

BUSCANDO UN LUGAR ENTRE NO LUGARES:
TRANSCULTURALIDAD, LIMINALIDAD
Y GLOCALIZACIÓN EN LA LITERATURA Y EL CINE
DE ALBERTO FUGUET

*Looking for a place between non-places:
transculturality, liminality and glocalization in
Alberto Fuguet's literature and cinema*

Jonatán MARTÍN GÓMEZ
Universidad de Granada
jonatan@correo.ugr.es

Recibido: 25 de mayo de 2015; Aceptado: 1 de septiembre de 2015;
Publicado: diciembre de 2015

BIBLID [0210-7287 (2015) 5; 209-229]

Ref. Bibl. JONATÁN MARTÍN GÓMEZ. BUSCANDO UN LUGAR ENTRE NO LUGARES: TRANSCULTURALIDAD, LIMINALIDAD Y GLOCALIZACIÓN EN LA LITERATURA Y EL CINE DE ALBERTO FUGUET. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 5 (2015), 209-229

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo hacer una interpretación de la obra completa de Alberto Fuguet (literatura y cine) con una perspectiva teórica comparatista y plural. Analizamos cómo se reflejan los aspectos transculturales e híbridos de una identidad cultural glocalizada a través de los temas y los personajes de su obra. Además, hacemos una completa arqueología para rastrear cómo el tópico del viaje y el concepto de liminalidad y frontera configuran la identidad fragmentada de sus personajes «perdidos». Por último, analizamos cuáles son las claves de la utilización en su narrativa de los

no lugares no solo como un simple escenario más, sino como un lugar vital en el que sus personajes se interrogan sobre el sentido de su identidad.

Palabras clave: Transmedialidad; Identidades en tránsito; Migración; No lugares; Glocalización; Liminalidad.

ABSTRACT: The aim of this article is to make an interpretation of Alberto Fuguet's complete work (literature and cinema) from a comparative and plural theoretical perspective. We analyse how the transcultural and hybrid aspects of a cultural identity glocalized through the topics and characters of his work. Besides, we do archaeology in order to ascertain how the topic of the trip and the concept of liminality and border configure the fragmented identity of the «lost» characters. Finally, we analyse which ones are the keys of the use of non-places in his fiction not as a simple scene, but as a vital place where his characters interrogate themselves about the sense of their identity.

Key words: Transmediality; Identities in transition; Migration; Non-places; Glocalization; Liminality.

1. INTRODUCCIÓN: LO TRANS O EL MÁS ALLÁ

El prefijo *trans* (o *tras*) agrega a la palabra a la que se adhiere la propiedad de atravesar algo, de pasar hacia el otro lado, ir más allá y traspasar. A través de ese *traspaso* sus cualidades cambian, se convierte en otra cosa. Hoy vivimos en un mundo *trans*, un mundo que ha sido *transformado* y sigue mutando irreversiblemente a un ritmo vertiginoso. La historia del hombre es la historia del viaje, del *traspaso* del horizonte, de buscar lo que hay más allá. Uno de los mayores logros del siglo XX ha sido la abolición de las distancias físicas entre las diferentes regiones del planeta gracias a los medios de transporte y las comunicaciones. Lo que en un principio sirvió para acelerar los intercambios de mercancías y las transacciones económicas acabó conllevando además una aceleración también de los intercambios culturales creando un mercado común de bienes culturales que desembocó en lo que todos conocemos como la globalización.

Esa globalización cultural ha sido radicalmente amplificadas a finales del siglo XX gracias a la revolución digital y tecnológica que trajo consigo Internet, creando un escenario totalmente expandido y desterritorializado: el ciberespacio. 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 dilación, 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 hispánica de última generación, que desde ambas orillas ha sido protagonizada por una generación de escritores y creadores que, acostumbrados a una vida nómada sin una residencia fija, viajando de aeropuerto en aeropuerto, adoptan una identidad globalizada, híbrida y mutante que les permite *transgredir* las fronteras con una naturalidad nunca vista antes. En lugar de crecer sólo leyendo a las generaciones de escritores anteriores, estos nuevos escritores pasaron la mayor parte de su juventud viendo la televisión, escuchaban discos de pop-rock en inglés y por las noches iban al cine a ver la última superproducción de Hollywood. Con esa educación sentimental globalizada y *transcultural*, se convierten en artistas difíciles de etiquetar y clasificar.

