

PINCELADAS DE FRAGMENTACIÓN URBANA EN LA NARRATIVA DE ALBERTO FUGUET

Postmodernidad y destellos McOndianos en la Santiago de Chile de *Por favor, rebobinar*

GIUSEPPE GATTI
UNIVERSITÀ DI ROMA LA SAPIENZA / UNINETTUNO-ROMA

1. El derrumbamiento de los valores modernos: prólogo para la interpretación de las actuales tendencias literarias.

La producción literaria que madura en el mundo hispanoamericano a finales de la década del cincuenta y a lo largo de la siguiente se caracterizó no sólo por su extraordinaria calidad – sin parangón en los demás continentes – sino que marcó el comienzo de la floreciente y controvertida etapa de la “nueva novela” hispanoamericana (el fenómeno editorial del *boom*):¹ narradores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez en la narrativa, Pablo Neruda en la poesía ejercen el rol de multiplicadores del interés que los mercados europeo y norteamericano empiezan a verter sobre la “nueva” narrativa producida en Latinoamérica, desatando – años después – una serie de dinámicas comerciales relacionadas con cuestiones de *marketing* que influyeron en la afirmación meteórica de algunos autores y en el rescate de la valiosa obra de otros. Las expresiones literarias de los años inmediatamente posteriores a la década dorada, años que tuvieron una menor repercusión en el mundo de la edición internacional y que se conocen como período del *post-boom*, coincidieron con un momento histórico en que el subcontinente latinoamericano se vio sacudido por la emergencia de sangrientas dictaduras militares o la toma de poder, en varios países, de regímenes autoritarios. Este derrumbamiento de los sistemas democráticos marca el fin no sólo de las epopeyas revolucionarias que habían empezado en Cuba con la revolución castrista de 1959 sino también con los sueños utópicos de una generación.

De forma paralela al desmoronamiento de las garantías básicas del orden democrático y a la polarización de las posiciones ideológicas, se desarrollaron formas violentas de represión (encarcelamientos, desapariciones y torturas) y se amplificaron los movimientos de exilio de intelectuales y escritores hacia diversos países europeos, los EE.UU. y México.² En este marco histórico, los autores que comenzaron a publicar a

¹ Con respecto a las discusiones acerca de la delimitación conceptual y cronológica del *boom* y de su identificación con la nueva novela latinoamericana, Javier de Navascués sostiene que la postura adecuada “es la de considerar al *boom* incluido en la nueva narrativa, pero con un estatuto singular. La década en la que se gestó sirvió para proyectar internacionalmente a una serie de autores que coincidieron no sólo en su afán renovador desde el punto de vista estrictamente formal, sino también en compartir ideas políticas y beneficiarse de una coyuntura editorial desconocida hasta entonces” (Navascués 2007, p. 13).

² La circunstancia de que – en la década del setenta – casi todos los países del subcontinente americano se vieran sometidos a sistemas dictatoriales más o menos encubiertos permite identificar rasgos comunes en las modalidades de creación y resistencia de los sectores intelectuales de las diversas sociedades. Por ello, las reflexiones que Fernando Aínsa propone acerca de la “doble literatura”, producida en el exilio o en esa

partir de mediados de la década de 1970 se vieron obligados a enfrentarse a un doble desafío, que marcó sus líneas temáticas y estilísticas: por un lado, una inevitable comparación con los ‘gigantes’ de la década anterior; por otro, las difíciles condiciones sociopolíticas del continente.

En el nuevo panorama que surge de las mudadas condiciones sociales, políticas y culturales se mueve una corriente de escritores que en su mayoría se radica geográficamente en los mismos países hispanoamericanos y que persigue deliberadamente un alejamiento de la tradición; sus integrantes son autores que, sobre todo a partir de finales de los ochenta y a lo largo de la década del noventa, buscan nuevos caminos narrativos persiguiendo una suerte de parricidio que coincide con un mayor cosmopolitismo y la certeza de no tener que competir con sus ilustres predecesores; así lo subraya Francisca Noguero: “Con el aplastante triunfo del neoliberalismo y el proceso de globalización planetaria, los años noventa han conocido la aparición de una hornada de narradores cosmopolitas por biografía y vocación, comprometidos con su carrera literaria e interesados por desmontar los clichés sobre el escritor latinoamericano” (Noguero 2008, p. 167). Una interesante mirada ‘desde adentro’ de este cambio de ruta de los intelectuales contemporáneos la proporciona el escritor mexicano Jorge Volpi en su ensayo *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Afirma Volpi que el verdadero elemento de cohesión que une a los “jóvenes” no reside sólo en el interés por manifestaciones culturales producidas por la postmodernidad, sino sobre todo en su relación de no dependencia de los autores del *boom*, a cuya lectura las nuevas generaciones añaden la de otros maestros de otros continentes. Así lo relata Volpi, a partir del examen de la obra de Rodrigo Fresán, Mario Mendoza, Cristina Rivera Garza, Fernando Iwasaki e Ignacio Padilla:

¿Comparten algo más allá del tiempo que les tocó vivir? De nada sirve sostener que la mayoría aprecia la cultura popular [...], el género policíaco, [...] la novela histórica, que casi todos son fanáticos del cine y la televisión: estas marcas resultan tan universales como anodinas. ¿Qué tienen en común, entonces? Quizás una relación con el boom nada traumática [...]: todos admiran a García Márquez y a Cortázar y, en bandos antagónicos, a Vargas Llosa o Fuentes, pero del mismo modo en que se rinden ante escritores de otras lenguas, Sebald o Mc Ewan, Lobo Antunes o Tabucchi; ninguno siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos. (Volpi 2009, p. 156).

Estos cambios de paradigma se superponen a otra problemática fundamental, vinculada muy estrechamente con los cambios socioculturales y económicos que acontecen a nivel mundial: los códigos culturales contemporáneos se metamorfosean con una velocidad inimaginable y el mundo atraviesa épocas de cambios repentinos y radicales que hacen que en treinta años se vivan tanto la experiencia de la postmodernidad como la de su parcial superación por parte de las más recientes vanguardias culturales.

