en el prólogo de la antología de cuentos *McOndo* (1996), cree que si hubiera que dar respuesta a la pregunta sobre la identidad latinoamericana en el siglo XXI la clave está en la hibridación. La tensión entre lo uno y lo diverso, entre lo local y lo global, ha acabado por crear un camino transcultural que se ha transformado en una «glocalización» (Robertson: 1995). La identidad cultural en la era de la globalización pasa por lo *trans*, por un proceso profundo de mutación, por una cultura sin fronteras, en la que ya no se puede distinguir qué parte es autóctona y qué parte es adoptada. Como hemos podido ver, para Alberto Fuguet éste es un tema crucial que atraviesa toda su ficción pero no como algo circunstancial o como simple detonante de la narración, sino como una investigación profunda de toda una manera de relacionarse con el mundo para una generación que intenta descubrir a dónde pertenece y cuál es su identidad. Una generación híbrida y nómada, que habla spanglish, que se siente como en casa en los no-lugares

y que sobrevuela y asimila las fronteras de países y culturas con facilidad. De este modo, los personajes de Fuguet inician su particular odisea a través de su identidad sin saber quiénes son ni a dónde van, y es durante el transcurso del viaje cuando aprenden que eso es lo de menos, que uno no pertenece a un solo lugar, sino a muchos, y que su identidad es más bien un mosaico de pequeños fragmentos conformado por diversos motivos y recuerdos. Es en ese momento de revelación y de epifanía cuando cada uno de estos personajes resuelve el problema de la pertenencia y cuando el viaje cobra su sentido más pleno. Y, a su vez, nosotros, como lectores o espectadores de la obra de Fuguet, nos percatamos de que sin darnos cuenta nos hemos visto embarcados en la mejor manera de viajar que nuestro autor conoce: la narración.

BIBLIOGRAFÍA

- Cornejo Polar, A. (1995) «Condición migrante e intertextualidad cultural: el caso de Arguedas», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 42, págs. 101-109.
- Escobar Ulloa, E. (2004) «Entrevista con Alberto Fuguet: *Estados Unidos es un país Latinoamericano*, *Barcelona Review*, http://www.barcelonareview.com/42/s_af_int.htm
- Fuguet, A. (2007) *Apuntes autistas*, Santiago de Chile, Aguilar chilena de ediciones.
- (2004) *Cortos*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- (2003) *Las películas de mi vida*, Madrid, Alfaguara.
- (2000) *Mala onda*, Santiago de Chile, Alfaguara (1.ª edición: Santiago de Chile, Planeta, 1991).
- (2009) *Missing. Una investigación*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- (2011) Película *Música campesina*.
- (1998) *Por favor, rebobinar*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- (2012) *Cinépata (una bitácora)*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- y Gómez, S. (1996) *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF, Grijalbo.
- (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- Maffesoli, M. (1997) *Du Nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, L. G. F.

- Martín-Barbero, J. (2002) *Oficio de cartógrafo*, Santiago de Chile, Fondo de cultura económica.
- Navarrete, J. (2011) «Entrevista a Alberto Fuguet»: <http://www.youtube.com/watch?v=gu9WQdxWTpM>.
- Noguerol, F. (2008) «Narrar sin fronteras», en Montoya Juárez, J. y Esteban, Á. (eds.), *Entre lo local y lo global*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Rama, Á. (1984): *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Robertson, R. (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres, SAGE Publications.
- (1995) «Glocalization: Time-space and Homogeneity-heterogeneity», en Featherstone, M. (ed.), *Global Modernities*. Londres, SAGE Publications.
- Sanz Cabrerizo, A. (2008) *Interculturas/transliteraturas*, Madrid, Arco Libros.
- Turner, V. (1973) *Simbolismo y ritual*, Lima, PUC del Perú.
- Yépez, H. (2005) *Made in Tijuana*, Mexicali, B. C, Instituto de Cultura de Baja California.