Sin embargo, a pesar de estos síntomas, no todo tiene por qué ser global, puesto que sigue habiendo una sana tensión entre particularización y universalización, «entre lo uno y lo diverso» (Guillén 2005) como algo natural a la conformación identitaria. En cualquier caso, «la tendencia homogeneizante y heterogeneizante son, en fin, mutuamente implicadas, ya sea en la *oecumene global* dibujada por Hannerz (1992 y 1998) o en el pensamiento *glocal* formulado por Robertson (1991)» (Sanz Cabrerizo 2008, 14). Es decir, son dos caras de la misma moneda y ambos conceptos se necesitan para darse sentido recíprocamente. Si hablamos de interculturalidad entendemos «entre culturas» y ese «entre» suele aludir a dos en la mayoría de los casos. 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 de manera escindida o como síntesis de las dos culturas, sino que se puede expresar como una pertenencia plural, abierta y *transcultural*, que en autores como Alberto Fuguet, objeto de nuestro estudio, hacen aflorar en su discurso narrativo.

Ante este panorama, la crítica filológica más desfasada que analiza únicamente las grandes tradiciones nacionales realizando una lista de autores canónicos en pro de una clara delimitación de las fronteras del hecho literario no es capaz de dar una lectura ante una literatura sin fronteras. Ante una literatura *transcultural*, *transgenérica* y *transmedial*, hace falta una *transcrítica* que maneje esa liquidez expansiva, una crítica con una vocación comparatista, plural y abierta. Una crítica que, al fin y al cabo, esté dispuesta a ir más allá. Y aquí es donde entran la literatura comparada y los estudios trasatlánticos que tratan desde enfoques interdisciplinarios de abordar el análisis de estas identidades deslocalizadas y *transculturales* a

partir de los textos literarios para crear cartografías que expliquen las maneras de pertenencia y de movilidad en la identidad presente.

La naturaleza híbrida y el carácter fronterizo de la mayoría de las «nuevas» producciones literarias no se dejan constreñir por los corsés nacionales y devienen señal inequívoca de la vocación transatlántica de las nuevas redes de escrituras y lecturas hispánicas que tejen una compleja malla de intercambios textuales que crean imaginarios de distintos órdenes en los dos lados del Atlántico (Gallego Cuiñas 2012).

Por suerte, ya existe una larga bibliografía y una excelente labor por parte de algunos críticos que ya han aportado una visión teórica desde la que apoyarse en el análisis de esta ficción de última generación viene marcada por los términos de «extraterritorialidad» (Noguerol 2008, 20), «desterritorialidad», «transterritorialidad» y «desplazamiento» (Martín Barbero 2002, 25-26), «sujeto migrante» (Cornejo Polar 1995), «transculturación» (Rama 1984), «escritura de frontera», «liminalidad» (Turner 1973) –entre otros muchos más–, desde los que se escribe en un ir y venir siempre entre lo fijo y lo móvil.

El polifacético escritor y cineasta chileno Alberto Fuguet encaja perfectamente con el perfil que acabamos de describir, como intentaremos demostrar a través de este artículo. 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.

Yo antes no hablaba español. Tampoco lo entendía, jamás me hubiera imaginado que algún día lo iba a terminar escribiendo. Pero las cosas suceden por algo y lo que me sucedió fue esto: terminé mirando al mundo, y a mí mismo, en español.

Thank God.

Debajo de todo mi español, hay mucho de inglés.

Demasiado, quizás.

Ya no pienso en inglés, ya no sueño en inglés, pero la estructura está ahí, opinando, pauteándome, tratando de transformar ese español inmenso e indomable en una lengua que se parezca a la mía.

Sí: mi lengua natal es el inglés y, a pesar que tengo mucho English en mi disco duro, el idioma por el cual opté es el español.

A veces creo que me inventé una lengua que fusionara las dos.