Es así que en la literatura, a partir de la caída del muro de Berlín (1989) y a lo largo de la década del noventa, se asiste a la combinación de los valores postmodernos con los conceptos promulgados por las más recientes camadas de narradores, quienes “con

suerte de in-silio que fue la vida en los países bajo dictadura no es sólo un examen de la situación uruguaya, sino continental. Afirma Aínsa la conformación de una “abrupta división [...] entre los que se van exiliados voluntaria o forzosamente y los que se quedan en el país. A partir de las experiencias que conllevan las alternativas vitales del exilio, se perciben las inflexiones en el discurso de la narrativa uruguaya enunciado en los variados puntos de la cartografía universal del exilio uruguayo, discurso complementario de la creación en el interior del país, donde la censura, la falta de medios [...] no impiden, pero marcan profundamente, temas, estilo y lenguaje literario” Aínsa 1993, p. 37).

nombres tan sonoros como *mutantes*, *novísimos*, *macondianos*, *petit boom*, *babélicos*, *planetarios* o *crackers*, se descubren como hijos claros de la globalización” (Noguero 2008, p. 167). Este proceso de relectura de la realidad y su elaboración para la creación ficcional se hace patente cuando los conceptos fundadores de la modernidad que habían sostenido el discurso cultural hasta los ‘80 (ideales revolucionarios, progreso sin fin, compromiso del intelectual en la política) se revelan definitivamente no viables.³ La presencia misma del prefijo ‘post’ aplicado a la modernidad no sólo crea el neologismo “postmodernidad” (que surge en la década del ochenta en las artes visuales y entra casi de inmediato en las letras), sino que implica un examen de tipo no temporal de su significación; la palabra estaría indicando algo que se ubica *más allá* de la modernidad, no sólo colocándose *después* en un sentido rigurosamente cronológico.

En sus dos ensayos *La condición posmoderna* (1979) y *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1986), Jean François Lyotard insiste en el rol clave que ejerce en la contemporaneidad la desconfianza en las grandes “metanarrativas” o “grandes relatos” que habían caracterizado la cultura del siglo XX. Con el término *métaécrits*, el filósofo francés hace referencia a esas modalidades de concebir el mundo que intentan explicar una época y tratan de aclarar hacia dónde los conocimientos y las concepciones de esa época están dirigiéndose, según una línea analítica que Matei Calinescu resume así: “Lo que tienen en común las diversas metanarrativas de la modernidad de Lyotard es la noción de una finalidad universal. A pesar de su diferencia, los proyectos modernos están todos sentados como premisas sobre una visión finalista de la historia universal” (Calinescu 2003, p. 268). Ahora bien, según Lyotard todas las grandes metanarrativas del siglo XX no son otra cosa que variaciones secularizadas de los valores del Cristianismo, y – en esencia – la modernidad se caracterizaría por la consolidación de tres categorías esenciales de *métaécrits*. En primer lugar, el filósofo francés hace hincapié en la existencia del metarrelato del progreso: entendido a partir de la Ilustración como un proceso destinado a ser indefinido, sería posible mediante el conocimiento, que permitiría la emancipación del ser humano de su atávica ignorancia. Paralelamente a este, subraya Lyotard el fortalecimiento del metarrelato de origen marxista de la emancipación del ser humano de la explotación, la cual sería posible gracias a la lucha revolucionaria llevada a cabo por el proletariado. Finalmente, identifica el metarrelato de inspiración capitalista basado en la convicción de erradicar la pobreza: esta posibilidad sería viable gracias al funcionamiento del mercado, a partir de la acción benéfica de la *invisible hand* pregonada por Adam Smith.

El fracaso de las metanarrativas del siglo XX marca el derrumbe de las ilusiones modernas, puesto que los *métaécrits* de Lyotard “han perdido su credibilidad. La universalidad ha sido desplazada y los grandes relatos de la modernidad [...] se están desintegrando antes nuestros ojos y dan lugar a una *pluralité de histoires*’ heterogéneas y locales, a menudo de una naturaleza altamente paradójica y paralógica” (Calinescu 2003, p. 269). Las primeras expresiones de la imposible redención de la humanidad se manifiestan en el campo de las artes figurativas: la obra de arte en la postmodernidad ya no puede ser más una composición estable, una escultura duradera o un cuadro destinado a ser colgado en una pared; comienza el tiempo inestable de las

³ El progresivo declive de las ilusiones utópicas se vincula, en la literatura de la postmodernidad, con una tendencia generalizada de rechazo hacia esa suerte de nacionalismo latinoamericano que se había consolidado con el *boom*. Volpi se hace interprete de esta orientación y señala – en su ya citado ensayo – que los autores nacidos a partir de la década del sesenta, en tanto que “testigos del desmoronamiento del socialismo real y del descrédito de las utopías, y cada vez más escépticos frente a lo político, [...] parecen haberse desprendido por fin de cualquier constreñimiento nacional” (Volpi 2009, p. 168).

performances, que duran sólo el tiempo de su instalación y que enseguida desaparecen subrayando la percepción de fugacidad. Se afirma, así, una idea de arte como expresión provisoria, en un nuevo contexto sociocultural y económico que no puede justificar ni legitimizar la durabilidad.

En el mismo período en que Lyotard publica sus ensayos, Fredric Jameson sostiene con vigor – en su *Teoría de la postmodernidad* (1982) – la línea neomarxista de la existencia de una relación directa entre la postmodernidad y el capitalismo multinacional. La postmodernidad vendría a ser, según el teórico norteamericano, la dominante cultural y el resultado nefasto de esta forma de capitalismo global. Un breve análisis de los puntos esenciales de las teorías que vinculan postmodernidad y capitalismo puede resultar útil, a esta altura, a la luz de la aplicación de los valores posmodernos a la literatura que se propondrá en el apartado siguiente. Una vez que la modernidad se desintegra, el valor cardinal de la nueva conciencia postmoderna se apoya en una serie de valores, hijos del neoliberalismo exasperado, que se superponen en sus efectos y que coinciden – en primer lugar – con una falta de profundidad prospectiva, lo cual provoca una pérdida del sentido de la historia: el ser humano estaría viviendo en una época sin utopías ni recuerdos. A esta falta de profundidad, se añade la ausencia del valor del recuerdo: como consecuencia, todo conocimiento y toda experiencia quedan aplastados en un espacio-tiempo comprimido. Otro pseudo-valor del neoliberalismo exasperado reside en la exaltación del individuo respecto de la noción de estructura social (y eso, pese a que el individuo ya ha perdido su fuerza identitaria): el ser humano se ve homologado a la masa. Asimismo, dentro de la masa indiferenciada se consolida – término paradójico y contradictorio – la celebración de lo efímero: el producto cultural – no sólo en las artes visuales – es destinado al consumo rápido y es sustituido inmediatamente por otro producto más nuevo y original. Esta dinámica implicaría, a su vez, la desaparición, o menor relevancia, del afán por parte de la cultura de reflejar valores universales, lo cual provoca un abandono de uno de los términos fundadores de la gran novela del *boom*, capaz de percibir lo americano pero insertándolo en una estructura de valores comunes al género humano.⁴ Finalmente, se observa la emergencia del pseudovalor del ‘simulacro’, una tendencia que Jean Baudrillard pone de relieve tanto en *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970) como en *Cultura y Simulacro* (1978), al subrayar cómo el mercado cultural ya no ofrece productos auténticos, sino que tiende a preferir las copias; el proyecto de la postmodernidad se limita a reproducir la realidad.

