



Hipertexto 9  
Invierno 2009  
pp. 139-146

**Cortos de Alberto Fuguet:  
diagnóstico fronterizo para un perdido**  
Catalina Forttes-Zalaquett  
University of California-Los Angeles

[Hipertexto](#)

Lo primero que llama la atención de *Cortos*, la última colección de cuentos del escritor y cineasta chileno Alberto Fuguet, es su formato. Es un libro-objeto, cuidadosamente diseñado bajo la supervisión del autor. Cada cuento es antecedido por una fotografía en blanco y negro bajo el título. Las imágenes son melancólicos paisajes y espacios vacíos que evocan la soledad de los cuadros de Hopper o las imágenes de la dupla Wim Wenders- Sam Shepard. Los relatos de *Cortos* resisten el nombre de cuentos, podrían ser proto-guiones, diarios de viaje, crónicas, entrevista o capítulos de novela. La amalgama de registros hace alusión a una sensibilidad y una mirada literaria que se asume interferida por el cine, la fotografía, el periodismo y los archivos colectivos de cultura pop.

Si bien los registros de *Cortos* exploran una sensibilidad contemporánea, la historia que une los relatos es el conocido y siempre difícil proceso de “encontrarse” o de perderse para encontrarse. *Cortos* traza un mapa íntimo que conecta la crisis que genera las preguntas que marcan las transiciones de la vida, con la adultez y el autoconocimiento. 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 hacer.

La huida se abre como alternativa al fracaso, y es precisamente lejos de Chile, de la familia o en las fronteras de la realidad social donde el sujeto fuguetiano revisa su pasado para buscar en el recuerdo, los afectos y las personas, un lugar al cual aferrarse. El ser capaz de anclarse a un lugar y a una historia es en la narrativa de Fuguet el único camino de regreso, pero ésta no es tarea fácil cuando el contexto chileno y santiaguino se siente ajeno e

indescifrable. Faltan los recursos para manejarse con éxito a la sombra de los padres dictatoriales y pares que, encandilados con las oportunidades económicas del Chile del 2000, transforman el modelo *yuppie* en paradigma de una nueva masculinidad respetable.

El propósito de este trabajo es explorar las fronteras nacionales, sociales y psicológicas hacia las cuales huyen y en donde se pierden los personajes de *Cortos* como espacios creativos y liberadores desde los cuales es posible problematizar la rigidez expresiva y representativa del triunfalismo con el que Chile llega al 2000. El aspecto productivo de estos espacios fronterizos será entendido y analizado bajo la rúbrica de la liminalidad, concepto que tanto la antropología como el psicoanálisis y los estudios culturales han ubicado como fuente de innovación identitaria y cultural.

Entenderemos el concepto de liminalidad como lo ha definido el antropólogo Victor Turner en sus estudios sobre los ritos de pasaje. En *Simbolismo y ritual* Turner desarrolla y contribuye a la investigación antropológica de los ritos de pasaje de su predecesor Arnold Van Gennep al abrir conceptualmente un espacio sincrónico entre los distintos momentos de los ritos de pasaje. El espacio liminal, o “limen” es para Turner no sólo el umbral hacia una nueva etapa (Van Gennep), sino que también un lugar habitable. Suspendido entre estructuras — sociales, culturales, psicológicas— el espacio liminal se manifiesta por un lado como confusión, ambigüedad y anarquía a la vez que por otro 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 o neófito pierde su identidad social al ser concebido como “estructuralmente muerto” o “invisible” (57).

Al igual que el individuo liminal de Turner, el “perdido” de Fuguet se ubica en un espacio que interrumpe el dinamismo de las transiciones y otorga invisibilidad al que no posee más identidad social que la de no estar anclado a nada y no saber lo que desea. Sin embargo, como ya se ha sugerido perderse es también antesala necesaria al acto creativo que involucra inventarse o encontrarse.