[...] A veces se me olvida que el español viene de España. Este idioma de putamadre me parece tan intensa y alucinantemente *americano*, tan absoluta y esquizofrénicamente bastardo, heterogéneo, nuevo e impuro como... como América. Como yo. No es raro, pienso, que los dos idiomas que el siglo que partió sean los que se hablan en este continente nuevo. El futuro viene bizarro, abigarrado, multicolor. Uno va a Tijuana, a El Paso, a

McAllen o Mexicali, a Ciudad Juárez y Matamoros y capta que la frontera no es de cristal, es oral; y esa frontera se está cayendo, digan lo que digan, levanten los muros que quieran. No sé si el Spanglish se alzará como el nuevo Esperanto. Se me ocurre que no. Pero el inglés se llenará, sin duda, de mucho español y el español de mucho inglés. Eso creo, habla bien de los dos idiomas y, sobre todo, de aquellos que lo hablan.

Cuando era chico, y vivíamos en California, mi madre no nos enseñó español para protegernos. Ella creía que íbamos a ser anglos y un buen anglo didn't speak Spanish. No quería que sufriéramos el estigma de ser hispanos, chicanos, wet-backs. Time passes things change. Ahora hablo español. Y también inglés. Pero el español no me avergüenza. Al revés: me coloca en un lugar privilegiado.

Un lugar ideal para mirar, y sobre todo para entender, el futuro que viene (Fuguet 2013, 23-26).

El choque cultural que puede sufrir un adolescente al ser trasplantado a un ambiente extraño es expresado en novelas como *Missing. Una investigación* (2009), de la que hablaremos más adelante, o en *Las películas de mi vida* (2003), en la que el joven Bertrán Soler nos muestra que el contraste entre el mundo altamente globalizado de California y el localismo del Chile de la dictadura sólo es asimilable sustituyendo el espacio real que lo rodea por el espacio simbólico de Hollywood. Así su identidad acabará siendo una identidad en tránsito entre lo global y lo local, transnacional y glocal.

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. Así se convierte en una especie de caballo de Troya con dos cabezas que es colocado en mitad de la frontera entre EE. UU. y Latinoamérica y entre la literatura y el cine. Su educación sentimental a caballo entre dos artes y entre dos culturas le ha permitido tener una mirada y una sensibilidad especial para captar y narrar la compleja realidad de su tiempo y para sentirse libre también para viajar del papel a la pantalla.

2. EL VIAJE COMO SÍNTOMA TRANSCULTURAL O CÓMO PERDERSE PARA ENCONTRARSE

Como hemos visto, Alberto Fuguet tuvo que viajar desde muy pequeño, su vida se vio trasplantada 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 EEUU 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* (1991), *Por favor, rebobinar* (1998), *Las películas de mi vida* (2003), *Missing. Una investigación* (2009) y *Aeropuertos* (2011); en algunos relatos de *Cortos* (2004), como «Santiago» o «Road Story»; además de en sus largometrajes y cortometrajes. El «perdido» fuguetiano se sitúa en una especie de limbo fronterizo en el que el ritmo habitual de las transiciones vitales está suspendido y esto lo convierte en un ser invisible que «no posee más identidad social que la de no estar anclado a nada y no saber lo que desea» (Forttes-Zalaquett 2009, 140). En *Simbolismo y ritual* (1973), Turner amplía la investigación antropológica sobre los ritos de pasaje de Arnold Van Gennep al abrir conceptualmente un espacio sincrónico entre los distintos momentos de los ritos de pasaje. El espacio liminal es para Turner no sólo el umbral hacia una nueva etapa (Van Gennep), sino que también un lugar habitable. En ese espacio fronterizo se suspenden las habituales estructuras –sociales, culturales, psicológicas– y se puede articular tanto como un estado de confusión, ambigüedad y anarquía a la vez que como instancia de posibilidad, transformación y cambio. El espacio liminal es, en el análisis de Turner, reconocible como un no lugar en el cual el sujeto liminal pierde su identidad social al ser concebido como estructuralmente «muerto» o «invisible» (1973, 57).

Ese espacio liminal que describe Turner es precisamente donde se sitúan los personajes perdidos de Fuguet. Se trata de sujetos completamente escindidos y afectados por un desarraigo que lo hace romper con todo y alejarse al darse cuenta de que no encaja con lo que supuestamente se esperaría de él y cuyo único objetivo es pasar desapercibido, ser invisible. 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, aunque sea justo en mitad de ningún sitio, en tránsito, en la frontera. Como bien apunta Catalina Forttes-Zalaquett, en la narrativa de Fuguet,

las fórmulas narrativas del *bildungsroman* y del género cinematográfico del *coming of age* son eficazmente desarticuladas para enfatizar la idea de que la madurez y el conocimiento personal no son necesariamente el premio al otro lado del bosque. Los obstáculos del camino pueden ser

limitaciones insuperables y el crecimiento es quizás descubrir y reconocer aquello que no podemos ser o hace (2009, 139).