En el ámbito de la producción literaria, la percepción de enfrentarse a un gran proyecto fracasado implica el rechazo de las formas narrativas del pasado, en el sentido – como se ha dicho anteriormente – de perseguir un cambio de paradigma y no buscar más relaciones e ideas en la producción de los ‘padres’: gustos del público, preferencias temáticas y exigencias formales han cambiado, de manera tal que se impone la necesidad de reescribir *ex novo*. El proceso de reescritura de la postmodernidad – y de los ultimísimos desarrollos literarios del período posterior a 1990 – se caracteriza por el uso creciente de la parodia y el humor, así como la narrativa se demuestra permeable a una

⁴ La disminuida capacidad de la literatura producida en la postmodernidad para interpretar y reflejar valores universales es subrayada por contraste por Fernando Aínsa, quien recuerda cómo en la novela iberoamericana de las décadas anteriores podía “fácilmente rastrearse la preocupación [...] por compartir la suerte del hombre, inquietud perfectamente equiparable con un querer captar y reflejar un modo de ser americano, una ontología propia, pero a través de valores universales que son comunes a seres humanos de otras latitudes” (Aínsa 1986, p. 505).

suerte de *assemblage* entre varios estilos y géneros. Se desarrolla una tendencia evidente hacia la intertextualidad y surge el ‘arte de la cita’.

La ausencia de sólidos puntos de referencia, siquiera de tipo geográfico-cultural, hace que, si bien ninguno de los escritores de las últimas tendencias “reniega abiertamente de su patria, se trata ahora de un mero referente autobiográfico y no de una denominación de origen. [...] Ninguno de ellos se muestra obsesionado por la identidad latinoamericana” (Volpi 2009, p. 168). En esta falta de referentes culturales y espaciales, la única posibilidad que queda es un proceso de búsqueda entre las ruinas de la modernidad, en el intento de apropiarse de todo lo que puede resultar útil para la creación, reutilizándolo en las nuevas propuestas ficcionales. En su estudio “Il romanzo oltre la storia. Una nuova rappresentazione del reale (crisi compresa) per superare i canoni noir”, Giuseppe Genna se detiene en analizar estas dinámicas de reorientación en una época de exploración obligada de los escombros; sostiene Genna la persistencia de un estado de “smarrimento della contemporaneità, la crisi identitaria dell’Occidente che da molti anni non ha più una tradizione mitica e fondante, e che allo stesso tempo è incapace di immaginare un futuro di progresso. L’empatia con le proprie miserie ridiventa il naturale palliativo di ogni epoca di decadenza” (Genna 2012, p. 13). Sin embargo, esta búsqueda postmoderna entre ruinas no implica necesariamente la adopción y aceptación de propuestas estéticas inadmisibles, caducas o carentes de bases teóricas; así, en un universo en que se afirma el concepto de hibridación, se pueden identificar los siguientes tres rasgos de identificación: primero, la consolidación de una lógica puramente mercantil en el mundo del arte, en abierta contraposición a las figuras históricas de los mecenas del Renacimiento. La exigencia de atraer al mayor número de lectores es el factor clave en el momento de decidir lo que tiene que producirse en el mundo cultural: el éxito o el fracaso de un texto literario, en particular, se mide en base a su posibilidad de conseguir valiosos resultados de venta. La conversión de los libros en productos de mercado conlleva el nacimiento – en las editoriales más reconocidas, a menudo de propiedad de grandes grupos financieros – del rol de experto que estudia el público y crea un producto *ad hoc*, destinado a sus exigencias, limitando la creatividad del autor. No es irrelevante observar, sin embargo, la existencia de un elemento positivo en el fenómeno de la ‘creación del producto cultural’: el libro, en tanto que mera manufactura industrial, se transforma en un objeto cuyo acceso está consentido a un enorme número de consumidores, multiplicándose así su difusión;

En segundo lugar, cabe observar cómo los medios de comunicación de masas (televisión, cine, Internet...) se convierten en referentes indispensables para la creación: ejercen una influencia creciente en todos los campos artísticos, condicionando – según observa el antropólogo indiano Arjun Appaduari – el imaginario colectivo en una interacción continua entre los flujos de la comunicación y los movimientos migratorios a nivel planetario. La influencia se evidencia, en particular, en la producción literaria, sensible a la incorporación de la heterogeneidad y hostil a los discursos autoritarios característicos de épocas de certezas ahora desvanecidas;

Finalmente, el fin de la modernidad se expresa también a través del desmoronamiento de las nociones de autoridad y jerarquía, en directa relación con la emergencia de lo que Gianni Vattimo define como el *pensiero debole*, “un modo de reflexión típicamente postmoderno que está en directa oposición con la metafísica o pensamiento fuerte (pensamiento que es dominante, impositivo, universal, atemporal, agresivamente centrado en sí mismo, intolerante respecto a cualquier cosa que lo contradiga)” (Calinescu 2003, p. 266).

A estos tres elementos comunes a todo espacio geográfico-cultural, cabría añadir un cuarto aspecto que se vincula con la compleja geografía social del universo

latinoamericano: nos referimos a la falta de homogeneidad con que los valores de la modernidad han llegado a afirmarse en los distintos países del subcontinente latinoamericano, evidenciándose marcadas diferencias en la velocidad y uniformidad de difusión de los paradigmas de la modernidad entre las naciones más desarrolladas y abiertas al contacto con Europa (Argentina, México, Chile, Uruguay y las metrópolis de Brasil *in primis*) y los estados del interior, sin salida al mar y menos volcados al intercambio (las regiones andinas o amazónicas, algunos estados de Centroamérica). Si bien de entre las causas de esta apertura desigual a los paradigmas modernos han destacado, tradicionalmente, las dificultades de comunicación con el ‘mundo de afuera’ de amplias zonas rurales del interior de América (en directa relación con la falta de infraestructuras físicas y conceptuales para que el pensamiento moderno echara sus raíces por esos lares), es indudable que el concepto mismo de modernidad – así como se la entiende en EE.UU. y Europa – es percibido de otro modo. Las discusiones filosóficas sobre el pasaje de la modernidad a la postmodernidad y sobre los diferentes niveles de universalización de los principios de ambas, han llevado a Jürgen Habermas a afirmar – en evidente oposición a la escuela postestructuralista francesa – que el proyecto de la modernidad no puede considerarse un fracaso, puesto que todavía no ha llegado a su completo desarrollo; en palabras de Calinescu “la modernidad [según Habermas] no es un proyecto fracasado, sino que aun no ha finalizado. Lo que debe rechazarse no es la modernidad [...], lo que debe rechazarse es la ideología (neo)conservadora de la postmodernidad” (Calinescu 2003, p. 267). Las reflexiones de Habermas y las de Ulrich Beck formuladas en *Risikogesellschaft - Auf dem Weg in eine andere Moderne* (1986),⁵ una vez aplicadas al espacio latinoamericano consolidan la vigencia de la gran pregunta que anima los debates intelectuales a partir de la década del noventa: ¿qué significa postmodernidad en un mundo en el que la modernidad tiene un significado diferente al que se le otorga en los ámbitos culturales europeos y norteamericanos? La controvertida antinomia acerca de cómo sustentar discursos postmodernos en un continente donde la modernidad no se ha manifestado de forma unitaria se resuelve mediante la observación de la presencia simultánea de tiempos diferentes en los dos polos. Aceptar que el tiempo de la modernidad europea no coincide con el tiempo de la modernidad latinoamericana implica elaborar un pensamiento flexible que no esté regido por pretensiones contrastivas, sino – más bien – por una lectura no eurocéntrica, que acepte que la modernidad europea se ha identificado en ciertas nociones y paradigmas y que la modernidad americana se ha manifestado según otros parámetros. Por ello, nos parece viable reafirmar que el término postmodernidad – tanto en América Latina, como en el Primer Mundo – se compone de un prefijo crítico, y no temporal.