De los ocho relatos que constituyen el corpus de *Cortos* para esta presentación he seleccionado “Road story”, un cuento que bien podría leerse como una *nouvelle* y que como relato culmine conjuga casi todos los nudos temáticos de la colección alrededor de un viaje, o como se leerá acá: una huida. Simón Rivas, el protagonista de “Road Story” al igual que la mayoría de los protagonistas de *Cortos* es un chileno que ante la barrera de los treinta y cinco años sufre un ataque de vértigo. 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. Crecer y convertirse en hombre es una transición difícil de hacer cuando los modelos de masculinidad de sus padres y abuelos no coinciden con una sensibilidad que se sabe trancada y deformada por estos mismos.

A pesar de que “Road story” abandona la geografía nacional, nunca deja atrás su territorio psicológico, un paisaje donde coinciden padres y abuelos que

hacen sentir el peso de sus tradiciones e instituciones con las exigencias de eficiencia, agresividad y liderazgo que el modelo del joven profesional o *yuppie* impone como receta para el éxito. Simón, es un individuo que ha crecido en el privilegio, un chileno que no debería sentirse excluido del orden social ya que se le han brindado las oportunidades materiales para que se inserte, sin embargo éste no logra conectar con el mundo que habita. Lo que le falta son recursos psicológicos y afectivos. Simón es el hermano raro de la familia, el trancado que no sabe expresar sus sentimientos y menos asumir las imposiciones de la adultez—en el vocabulario de Fuguet un *freak*. Un ser desajustado e impredecible que sorpresivamente deja todo para comenzar un viaje del que quizás no regrese.

*Road Story: La liminalidad como lugar*

La fotografía que acompaña el título presenta imágenes en movimiento: un auto que pasa frente a una vitrina en la cual se refleja un pueblo que podría ser cualquier pueblo fronterizo de Estados Unidos y sobre el conjunto se lee la palabra hotel en grandes letras blancas. La fotografía congela el movimiento, un viaje no necesariamente implica un progreso, también puede ser un paréntesis. Los hoteles son para la gente que va de paso, no necesariamente para los que se dirigen hacia algún lugar. El epígrafe de *On The Road* de Jack Kerouac confirma la locación y el sentimiento tras la foto. 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* de Shepard en dupla con 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.

Simón Rivas recorre el desierto del sur de Estados Unidos a la deriva, sólo guiado por su antojadiza brújula interior. Simón necesita perderse, su mujer lo engañó con el niño de oro de su generación escolar y se supone que debería estar triste, pero Simón sólo atina a abrir un paréntesis. Simón estafó a su empresa y a su familia ya que su padre es el dueño de la salmonera para la que trabajaba. Simón, antes de la estafa debía exportar o globalizar el pescado de su padre, por lo que tuvo que viajar a Estados Unidos en un viaje de negocios, pero no volvió. Se quedó con suficiente dinero como para viajar un buen rato, en Los Ángeles se arrendó un auto y comenzó un recorrido por la cartografía fronteriza estadounidense. Simón piensa “si uno va a vivir entre paréntesis, por lo menos que haya espacio” (165). Cuando pasa por el Gran Cañón vomita, siente vértigo y piensa en su fallido matrimonio. Simón huye del fracaso, de sus complejos, de su padre, de un engaño.

Simón no tiene remordimientos por robarle a su padre o por haberse escapado, siente que nunca ha molestado a su familia, ni siquiera les hizo gastar dinero en psicólogo cuando le sacaron un testículo, ésta es su oportunidad, la última antes de dejar de ser joven. Simón asume que le deben, ya sea su padre, el resto de su familia o su ex mujer. El dinero nunca le ha faltado, pero es la única manera en que Simón sabe cobrar por la falta de interés de los suyos. ¿En que consiste no molestar a la familia? ¿No quebrarse? ¿No necesitar terapia?

La familia de Simón no ofrece espacios para el fracaso ni el dolor. Simón cree que la única forma de sufrir es huyendo. Cree que lo que le ha pasado es de teleserie y no puede dejar que lo vean sensible. Simón ha sido de cierta forma feminizado por sus circunstancias. Lloro con los dramas de las estrellas de farándula, conecta con sus penas de amor, se siente víctima, le falta un testículo. Simón no sabe cómo es que un hombre de treinta y cinco años asume que se ha convertido en lo que es y no en lo que soñó. En sus círculos y en su familia no hay modelos masculinos para el fracaso y poca paciencia con los perdidos. Para empezar su padre podría meterlo preso por estafa si regresa a Chile. Su padre es ley que castiga, y castra a perdedores.