Algunos de estos personajes lo reconocen a tiempo y, en cambio, otros no lo superan y les es más 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 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 *yuppies*.

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 esta 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 encontraba 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 disfrutó 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 hace años 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 fotograma en 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 *On the road* de Kerouac, se confirma la localización y la idea de la foto: carretera y manta. 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. Decide deshacerse de sus trajes caros, raparse, no ducharse y perder todo signo de clase social.

Así es como el narrador nos va dando más detalles pasados que lo han llevado a su presente: primero se entera de la infidelidad de su mujer con su mejor amigo, Luc Skywalker, personaje que también aparece en «Santiago», otro cuento de *Cortos*; y después desfalca la cuenta de la empresa de su padre donde trabaja y se larga sin saber a dónde, sólo que ha de ser lejos. 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).

En mitad de su caos mental y de su viaje, encuentra su salvación: una chica boliviana que también como él huye de su pasado y de su identidad. Mientras viaja en tren hacia otro lugar, ve una cara conocida: una chica que se había hospedado en el mismo motel que él. Ella fue criada en los EE. UU., como Fuguet, *made in USA*, él en cambio es sólo un turista. Los dos necesitaban hablar con otra persona, contacto humano en el momento justo. Los dos se pierden juntos sin rumbo, cruzan la frontera y van a Ciudad Juárez. Allí Adriana se muestra más imprevisible de lo que él se esperaba, eso lo atrae y a la vez lo pone alerta, incluso prefiere alejarse de ella. Se emborrachan y ambos se confiesan algunos aspectos de sus fracasos vitales. Él empatiza con ella y siente miedo, sentirse como turista en un lugar donde no quiere serlo lo hace sentir incómodo y extraño.

Después de la noche en Ciudad Juárez, vuelven a cruzar la frontera hacia los EE. UU. Se muestra así algo sintomático de la identidad latinoamericana, híbrida entre muchas culturas, una identidad a veces de frontera y en tránsito entre muchas partes: un chileno que viaja a EE. UU. y una boliviana criada en los EE. UU. sin visado, que cruzan juntos la frontera en busca de su propia identidad y su propio destino. Sin embargo, Adriana es la otra cara de lo que significa la huida, la parte trágica del «híbrido feliz», concepto con el que el crítico tijuano Heriberto Yépez en *Made in Tijuana* (2005) critica la metáfora de hibridación que hizo famosa Canclini en *Culturas híbridas* (1987). Para Yépez el problema no es necesariamente entender la frontera como una zona de una increíble fuerza creativa, lo que lo incomoda es el interminable «sampleo» del término que ha simplificado, frivolidado y por sobre todo despolitizado las problemáticas de la frontera. El «híbrido feliz» oscurece la relación hegemónica de una cultura/nación sobre otra al plantear un sujeto que fusiona identidades, nacionalidades y culturas simétricamente (Yépez 2005, 11-18). 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. Adriana tampoco es, en rigor, un ser liminal, como lo entiende Turner, ya que si bien podría ocupar un espacio intermedio no hay en ella indicios de transculturación. Además, el espacio transcultural que habita el ser liminal no se rige según Turner por leyes y normas sociales al encontrarse «más allá de estas» (1973, 58) y Adriana con su visa caducada se ha convertido en un «sin papeles». Ser ilegal no es igual que ser invisible (liminal) y a pesar de que Adriana ha aprendido a escabullir la ley con astucia y picaresca es un ser autodestructivo y solitario que ha renunciado a la posibilidad de un cambio vital.

Finalmente, junto a ella, en un motel lleno de extraños en un pueblo llamado Truth or Consequences –significativo nombre para situar una crisis existencial–, se sentirá como en casa y será por fin después de tanto tiempo feliz. Ni siquiera puede recordar el rostro de Natalia, su exmujer, 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 *road story* 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* (2010) 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., ella 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 guion en su libro *Cinépata (una bitácora)* (2012). Otro capítulo posible de ese guion es un microrrelato 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 este 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 microrrelato 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 bohemia 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.