En América Latina, la conceptualización de las discusiones sobre modernidad, postmodernidad y últimas tendencias trae como consecuencia el surgimiento de un debate de matices identitarios sobre el concepto de “postcolonialismo”. La línea teórica dominante entre los intelectuales del subcontinente se articula sobre la convicción de que ser post-coloniales significa, para el escritor latinoamericano del mundo contemporáneo, ser dueño de su propio lugar de enunciación. Si a lo largo del siglo XX una de las

⁵ En su artículo “La seconda modernità”, Corrado Ocone subraya la importancia que el vínculo entre las grandes migraciones de los últimos cuarenta años y los flujos de comunicación adquieren en el pensamiento de Appadurai: “Merito dell’antropologo indiano Arjun Appadurai [...] è quello di mettere al centro del discorso l’influenza esercitata sull’immaginario dai mass media. I flussi della comunicazione, intersecandosi con quelli migratori su larga scala, fanno sì che ognuno si crei un piano di vita individuale e su di esso fondi la sua adesione alle aggregazioni collettive” (Ocone 2012, p. 6).

características de la producción de paradigmas culturales y teorías sociales había sido su ubicación en los países europeos y en los EE.UU., la reivindicación de las elites intelectuales latinoamericanas apunta a la apropiación de espacios geográficos y culturales propios: la elaboración de teorías procedentes del extranjero no se descarta, pero – al mismo tiempo – emerge la necesidad de poner de relieve cómo estas concepciones procedentes de afuera siguen siendo una forma de neocolonialismo.⁶

2. Una versión chilena de la Tierra de nadie: desencuentros inconscientes en Santiago.

La aplicación de las reflexiones expuestas en el apartado anterior a la novela *Por favor, rebobinar* (1998) de Alberto Fuguet, implica detenernos brevemente en algunas dinámicas socioculturales que se necesita subrayar a manera de prólogo para la lectura del texto del autor chileno. En primer lugar, cabría observar cómo la modernidad tuvo siempre unos centros culturales, políticos y económicos bien definidos (sobre todo Londres, París, Berlín, New York y en parte Barcelona), de los que los mensajes se expandían hacia el resto del mundo. En la postmodernidad, la idea misma de un *axis mundi* hacia el que convergen todos los factores de la producción (tangible e intangible) desaparece: la oferta cultural se fragmenta, el mercado mismo no necesita de un centro, ni físico ni ideológico o conceptual. Los medios de comunicación de masas, esenciales para el desarrollo de las nuevas propuestas estéticas de la postmodernidad y de las últimas tendencias, pueden instalar sus centros de producción en cualquier área geográfica, sin necesidad de una centralización logística, y desde allí difundir sus productos, servicios y mensajes al resto del mundo.

Las nuevas dinámicas que regulan no sólo las comunicaciones sino también las modalidades de difusión de productos culturales hacen que América Latina deje de representar un espacio periférico y pueda adquirir un rol protagónico (entre otros ejemplos posibles, podría citarse la excelente calidad media de las revistas literarias producidas en el mundo latinoamericano en los últimos años). La pérdida de la idea misma de centro implica necesariamente la desaparición paralela del concepto de periferia: la única referencia que permanece es una serie de lugares, geográficamente dislocados en una multiplicidad de regiones, en los que se produce cultura. La consecuencia tangible de esta ausencia de un único *topos* central reside, ahora, en la gran cantidad de producción literaria que está caracterizando América Latina en la últimas dos décadas, en parte también gracias al desarrollo exponencial de las publicaciones en red.

Un primer análisis del panorama literario del subcontinente latinoamericano posterior a la caída del Muro de Berlín pone en evidencia cómo llegan a su fin los cuatro principales discursos (suerte de *métaécrits* locales) que habían caracterizado la modernidad local; nos referimos a:

- a) el discurso vinculado con la ideología revolucionaria;

⁶ En relación con esta filosofía emancipatoria, Nestor García Canclini (1939) en su ensayo *Culturas híbridas* (1990) sostiene la importancia del concepto de hibridación cultural de las culturas de América: la cultura, en el continente americano, surgiría -según el crítico argentino afincado en México- de la mezcla existente, y este proceso de hibridación sería consciente. Incluso, América ha practicado desde siempre fenómenos de mestizaje, en esto adelantándose – según García Canclini – al resto del mundo.

- b) el discurso étnico, expresado en particular por el indigenismo y el afrocubanismo;
- c) el discurso del compromiso social (los autores del boom aspiraban a convertirse en la conciencia de América Latina);
- d) el discurso vinculado con el realismo mágico y el real maravilloso.

A partir de este cierre epocal, los nuevos paradigmas de la postmodernidad y de las últimas promociones – en la mayoría de los países de América Latina – implican la difusión de procesos de reutilización de los productos de la modernidad, tomados por fragmentos, mediante una operación de rescate de elementos puntuales, pero sin inspirarse en los autores y temas de la época moderna. Ahora, puesto que en el caso puntual de la literatura chilena del siglo XX ninguno de los cuatro discursos mencionados había representado el eje central de las construcciones ficcionales nacionales (al contrario, se trata de discursos que habían destacado por su ausencia), nuestro estudio del texto de Alberto Fuguet⁷ se centrará en la observación de esta tendencia a la reutilización fragmentada de expresiones artísticas anteriores y contemporáneas, desvinculándose de exámenes comparativos con las modalidades narrativas del *boom*.