Después de unos días al volante, Simón se da cuenta de que no ha hablado con nadie, en Norteamérica eso es factible, todo es *self service*. Espacios como gasolineras, moteles, lavamáticos y la carretera misma son ejemplos de lo que Marc Augé en *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* ha llamado *no-lugares*. Espacios vigilados y de tránsito que no permiten ningún tipo de inscripción del sujeto que los utiliza más que la comprobación de identidad que puede exigir la transacción económica. El único dialogo que el sujeto sostiene con el paisaje del *no-lugar* es el reflejo de su propia soledad: “The face and voice of solitude made all the more baffling by the fact that it echoes millions of others” (103). La ausencia de interacción humana le permite a Simón pensar como no lo ha hecho en años. En un pueblo con una base militar se corta el pelo al rape, decide no ducharse, se deshace de sus trajes caros de ejecutivo joven y por primera vez en su vida lava su propia ropa en un lavamático. En un esfuerzo de minimalismo vital Simón deja atrás marcadores de clase y status profesional. Simón necesita conocerse, olerse y oírse pensar.

En un impulso adolescente se impone como única meta llegar al hotel Congress en Tucson, ahí se dará un baño de tina tan épico como el que se da el ídolo, poeta y cantante existencialista, inconformista y *cool* Josh Remsen en su disco (Josh Remsen es una figura pop inventada por Fuguet y que aparece en dos novelas anteriores). Simón sabe que su paréntesis no será para siempre, le falta coraje, él no es como su tío Gaspar Rivas (el miembro más enigmático y vetado de la familia), quien desapareció para no volver más. Para desaparecer hay que hacer sufrir a mucha gente y Simón no está dispuesto o no se atreve. A pesar de esto, cruzando el desierto concluye que su tío está por ahí, no está muerto como dicen muchos, sólo desapareció. El desierto le proporciona a Simón la posibilidad de estar sólo, en silencio y sentir que su soledad no incomoda a su familia o a sus amigos. Simón, “se alegra de que nadie pueda saber lo que piensa. No sabría como justificarlo” (Fuguet 166). El desierto norteamericano ofrece lo que Baudrillard en *America* llama “an ecstatic form of disappearance” (5) ya que “the silence of the desert is a visual thing (...) a product of the gaze that stares out and finds nothing to reflect it” (6).

Una noche, en un motel carretero, Simón ve una película en que Jack Nicholson hace de un reportero que se roba la identidad de un muerto y decide cambiarse el nombre y continuar su viaje llamándose Roberto como Roberto del Río, la calle en que creció. El cine en su forma más accesible —la televisión por

cable— llevan al protagonista a descubrir un deseo íntimo que gatilla un cambio. Libre de Simón y sus circunstancias, Roberto llega a Tucson y se aloja en el legendario y deteriorado hotel Congress. La descripción del autor transforma al hotel en un set de película donde no falta el glamour de décadas anteriores y como parte del decorado incluye una vecina escritora que teclea al ritmo de canciones de Johnny Cash.