3. LLANTO Y LIMALIDAD EN AEROPUERTOS: BUSCANDO UN LUGAR ENTRE NO LUGARES

Algo tendrían que contar las estaciones,
algo dirán las terminales de aeropuerto,
los bares donde nacieron
cinco de nuestras canciones,
las noches en que tu chica te decía nunca más.
Quedó algo de nosotros en esos lugares
en el lavabo de señoras y en el puerto,
en la butaca del cine, en una boca de metro
y en todas esas esquinas que solíamos doblar.
«Y los conserjes de noche», Quique GONZÁLEZ.

A lo largo del siglo XX y XXI 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, como en el caso de Fuguet, la mirada de los escritores se centre en los espacios abiertos de intercambio y tránsito como aeropuertos, hoteles o centros comerciales, llamados «no lugares» por el sociólogo Marc Augé por primera vez en 1992 en su libro *Non-lieux. Introduction a une antropología de la submodernité*, cuya edición en español se tradujo como *No Lugares, espacios de anonimato* (1996). Para el sociólogo y antropólogo francés «si un lugar puede definirse como un lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni histórico, definirá un no lugar» (1996, 83). La hipótesis central de Augé es que los no lugares son producto de la transformación territorial que ha supuesto la revolución del transporte que ha conllevado la «supermodernidad» y la globalización en la que no hay posibilidad de transformación de la identidad o de interactuar con el otro.

Si los verdaderos lugares, históricos o antropológicos, son los únicos que pueden generar y transformar la identidad, automáticamente esto convierte a los no lugares en espacio alienantes de no identidad.

Son muchos los intelectuales que en los últimos años han respondido a las teorías de Augé en torno a los no lugares, como por ejemplo Maximiliano Korstanje, quien ha dicho que

la postura y el desarrollo del autor parecen insuficientes en cierto sentido por tres motivos principales. En primer lugar, su retórica y su método hacen en ciertos párrafos al texto sumamente ambiguo y confuso. Segundo, el autor no puede precisar cuáles son las causas que generan un no-lugar como así tampoco los contextos específicos por los cuales un

lugar se convierte en un no-lugar. Por último, si se parte del supuesto inicial de que existen ciertos procesos macro-estructurales generadores de no-lugares como pueden ser la sobremodernidad y los viajes, no queda del todo claro cuál es el papel subjetivo del hombre en ese proceso (Korstanje 2008, 2).

Como hemos visto, Alberto Fuguet sitúa a sus personajes tanto en periodos de tránsito existencial e identitario como en espacios físicos de tránsito o no lugares. También en sus textos de no ficción, Fuguet se posiciona en la misma línea de críticos como Maximiliano Korstanje. En *Cinémeta* (2012), Fuguet incluye una conferencia que dio en la Universidad de Cambridge y ahí nos dice lo siguiente sobre los no lugares y la importancia que, según él, deben tener en la narrativa actual: «Creo que tiene que haber una narrativa que no sólo se haga cargo de esos lugares como telón de fondo, sino que sea el fondo» (2012, 100). En este libro nos explica cómo se le ocurrió el interesante experimento que une *Aeropuertos* (2011), su última novela, y *2 Horas* (2009), un corto premiado en el festival de cine de Róterdam: al ver a un chico de unos diecisiete años solo en un aeropuerto, se preguntó cuál era su historia, por qué estaba allí y decidió filmarlo: «La primera imagen que se me vino a la mente a la hora de plantear mi corto fue reproducir esa imagen y, de paso, darle un pasado y un futuro a ese momento. ¿Por qué ese chico estaba solo en un aeropuerto?» (2012, 88). Fuguet pretende cuestionar la idea de que el no lugar sea un simple lugar de tránsito alienante: «Lo que me interesa proponer es que vida humana, emociones humanas, pueden existir en no lugares» (2012, 95); de hecho, según él, «la identidad se puede adquirir y fortalecer en los no lugares» (2012, 99). Y

si un lugar puede ser convertido o reconvertido en no-lugar por la interpretación del sentido de ese tiempo y espacio, entonces cómo explicar aquellos procesos donde se produce el efecto contrario: las muertes en las rutas que construyen sentido para los deudos, las huelgas laborales en las terminales aeroportuarias, el recuerdo de un inmigrante que retorna después de muchos años, y el festejo de miles de personas tras un triunfo deportivo (entre otros muchos) (Korstanje 2008, 2).