Este tipo de enfoque permite un primer acercamiento al texto de Alberto Fuguet en tanto en la novela se traslada a la ficción esta dinámica ambivalente de relación con el pasado, subrayando la necesidad de no rescatar la memoria de ocurrencias pretéritas: “No se habla del pasado porque el pasado está lleno de dolor. De dolor, claro, pero también de momentos felices que, por perdidos, por lejanos, por estar involuntariamente esparcidos cerca de esos otros momentos oscuros, sólo provocan llanto y tristeza. No es algo demasiado agradable. Por eso para evitar malos entendidos, el pasado se da por pasado” (Fuguet 1999, p. 214). La literatura y el cine de Fuguet se caracterizan por la presencia de una ironía aguda y sutil que se superpone a la desaparición de las pretensiones de construir macrohistorias basadas en la fuerza del tiempo: su obra es emblemática de una generación que “se siente cómoda describiendo situaciones cotidianas [...]. Escéptica y contraria a los maniqueísmos ideológicos, desacraliza mitos, revisa la historia oficial, recupera géneros olvidados [...] privilegia las estructuras fragmentarias y con frecuencia elabora un discurso transgresor a través del humor y la ironía” (Noguerol 2008, p. 168). La estructura narrativa basada en la fragmentación y el cruce continuo de microhistorias vividas por personajes que se rozan sólo superficialmente entre sí constituye uno de los ejes alrededor del que se mueve la trama de *Por favor, rebobinar*.⁸

⁷ Alberto Fuguet (Santiago; 25 de marzo de 1964) es periodista, escritor y cineasta. Ha publicado, hasta comienzos de 2012, los siguientes libros: *Sobredosis*, Planeta, 1990; *Mala onda*, Alfaguara, 1991; *Cuentos con Walkman*, Planeta, 1993; *Tinta roja*, Alfaguara, 1996; *Por favor, rebobinar*, Alfaguara, 1998; *Primera parte*, Aguilar, 2000, recopilación de sus artículos; *Las películas de mi vida*, Alfaguara, 2003; *Cortos*, cuentos, Alfaguara, 2004; *Apuntes autistas*, Editorial Epicentro Aguilar, 2007; *Road Story*, Alfaguara, 2007; *Mi cuerpo es una celda*, (Andrés Caicedo, una autobiografía - Alberto Fuguet, dirección y montaje), Editorial Norma, 2008; *Missing (una investigación)*, Alfaguara, 2009; *Aeropuertos*, Alfaguara, 2010; *Cinépata*, Alfaguara, 2012. Como guionista ha sido autor de *Dos hermanos: En un lugar de la noche*, 2000; *Tinta roja*, 2000, (dirigida por el peruano Francisco J. Lombardi con guion de Giovanna Pollarolo Giglio); *Las Hormigas Asesinas*, 2004; *Se arrienda*, 2005, guion redactado con Francisco Ortega; *Perdido*, en colaboración con René Martín (sin producir); *Velódromo*, 2010, escrita en colaboración con René Martín.

⁸ La representación de vidas e historias fragmentadas que se entrecruzan, rozándose en la vorágine de la gran urbe, es un motivo que aparece con frecuencia no sólo en la literatura nacional; el cine chileno de las últimas décadas refleja esta tendencia en una serie de películas en que predominan, por un lado, la representación de existencias frágiles sumidas en la incomunicabilidad y, por otro, la fugacidad de los intercambios humanos. Ejemplo de la primera es la película *La buena vida* (2008), directa por Andrés

La ausencia de una única Historia remite a las reflexiones que la crítica literaria canadiense Linda Hutcheon propone acerca de la postmodernidad: al contrario de lo que afirma Jameson, según Hutcheon los intelectuales postmodernos son profundos concedores de la historia, tienen un sentido agudo de sus implicaciones y desarrollos y, justamente por ello, son conscientes de que la Historia no existe; sólo es posible rescatar pequeños episodios, o microhistorias, del que se desprende – como única posibilidad de la época presente – la existencia de una enorme variedad de historias mínimas. En este panorama, destaca la importancia de la parodia, en tanto instrumento que permite la reelaboración de estos fragmentos dispersos para tratar de crear un esbozo de Historia como suma de microhistorias. De este modo, la postmodernidad literaria y el uso en ella de la parodia vendrían a convertirse en una suerte de ‘estrategia de subversión’: el propósito sería la demolición de las metanarrativas, para revelar la inexistencia de una dirección única hacia la que se mueve el mundo, subrayando – en cambio – el proceso de fragmentación en pequeñas historias individuales.

Adaptando las reflexiones anteriores a la novela de Fuguet, un rasgo que el texto pone en evidencia, aun si matizado por la pluralidad de las voces que relatan, es una clara pérdida de sensibilidad de los protagonistas ficcionales, una disminución que se acompaña de la falta de capacidad para percibir las sensaciones y procesarlas interiormente. Cada uno a su manera, casi todos los seres que pueblan la ciudad posmoderna de Fuguet son hombres y mujeres que se han vaciado, que han agotado su bagaje emocional, así como confiesa uno de los protagonistas:

Lo único que sí tengo relativamente claro es que si no siento, si ya no me involucro en cosas que me importan, si ya no pueden usarme como depositario de nada, no es del todo a propósito. Pero tampoco es una pose. O algo planeado. No es como si hubiera apretado un botón, todo se borró y listo: adiós a mis sensaciones. Simplemente, pasaron a mi lado, se fueron. A veces, incluso, trato de que vuelvan. Intento rebobinar, pero me es imposible. Le he contado cosas a Max que deberían haberme provocado pena, o rabia, y nada. No me salió una lágrima. Es como si no tuviera. [...]. Quizás, por haber sentido tanto, me quedé sin sentidos. Anestesiado. Agoté lo que tenía almacenado. Digamos que me gasté. (Fuguet 1999, p. 31).

Para abordar de la manera más completa posible el estudio de *Por favor, rebobinar*, al fin de establecer relaciones formales y temáticas con los paradigmas propios de la literatura postmoderna y las últimas tendencias, es necesario hacer hincapié, aunque sea brevemente, en una serie de aspectos en los que confluyen las nuevas escrituras de la postmodernidad. Cabría destacar, en primer lugar el fenómeno de la desterritorialización de la literatura: ya no es posible, para el escritor, establecer una relación fuerte con el lugar de origen. Los nuevos narradores viajan y viven en diferentes países; a partir de esta pérdida del contacto con su tierra de origen, el autor se otorga el derecho – como ya desde hace décadas lo hacen los escritores europeos y norteamericanos – de escribir sobre cualquier argumento y ubicar sus narraciones en cualquier lugar del mundo.