En los pasillos del hotel conoce a Adriana Tejeda, una joven boliviana que dice ser pariente de Raquel Welch. Una noche oye un disparo, la escritora de la habitación contigua se suicidó, el olor a sangre obliga a Simón a continuar su viaje a ninguna parte, esta vez en tren. Sin embargo, cuando va cruzando Nuevo México descubre que la chica del hotel está en su vagón. Conversan, se mienten y casi por inercia continúan el viaje juntos. Llegan a El Paso y, como es de rigor, cruzan a Ciudad Juárez a emborracharse. Al encontrarse con México Simón piensa que es menos pobre de lo que imaginaba y brutalmente real, su vida en Santiago de Chile le parece en contraste a Ciudad Juárez distante, protegida y tranquila. Para Simón México no podría ser un paréntesis, México exige recursos psicológicos distintos a los necesarios para sobrevivir en Estados Unidos. En Juárez el silencio de las autopistas y los hoteles de paso es reemplazado por ruido y gente. La incomodidad ante la interacción obligatoria con el entorno hace a Simón más extranjero en México que en Estados Unidos donde el movimiento continuo lo hace invisible. En Juárez Simón y Adriana conversan a pesar de sus pocas ganas de intimar. De regreso, Simón se percata que Adriana no tiene papeles, pero a ella parece no angustiarse, cruzan la frontera de vuelta a El Paso abrazados, Adriana le balbucea algo en perfecto inglés a un oficial de inmigración que ni los mira.

Adriana se transforma en un enigma que Simón no sabe si está dispuesto a resolver. Dice ser boliviana, hija de un antropólogo senderista, que para aplacar las críticas de sus compañeros bolivianos por aceptar financiamiento de la Universidad de California en Berkeley, sacrificó a su hija al hacer que naciera en Bolivia. Salta a la vista el uso que hace Adriana de una amalgama de lugares comunes sobre América Latina en la explicación de su origen. Adriana probablemente miente y como nunca nadie le ha exigido que explique cual era la conexión de un boliviano en California con el Sendero peruano, automáticamente recurre a una versión empaquetada por los medios de masa Norteamericanos de lo que se asocia al universo latinoamericano. El hecho es que Adriana es ilegal y no pareciera tener ningún lugar donde la esperan, su acento es extraño, a ratos es boliviano o mexicano, pero podría ser de cualquier parte. Lo único que a Simón le consta es que Adriana es alcohólica y que, al igual que él, va a la deriva. Ella es una “apátrida”, sus orígenes son igual de poco claros que su destino. Adriana encarna la frontera misma. Es simultáneamente de muchas partes y de ninguna. Su origen tiene algo de mito de exilio latino americano de los setenta y está cargado de incertidumbre.

Adriana es la contrapartida trágica del “híbrido feliz”, concepto con el que el crítico tijuanaense Heriberto Yépez en *Made in Tijuana* duramente critica la metáfora de hibridación catapultada al mundo académico por el sociólogo argentino Néstor García Canclini en su ya célebre *Culturas híbridas*. Para Yépez

el problema no es necesariamente entender la frontera, y en su caso Tijuana, como un laboratorio postmoderno de inconmensurable 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 “hibrido feliz” que reconoce Yépez en la jerga académica oscurece la relación hegemónica de una cultura/nación sobre otra al plantear un sujeto que fusiona identidades, nacionalidades y culturas simétricamente (Yépez 11-18). 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. 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 transformación. Además, el espacio interestructural que habita el ser liminal no se rige según Turner por leyes y normas sociales al encontrarse “más allá de estas” (58) y Adriana con sus papeles vencidos ocupa claramente el lugar de la ilegalidad. Ser ilegal no es igual que ser invisible y a pesar de que Adriana ha aprendido a escabullir la ley con sabiduría pícaro es un ser autodestructivo y solitario que ha renunciado a la posibilidad de un cambio vital.

Tras la noche de juerga en Juárez, paseos por prostíbulos, cantinas y una discusión sobre los paralelos entre el pisco y el tequila, que Adriana domina con conocimiento de causa, la chica termina durmiendo en un hotel de El Paso desnuda al lado de Simón, ambos demasiado borrachos como para algún tipo de iniciativa sexual. Adriana no tiene nada en común con las mujeres de la vida de Simón. Ella es una sobreviviente, una mujer con la piel tan gruesa que parece imposible saber qué guarda o carga, pero Simón no está en condiciones de exigir sinceridad y aunque sabe que le mienten, por primera vez siente que se comunica con una mujer. Al día siguiente, Simón sale a pasar la resaca a la ciudad; a su regreso, encuentra a Adriana en un charco de sangre. Después de un llamado al 911 y una carísima cuenta de hospital, Simón se entera de que Adriana sufre de cirrosis hepática y de que le salvó la vida. Simón no quiere cargar con esto, no quiere salvar a nadie. Simón ha interferido con el curso natural de la vida de Adriana, es decir su autodestrucción. A pesar de las mentiras, inevitablemente han desarrollado un vínculo, cosa que Simón, al menos, no ha hecho en años, ni siquiera con la mujer con la que estuvo casado “hace mucho tiempo que Simón no sentía que alguien le decía toda la verdad. Y eso que todo lo que dice es quizá mentira” (214). No es difícil leer la cita como una poética tanto literaria como vital. La sinceridad del personaje que Simón se inventa, lo ha hecho conocerse, enterarse de qué es capaz de hacer, Roberto es más él que Simón y Roberto fue capaz de salvar a alguien, y por medio de ese acto quizás también a sí mismo.