Fuguet coincide con esta idea y explica que cuando uno está en un no lugar no deja su carga afuera, sigue pensando, sintiendo o sufriendo: «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).

Hay gente que va al aeropuerto a recoger gente que no ha visto en años y a despedir a personas que quizás no vuelvan a ver físicamente por mucho tiempo. Gente muere en salas de espera, gente decide terminar romances

en escaleras automáticas buscando la terminal 5. [...] Sin duda es un lugar de transición, pero también es un lugar que se puede aprehender, hacer propio (2012, 97-99).

Y ahí es donde, según él, comienzan a fisurarse las teorías de Augé: porque «no cuenta con la capacidad de la gente, sobre todo de los latinoamericanos, de apropiarse y alterarlo todo» (2012, 97). Ante esa rendija a través de la cual colarse, Fuguet asume los no lugares como su nuevo estandarte o caballo de batalla igual que en su día fue McOndo y Macondo y la glocalización de la identidad latinoamericana:

Antes fue el realismo mágico; ahora quizás toca legitimar los no-lugares. ¿Por qué? Porque, de alguna manera, tomando literalmente los conceptos de Augé, América Latina entera podría ser considerada un no-lugar. ¿Tiene pasado? Poco. ¿Es original? Poco. Repetitivo, en tránsito, en eterno cambio. Hasta uno podría decir que sus habitantes siempre están de paso: intentando cruzar fronteras, huyendo del corralito, buscando exilio y solidaridad (2012, 94).

Igual que la polémica que aconteció en su día y que dio origen a su antología *McOndo* (1996), toda esta energía crítica y creativa con la que escribe esta conferencia viene motivada por un rechazo contra su propia identidad, ya que mandó el corto *2 Horas* a varios festivales y fue rechazado por el mismo motivo que en su día rechazaron un relato suyo: por no ser lo suficientemente latinoamericano, «por ser poco representativo del cine latino. McOndo de nuevo pero ahora audiovisualmente» (2012, 90). Al fin y al cabo, lo que está en cuestión una vez más es la identidad propia y colectiva. Fuguet termina su manifiesto justificando su identidad, su producción artística y su sitio en el canon hispánico:

Yo siempre he escrito de mi mundo.
De mi no-mundo.
Desde el comienzo.
Ahora lo filmo.
Un mundo de aeropuertos, supermercados, shoppings, bencineras,
videoclubs, lavaautos mecánicos.
Soy liminal, soy border, soy fronterizo, soy incompleto, estoy algo
alienado, vivo en no-lugares y quizás tenga una no-vida.
Transito, acampo, me apropio.
Sí.
¿Algún problema? (2012, 101-102).

Todo lo anterior se condensa perfectamente en su novela *Aeropuertos*, que 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 del libro 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, como el propio título de la novela indica, 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. Y, si nos fijamos bien, ya en esta contraportada se condensan bien las ideas de Fuguet en relación a los no lugares: no es lo mismo pasar que *transitar*. Pasar por un sitio implica estar en un determinado lugar en un determinado momento, pero no necesariamente está implícita la interacción con ese lugar y con los que están presentes. En cambio, como explicábamos al principio, el prefijo *trans* aporta a la ecuación el proceso de cambio y de contacto.

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 México. 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*.

2 Horas es la historia de un chico que mientras hace escala en un aeropuerto tiene una extraña reconciliación con su padre, al que no ve desde que era un niño, donde ajustan cuentas con su pasado y se plantea un futuro posible para los dos. Pero mientras editaba el corto, con las imágenes y el guion delante, se le ocurrió «escribir un cuento inspirado en las imágenes y el guión. Siempre es al revés: un cuento o novela se adapta al cine. Iba a adaptar un corto como pieza literaria. El cuento terminó bautizado como “Ravotril” [...] El cuento, que tiene algo de final, será sin duda el final de esta novela llamada *Aeropuertos*» (2012, 92). Como vemos, *Aeropuertos* puede funcionar como un gran flashback o precuela para *2 Horas* en forma de novela que pretende contarnos cómo llegó ese chico a estar ese día en

ese aeropuerto; y a la vez *2 Horas* puede ser entendida como una adaptación cinematográfica, según en el orden en el que se vean/lean; o puede ser entendido como un solo transtexto y una sola historia que se expande a través de diferentes medios y partes que dialogan entre sí formando un todo unitario.