Wood (1965) y basada en cuatro historias urbanas del Santiago de hoy. [Wood, Andrés: *La buena vida* (2009). Wood Producciones, Mamoun Hassan, Tornasol Films, BD Cine. Duración: 98 minutos]. La dificultad de establecer relaciones perdurables entre seres humanos es el eje alrededor del que el director Matías Bize (1979) ha escrito el guión de *En la cama* (2005), película que transcurre completamente en un motel de Santiago y describe un encuentro amoroso casual y fugaz ente dos jóvenes de clase media [Bize, Matías: *En la cama* (2005). Ceneca Producciones, CMW Films Company. Duración 89 minutos].

En paralelo se observa la progresiva afirmación de estudios sobre las identidades de género y la sexualidad, en lo que se define como análisis de la *queer nation*,⁹ y la consolidación de la relación, cada vez más estrecha, entre la narrativa y otras formas artísticas: música, cine, *comics*. El escritor postmoderno es también guionista, autor de *comics*, publicitario y director de comerciales. El caso de Fuguet es emblemático, puesto que la segunda mitad de la novela consiste, de manera prevalente, en un intercambio de cartas en que varios personajes van elaborando el guión de una película. Este proceso de creación de un guión cinematográfico en la ficción novelesca remite tanto a los postulados de *McOndo* como a los de los *planetarios* – autores publicados por la editorial Planeta –: ambos coinciden “en reivindicar la cultura de masas y la narrativa estadounidense, rechazando la fantasía y lanzando una mirada hiperrealista sobre la sociedad, en la que se adivina la influencia del periodismo y el cine” (Noguerol 2010, p. 90). Finalmente, otro aspecto en el que se reflejan las nuevas escrituras de la postmodernidad reside en la interacción continua entre la producción literaria y los nuevos medios digitales: prosperan los cuentos en la red y los cuentos hipertextuales, cuyos varios hipervínculos llevan a inimaginables cantidades de desarrollos posibles.

Estas breves reflexiones permiten profundizar mejor la lectura de la novela, a partir de la aplicación al texto de los efectos de seducción que la cultura de masas ejerce sobre el producto literario; si es cierto que el triunfo de la cultura de masas en los últimos treinta años “ha provocado que todos seamos deudores de una mitología bastarda, obtenida al consumir los mismos productos en cine, televisión, *comic*, publicidad, y música [y que hayamos] sido seducidos por un imaginario cultural que, como todo Olimpo que se precie, cuenta con una tríada capitolina constituida por el cine, la música y el deporte” (Noguerol 2008, p. 174), el primer personaje que aparece en la novela (un cinéfila autista) se inserta cómodamente en esta línea: el joven percibe su existencia como un guión y se ve reflejado en una trama, donde tanto él como los demás protagonistas de la ficción llevan una vida de altibajos emocionales basada en microetapas aisladas: “Yo sé que todo esto, este estado de ánimo, esta desesperanza crónica y latiguda, es transitorio. Incluso sospecho que algún día miraré para atrás con humor, hasta con nostalgia, capaz que hasta eche de menos este verano o estos últimos años tan raros” (Fuguet 1999, p. 57).

En el texto, Fuguet muestra las andanzas del hombre urbano sin fe, cuya percepción del sinsentido de la vida se consolida a partir de franquear la barrera de los cuarenta, como le ocurre al onettiano Eladio Linacero en *El Pozo* (1939); a esta falta deliberada de compromiso se añade la captación del vacío que reside en aquellos acontecimientos que la esquizofrénica contemporaneidad intenta convertir artificialmente en eventos sociales extraordinarios y fugaces, destinados – sin embargo – a ser aplastados por otros, más novedosos. En los dos fragmentos siguientes se muestra cómo Fuguet relata la doble experiencia del hombre postmoderno, desterrado moral y desencantado ideológicamente, constreñido entre el desinterés hacia su propia vida y la sensación del engaño que subyace en la celebración artificial de acontecimientos cuya fantasmagoría es una creación innatural: “Hoy es mi cumpleaños. Como si importara tanto, pero igual importa. No tolero las fechas simbólicas porque simbolizan algo y tratan de transformar

⁹ En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, los autores señalan cómo “en los años noventa, el panorama analítico se abriría aun más para abarcar los estudios poscoloniales y *queer*. En este contexto, lo performativo ha sido usado para analizar la construcción social de las identidades de clase, raza y género; los simulacros y ejercicios teatralizados del poder en la sociedad postindustrial (como lo han hecho Baudrillard y García Canclini), y las posibilidades subversivas del *performance art* (Schneider, Muñoz y Prieto)” (Szurmuk /Mckee Irgwin 2009, p. 207).

algo ordinario en un evento extraordinario” (Fuguet 1999, p. 94). Páginas después, la fugacidad de estímulos momentáneos reaparece en las observaciones de otro personaje de la noche santiaguina, evidenciándose esta vez un matiz de ironía que convierte una aparente expresión de admiración en una reflexión crítica: “La gente está llegando [...] y en el aire se respiran sofisticación, humor y frivolidad. [...] Este [Hotel] City es pura urbe, es puro estímulo. Visualmente es una fantasía posmoderna” (Fuguet 1999, p. 297).

Los espacios urbanos en las noches de “esa extraña, claustrofóbica y demente ciudad de Santiago” (Fuguet 1999, p. 293), reflejan los rasgos de los escenarios prototípicos de las grandes capitales masificadoras del continente, que – como toda metrópolis contemporánea – hacen menguar las posibilidades de comunicación humana y permiten la afirmación de fenómenos extremados de individualismo e incomunicabilidad. Remontándose a la distinción etimológica entre los significados conceptuales de las palabras *urbs* y *civitas*, cabe subrayar cómo la ciudad de Fuguet no es descrita tanto en términos de espacio físico, como conjunto de edificios, calles, plazas y demás infraestructuras (es decir, no es la *urbs*, que designa la estructura tangible de la ciudad), sino que hace alusión al concepto de *civitas* heredado del mundo clásico: sus descripciones se concentran en la ciudad en tanto “forma de vida, organización institucional, relaciones sociales, prácticas cotidianas, sistemas de simbolización [...]. Es decir, que en rigor la *civitas* no se refiere a una materialidad espacial sino a la organización de los modos en que un determinado espacio es habitado” (Ostrov 2003, p. 100).