Es en este ánimo que la pareja llega de noche al pueblo Truth or Consequences - la verdad o las consecuencias. Sumergidos en una terma al aire libre, Simón y Adriana se besan, ella se entera de que le falta un testículo, “Ya me contarás que pasó acá, Simón. Simón Rivas”(218). La pareja se une por medio de sus carencias y las verdades que esconden. Al día siguiente, Simón deja caer su argolla de matrimonio en una poza, Simón se ha acercado a alguna

verdad y no le teme a las consecuencias. Simón sabe que volverá a Santiago, pero que antes se perderá con Adriana. Es posible que haya dejado de ser un perdido y se haya convertido en un viajero.

“Road Story” recorre el paréntesis o la parálisis reflexiva que antecede las transiciones importantes de la vida. Un territorio libre de ataduras y exigencias sociales, pero también minado de trampas en las cuales es posible perderse para siempre. Si bien el tropo del viaje de iniciación, como se planteó en la introducción, nos es conocido, Fuguet lo actualiza por medio de un antihéroe que deja de ser joven con pocos recursos afectivos y una mochila cargada de traumas y soledad. Además, el mundo del cual proviene no fomenta viajes como el de Simón, menos a su edad. Irse de Chile, no de viaje sino a buscar la vida en otra parte, conlleva una especie de traición y abandono a la familia y a la nación— instituciones que no quieren ver escapar sus inversiones tanto económicas como afectivas. Pero, para Simón la pareja, la carrera, la familia, el hogar o la nación dejaron de ser lugares de identificación y se convirtieron en farsas que se sostenían únicamente por consenso social y por miedo al vacío que significaba cuestionar el programa vital. Se puede vivir toda la vida sin estos lugares de identificación, pero el costo es perderse. Perderse es tan patético como valiente. Atreverse a abandonar las certezas, las personas a las que les importas, todo lo que te define, requiere de fuerza y coraje; a la vez, ser una persona desarraigada y a la deriva significa perder agencia sobre a vida y resignarse a la soledad. La estructura episódica, los continuos *flashbacks* y los constantes cambios geográficos de “Road story” subrayan la sensación de desarraigo del que no es capaz de desvincularse del pasado, pero que a la vez necesita perderse para alejarse de él mismo.

Pero, esta lectura ha establecido que perderse también puede ser un espacio para reinventarse, para ensayar una identidad otra, cambiar de nombre, mentir, enfrentarse al pasado, sanar heridas e incluso tomarse un sabático de uno mismo. Si para Turner el espacio liminar es, antes que nada, el lugar donde se construyen y ensayan los recursos necesarios para la integración social, perderse es el primer paso hacia la transformación que involucra el rito de pasaje. Un perdido no es necesariamente un perdedor, un perdido es alguien que salió a buscar algo mejor, pero que aún no lo ha encontrado. Un ser que deambula por la orilla de lo que conoce mientras rebobina su pasado y sueña un futuro donde se salva. Porque para Fuguet salvarse, encontrarse y crecer es aprender a vivir en los lugares a los que se pertenece.

### Obras citadas

Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: New York: Verso, 1995.

Baudrillard, Jean. *America*. New York, NY: Verso, 1989.

Fuguet, Alberto. *Cortos*. Santiago: Alfaguara, 2004.

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.