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 hayan encontrado su lugar justamente en un no lugar.

4. CONCLUSIONES

Alberto Fuguet, como ya dejó claro en el prólogo de la antología de cuentos *McOndo* (1996) hace ya casi veinte años, si hubiera que dar respuesta a la pregunta sobre la identidad latinoamericana en el siglo XXI la clave está en la hibridación y el mestizaje (García Canclini 1989). 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 identidad «glocal» (Robertson 1995), que no es ni la local ni la global, es otra, «se transforma en una tercera cosa» (Escobar Ulloa 2004). La identidad cultural en la era de la globalización pasa por lo *trans*, por un proceso profundo de mutación, por una identidad y 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 este 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 «lectoescpectadores» (Mora 2009) 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

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios de anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «Condición migrante e intertextualidad cultural: el caso de Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1995, 42, pp. 101-109.
- ESCOBAR ULLOA, Ernesto. «Entrevista con Alberto Fuguet: Estados Unidos es un país Latinoamericano». *Barcelona Review*. http://www.barcelonareview.com/42/s_af_int.htm [10 febrero 2015].
- FORTTES-ZALAUQUET, Catalina. «Cortos de Alberto Fuguet, diagnóstico fronterizo de un perdido». *Hipertexto*, 2009, 9, pp. 139-146.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «Dos propuestas para el hispanismo transatlántico del siglo XXI». En GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.). *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo, 1989.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada*. Madrid: Editorial Crítica, 2005.
- FUGUET, Alberto. *Sobredosis*. Santiago de Chile: Aguilar chilena de ediciones, 2002. [1.ª edición: Santiago de Chile: Planeta, 1990].

- FUGUET, Alberto. *Mala onda*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2000. [1.ª edición: Santiago de Chile: Planeta, 1991].
- FUGUET, Alberto. *Por favor, rebobinar*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.
- FUGUET, Alberto. *Las películas de mi vida*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- FUGUET, Alberto. *Cortos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2004.
- FUGUET, Alberto (productor y director). *Las hormigas asesinas* [cortometraje], 2004.
- FUGUET, Alberto (productor y director). *Se arrienda* [largometraje], 2005.
- FUGUET, Alberto. *Missing. Una investigación*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2009.
- FUGUET, Alberto (productor y director). *2Horas* [cortometraje], 2009.
- FUGUET, Alberto (productor y director). *Velódromo* [largometraje], 2010.
- FUGUET, Alberto. *Aeropuertos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2011.
- FUGUET, Alberto. *Cinémeta (una bitácora)*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- FUGUET, Alberto. *Tránsitos. Una cartografía literaria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- FUGUET, Alberto y Sergio GÓMEZ. *McOndo*. Barcelona, Mondadori, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *Du Nomadisme. Vagabondages initiatiqes*. Paris: L. G. F., 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- NAVARRETE, Jorge. «Entrevista a Alberto Fuguet», 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=gu9WQdxWTpM> [10 febrero 2015].
- NOGUEROL, Francisca. *Narrar sin fronteras*. En MONTROYA JUÁREZ, Jesús y Ángel ESTEBAN (eds.). *Entre lo local y lo global*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1984.
- ROBERTSON, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: SAGE Publications, 1992.
- ROBERTSON, Roland. «Glocalization: Time-space and Homogeneity-heterogeneity». En FEATHERSTONE, M. (ed.). *Global Modernities*. Londres: SAGE Publications, 1995.
- SANZ CABRERIZO, Amelia. *Interculturales/transliteraturas*. Madrid: Arco Libros, 2008.
- TURNER, Victor. *Simbolismo y ritual*. Lima: PUC del Perú, 1973.
- YÉPEZ, Heriberto. *Made in Tijuana*. Mexicali: B.C. Instituto de Cultura de Baja California, 2005.