La escritura de la crónica urbana propuesta por Fuguet en la novela se concentra en la descripción de las horas nocturnas, como si esta cartografía inmaterial de la noche pudiera expresar con más nitidez la verdadera cara de la crisis de la sociedad posmoderna;¹⁰ una tensión crítica que se vislumbra en las palabras de dos de los personajes ficticiales: primero, en las del fatuo modelo que recuerda cómo “eran raros esos *meetings* en el *pub* porque, pasado cierto rato, todos comenzábamos a quedarnos callados, a irnos para adentro; nos juntábamos para desconectarnos en grupo” (Fuguet 1999, p. 247); en forma paralela, una joven periodista y alumna de un taller de escritura se confiesa: “Salgo del baño y pienso que quizás sea cierto, que quizás ese sea el estado de las cosas imperante. Totalmente confusos. Totalmente perdidos” (Fuguet 1999, p. 104). La periodista reitera la visión de una generación enferma que ignora su enfermedad y la transmite al lector al describir la figura de Pascal Barros, un joven cantante que anima las noches de Santiago; Barros, descrito irónicamente por Fuguet como “rockero, actor, ídolo”, es definido por la joven como “el poeta de la alienación. Algo así como el espejo trizado de toda una generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobrestimulada y adicta” (Fuguet 1999, p. 106). El mismo Barros revela la inquietud de su generación y la incapacidad para la socialización, como rasgo típico de las dinámicas posmodernas; si el fin de la modernidad se expresaba mediante el desmoronamiento de las nociones de autoridad y jerarquía, dejando lugar a reflexiones que reniegan de todo pensamiento dominante, impositivo y agresivamente centrado en sí mismo, ahora la verdadera intolerancia reside en la aceptación hacia sí mismo y en la condición del tiempo y el espacio; así, el rockero se define a sí mismo como un ser “demasiado sensible. Pienso demasiado en cómo las cosas me afectan. Me demoro en recuperarme. Me siento

¹⁰ La sensación de soledad en el espacio multitudinario de la gran ciudad es tema recurrente en la novela: “Algo estaba mal: me hundía y me hundía, no podía concentrarme, lo único que deseaba era dormir, pero no tenía sueño, no tenía con quién. Ahí estaba, rodeado de gente, de gente que me miraba, y pensé: ahora sí que estás solo, mucho más de lo que pudiste haber imaginado” (Fuguet 1999, p. 170).

acompañado cuando estoy sin nadie. Cuando hay mucha gente, me desintegro” (Fuguet 1999, p. 125).¹¹

No obstante, los lazos entre los seres humanos se demuestran frágiles y no amparan a los habitantes nocturnos de Fuguet, como si existiera un rechazo de las certezas del presente que obliga a dignificar, por momentos, la memoria; así, recordar recuerdos de un pasado familiar reciente es el pretexto para la toma de conciencia de la disgregación irrecuperable de las relaciones sociales y familiares: “o ese instante en que mirando un documental sobre los sesenta uno se sintió imperdonablemente viejo, o esa vez en que vislumbé antes que nadie que ya no había nada más que hacer y que lo poco que nos unía ya se había trizado” (Fuguet 1999, pp. 137-138). Las dudas metódicas que provoca la presencia en la novela de una serie de reflexiones sobre la escritura y la dificultad de la creación literaria evidencian la voluntad del escritor de articular una suerte de trama metaliteraria en la que hace su aparición la noción de escritor-vampiro: Fuguet analiza la filosofía existencial de una categoría de creadores, su tensión hacia la apropiación y canibalización de experiencias e historias ajenas. La conclusión a la que llegan los protagonistas del relato apunta a la imposibilidad de la creación original:

Un autor-vampiro no escribe para contar o delatar a nadie sino para transformar y, acaso, modificar la realidad que le tocó vivir. Los mecanismos de la creación y de la expropiación sirvan para ordenar aquello que está desordenado. Es para controlar lo incontrolable. O entender lo no entendible. Si un autor extrae sangre ajena no es por maldad; es porque, quizás, es la única posibilidad que tiene para hacer suyo lo que hace tiempo dejó de serlo. (Fuguet 1999, p. 155).

A estas reflexiones sobre la imposibilidad de una elaboración de material propio se añade el problema de la competencia agresiva entre creadores, en nada amortiguado por valores como la ética y la moralidad, expulsados del sistema: “El espionaje creativo en el mundo literario es cosa seria y no admite límites, respeto o franquicias. No exagero. El que lo escribió primero, gana, da lo mismo si la idea es ajena” (Fuguet 1999, p. 195). En los varios capítulos de la novela, la narración en primera persona está hecha por personajes masculinos cuyos rasgos caracteriales e intereses remiten parcialmente y de manera fragmentada a Alberto Fuguet. En el capítulo más extenso, por ejemplo, un joven modelo – Andoni Llovet – cuenta cómo “otro proyecto mío que quedó en la nada y en veremos fue *Las hormigas asesinas*. Ni siquiera leí los apuntes del borrador que tenía” (Fuguet 1999, p. 194); ahora bien, puesto que *Las hormigas asesinas* es un guión de cine que Fuguet realizó en 2004, se puede afirmar que no sólo el narrador de *Por favor, rebobinar* es un narrador en primera persona, sino que, en muchos casos, autor y narrador coinciden. De la misma manera, en las cartas que el rockero Pascal Barros envía a sus amigos, se desprende que el lugar de la infancia de este personaje no ha sido Chile sino California; y no sorprende que justo en California, en la ciudad de Encino, vivió Fuguet su años adolescentes. De este modo, la frontera entre ficción y realidad se hace borrosa en una suerte de contaminación de la ficción por parte de la realidad. Esta superposición entre narrador y autor (que

¹¹ La ausencia de certezas se expresa en la novela mediante una alternancia de sensaciones y estados anímicos de los protagonistas, quienes se tambalean entre el miedo a la multitud y el temor a la soledad. Pertenece a esta segunda categoría de personaje Julián Assayas, el hijo de una familia adinerada que lentamente se está viniendo a menos: el joven le tiene miedo a las horas pasadas en la soledad, su búsqueda apunta a enfrentarse a la noche en compañía de otros seres igualmente desamparados: “Pasé por la casa de Damián, con la esperanza de que tuviera algo para ayudarme a sobrevivir la noche, pero no estaba. [...] Así que seguí, sin rumbo. Anduve en la soledad más absoluta” (Fuguet 1999, p. 133).

contrasta con la distinción entre los dos roles típica de la narrativa del siglo XX) revela una plena colocación de la obra en la postmodernidad, donde ya no hay claridad de roles, ni distancia entre narrador, autor y otros personajes. Llovet es así un símbolo de la duda postmoderna: en su mundo, no se puede afirmar nada definitivo y las verdades se deshacen entre las manos, sin que se puedan aprehender.

El desarrollo del relato pone de relieve la consolidación de la ausencia de certezas: los acontecimientos de cada existencia personal se convierten en algo provisorio, pero momentáneamente importante, en un mundo postmoderno que no puede sustentar la durabilidad y que subraya en cambio la ateritorialidad del ser, incapaz de echar raíces. Estas reflexiones entroncan con las teorías elaboradas por Frances Fukuyama (1952) en *El fin de la historia y el último hombre* (1992): según el autor, la idea de la historia como un proceso lineal que se desarrolla en secuencia se ha terminado de forma definitiva al derrumbarse la ideología del comunismo y la división del mundo en dos bloques contrapuestos. El riesgo implícito en el nuevo orden reside en quedar aplastados en un presente concentrado, sin proyección hacia el pasado ni hacia el futuro. La imposibilidad de disimular este peligro se nota en el énfasis que se atribuye a los eventos del cotidiano: sobre un acontecimiento mínimo de la vida diaria se vierte una enorme atención, orientada hacia un sensacionalismo artificial, durante un tiempo muy breve; la noticia/evento llega, así, a ocupar un espacio considerable en los medios de comunicación de masas durante un tiempo extremadamente reducido, sin que al público se ofrezca la posibilidad de conocer sus causas previas, ni – mucho menos – su desenlace. Se consolida, de este modo, la pérdida de la dimensión tripartita pasado-presente-futuro: los hombres de la postmodernidad, escasamente capaces de recuperar el valor de la durabilidad, no intentan captar lo que se puede conocer en profundidad y, en cambio, desean retener lo que se les escurre de las manos. En este contexto de percepciones huidizas, uno de los personajes de la novela confiesa tristemente: “Estuve en tantas partes que la verdad es que no me di ni cuenta. No alcancé. Todo ocurrió demasiado rápido. Tan rápido como quizás terminó” (Fuguet 1999, p. 159).

Finalmente, el notable impacto que tuvo a partir de la década del setenta el auge de los estudios de género y los estudios culturales se refleja, en la postmodernidad, en un interés creciente no sólo hacia la vertiente de la crítica literaria feminista sino también hacia los estudios lésbico-gay y los *queer Studies*, cuyas nociones se trasladan del ensayo a la ficción. Ahora bien, si es cierto que en varios momentos de la novela aparecen referencias a encuentros homosexuales, es necesario observar cómo sólo en algunos casos esta presencia puede atribuirse a una convergencia de parte de Fuguet hacia el ámbito queer. Así, por una parte se observa una atención rigurosa a la psicología homosexual en las reflexiones de uno de los personajes (Julián Assayas) tentado por su hermano Gabriel: “Nos tiramos a la piscina [...], lo agarré bajo el agua, coqué con él, empezamos a reírnos, a jugar, y Gabriel trató de zafarse pero yo lo sujeté con todas mis fuerzas y su traje de baño cedió. [...] pero no nos soltamos de inmediato, seguimos rozándonos hasta que el juego [...] y la complicidad desaparecieron sin darnos siquiera oportunidad de arrepentirnos” (Fuguet 1999, p. 140).

Por otra, el interés por la dimensión homosexual se tiñe de matices irónicos al superponerse a las vicisitudes que los protagonistas comparten en el taller de escritura que frecuentan:

Después de un tiempo, el loft de la Solís se hizo famoso porque terminó compartiéndolo con harta gente del ambiente, incuyendo a la larga a nada menos que Sara C. Subiabre, otra compañera del taller, [...] que sorprendió a todos, escribiendo *Lápiz labial*, una novela sobre el fatídico romance que surgió entre ellas dos y que acabó ganando una mención honrosa en un

concurso erótico organizado por la colección española La Sonrisa Vertical. (Fuguet 1999, pp. 191-192).

La atención hacia la vertiente homosexual se reitera mediante referencias críticas a producciones cinematográficas dedicadas a construcciones culturales que superan la heterosexualidad normativa para centrar la atención en alteridades *queer*; así, el largometraje *Mucha noche* es descrito – críticamente – como “una cinta de culto del circuito gay santiaguino que contó con un sospechoso lobby por parte de cierto sector de la prensa y crítica” (Fuguet 1999, p. 394).

Fragmentación, coralidad, imposibilidad de encontrar seguridades duraderas se suman en *Por favor, rebobinar* a una suerte de cosmopolitismo alternado a declaraciones puntuales de dependencia por manifestaciones localistas; la fragilidad de los personajes refleja la debilidad de los lazos en el submundo de la noche y en el universo de los medios de comunicación y evidencia la imposibilidad de confiar en estructuras sociales y discursos perdurables. La visión de las construcciones socioculturales que ofrece Fuguet, sin embargo, no expresa sólo negatividad y desorientación sino que adquiere un valor literario-testimonial en tanto refleja la precariedad de quien no se reconoce a salvo de la pesada carga de ser un individuo – y escritor – transitando por el espacio-tiempo de una postmodernidad que se va abriendo a paradigmas nuevos y discursos cada vez más entrelazados.

Bibliografía

- Aínsa F. 1986, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos – Biblioteca Románica Hispánica, Madrid.
- Aínsa F. 1993, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Trilce, Montevideo.
- Baudrillard J. 2007, *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona.
- Baudrillard J. 2009, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Ed. Siglo XXI, Madrid.
- Calinescu M. 2003, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Editorial Tecnos – Grupo Anaya, Madrid.
- Fuguet A. 1999, *Por favor, rebobinar*, Aguilar Chilena de Ediciones, Santiago de Chile.
- Fukuyama F. 1992, *El Fin de la Historia y el último hombre*, Planeta, Buenos Aires.
- García Canclini N. 1990, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Ciudad de México.
- Genna G. 2012, *Il romanzo oltre la storia. Una nuova rappresentazione del reale (crisi compresa) per superare i canoni noir*, Corriere della Sera, Milano, in “Supplemento La Lettura”, Número 10, pp. 13-14.
- Habermas J. 1981, *Modernity versus Postmodernity*, in “New German Critique” 22 Special Issue on Modernism, pp. 3-14.
- Hutcheon L. 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York.
- Jameson F. 1996, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid.
- Lyotard J. F. 1987, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid.
- Lyotard J. F. 1988, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris.
- Navascués de J. 2007, *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*, CÉNLIT, Pamplona.
- Noguerol Jiménez F. 2008, *Últimas tendencias y promociones*, in Barrera T. (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX. Tomo III*, Cátedra, Madrid pp. 167-180.
- Noguerol Jiménez F. 2010, *Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)*, in Zicarelli G. (ed.), *Cuatro paisajes*, Instituto Cervantes, Roma, pp. 87-116.
- Ocone C. 2012, *La seconda modernità*, Corriere della Sera, Milano, in “Supplemento La Lettura”, Número 12, p. 6.
- Ostrov A. 2003, *Las crónicas de Pedro Lemebel: un mapa de las diferencias*, in Manzoni C. (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 99-119.
- Smith A. 2001, *La riqueza de las naciones: (Libros I-II-III y selección de los Libros IV y V)*, Alianza, Madrid.
- Szurmuk M./Mckee Irgwin R. (ed.) 2009, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI, Madrid.
- Vattimo G. 1983, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.
- Volpi J. 2009, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Debate – Casa de América, Madrid.

