



Navarro Morales, Marcelo Ignacio y Llamunao, Carla. "Sobre el impulso de huida en "No hay nadie allá afuera" de Alberto Fuguet".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2023, vol. 12, n° 28, pp. 92-103.

## Sobre el impulso de huida en "No hay nadie allá afuera" de Alberto Fuguet

About the impulse to flee in "No hay nadie allá afuera" de Alberto Fuguet

Marcelo Ignacio Navarro Morales<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-5981-7504

Carla Llamunao<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-7053-7642

Recibido: 15/04/2023 || Aprobado: 05/06/2023 || Publicado: 14/07/2023

### Resumen

Este artículo analiza el cuento "No hay nadie allá afuera" de Alberto Fuguet, desde la perspectiva de la filosofía de Peter Sloterdijk en torno al individualismo en las sociedades contemporáneas. Este relato discurre en torno a una forma de subjetividad fraguada en el contexto posmoderno de la sociedad globalizada y la cultura de masas, que se define por su capacidad de vivir al margen de las identificaciones de clase y nación, y por reivindicar su individualidad hasta las últimas consecuencias. El análisis del relato constata que el impulso de huida del protagonista procede de la apropiación de los códigos y lenguajes de la industria audiovisual estadounidense, por un lado, y de las operaciones espaciales que restringe, prohíbe y/o sugiere la ciudad contemporánea, por otro;

### Abstract

This article analyzes the story "No hay nadie allá afuera" by Alberto Fuguet, from the perspective of Peter Sloterdijk's philosophy on individualism in contemporary societies. This story revolves around a form of subjectivity forged in the postmodern context of globalized society and mass culture, which is defined by its ability to live outside of class and nation identifications, and by claiming its individuality to the point of last consequences. The analysis of the story confirms that the protagonist's impulse to flee comes from the appropriation of the codes and languages of the United States audiovisual industry, on the one hand, and from the spatial operations that the contemporary city restricts, prohibits and/or suggests, on the other; which empty the subject making him lean towards cynicism and suicide.

<sup>1</sup> Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona, Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea y Profesor de Lenguaje y Comunicación de la Universidad Austral de Chile. Es académico del Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación de la Universidad de la Frontera. Contacto: [marcelo.navarro@ufrontera.cl](mailto:marcelo.navarro@ufrontera.cl)

<sup>2</sup> Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea de la Universidad Austral de Chile y Profesora de Estado en Castellano y Comunicación de la Universidad de La Frontera. Actualmente está cursando el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Es académica del Departamento de Lengua, Literatura y Comunicación y Directora de la carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación de la Universidad de la Frontera. Contacto: [carla.llamunao@ufrontera.cl](mailto:carla.llamunao@ufrontera.cl)



los cuales vacían al sujeto haciéndolo inclinarse al cinismo y al suicidio.

**Keywords**

Individualism; flight; cinema; city; cynicism.

**Palabras clave**

Individualismo; huida; cine; ciudad; cinismo.

## 1. Introducción

Quiero saber si es normal sentir que el único escape es, efectivamente, escapar, no volver a casa.  
Fuguet, Alberto, *Mala Onda*

Probablemente, el más interesante de los cuentos que componen el libro *Sobredosis* (1990) de Alberto Fuguet es “No hay nadie allá afuera”, con el cual concluye el volumen y, sin embargo, ha pasado casi desapercibido por la crítica. Según hemos podido constatar, no hay textos críticos que se ocupen de este cuento en particular, y los escasos artículos acerca de *Sobredosis* se centran en resaltar la singularidad de este libro y, en general, de la narrativa de Fuguet, en el campo literario chileno de la década del 90; como es el caso del artículo de Araya titulado “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El caso Fuguet”. El análisis más detallado del cuento que nos ocupa, y del que nosotros tengamos conocimiento, lo ha llevado a cabo Forttes, cuyo estudio se centra en comparar las características de los personajes masculinos en los cuentos de este libro, entre los cuales se encuentra Miguelo, quien protagoniza el relato que nos convoca (110-113). Asimismo, Martín ha destacado el “tejido autoficcional” (22) que componen “No hay nadie allá afuera” y la novela *Missing*, del mismo autor.

“No hay nadie allá afuera” contiene el tópico principal que desarrolla Fuguet en sus novelas, cuentos y ensayos: el de las identidades en tránsito, extranjeras y bilingües, suspendidas en un *entre paréntesis*, embarcadas en viajes como huidas, en los que se desarrolla la búsqueda desesperada de quienes han decidido desaparecer. En este sentido, cabe considerar este relato temprano como la matriz donde se cristalizan y desprenden muchas de las obsesiones de su mundo narrativo. Este artículo analiza este cuento, desde la perspectiva de la filosofía de Peter Sloterdijk en torno al individualismo en las sociedades contemporáneas. Al respecto, proponemos que este relato discurre en torno a una forma de subjetividad fraguada en el contexto posmoderno de la sociedad globalizada y la cultura de masas, que se define por su capacidad de vivir al margen de las identificaciones de clase y nación, y de reivindicar su individualidad hasta las últimas consecuencias. El análisis del relato constata que el impulso de huida del protagonista procede de la apropiación de los códigos y lenguajes de la industria audiovisual estadounidense, por un lado, y de las operaciones espaciales que restringe, prohíbe y/o sugiere la ciudad contemporánea, por otro; los cuales vacían al sujeto haciéndolo inclinarse al cinismo y al suicidio.

## 2. Fugitivos, bajo el peso del mundo heredado

Este relato se abre con el narrador rememorando minuciosamente las incómodas condiciones arquitectónicas y sanitarias que tiene que soportar durante su estancia en la sala de espera del aeropuerto de Panamá, cuya atmósfera decadente y agobiante por el calor y la humedad, a la manera de un símbolo meteorológico, proyecta el clima interior del narrador, disipado en una multiplicidad de estímulos visuales y olfativos desagradables. A falta de un hotel donde hospedarse, el narrador debe permanecer en el aeropuerto por varias horas con el fin de tomar

el vuelo que lo llevará hasta Nueva York y que fue cancelado producto de una huelga de trabajadores. Como él, muchos otros pasajeros aguardan sus respectivos vuelos matando el tiempo en acciones que, a la manera del tejido de Penélope, nos recuerda Huberto Giannini, mantienen al sujeto en el hilo del tiempo vacío de la espera. En este contexto, el narrador nos informa que está casado y tiene tres hijos, que ha debido dejar a su familia en Chile porque se ha ganado una beca para estudiar en EEUU, donde, además, ha conseguido un trabajo como editor de una editorial latina que traduce al inglés las obras de autores latinoamericanos. Sin embargo, el narrador consigue llenar la temporalidad vacía de la espera gracias al encuentro fortuito con un amigo de la juventud, Miguelo.

Apenas los amigos se ven en el baño del aeropuerto, reparan inmediatamente en sus respectivos atuendos, los cuales, no solo constituyen el indicador más explícito de las diferencias que los distancian, sino que, desde la perspectiva de la estructura narrativa, a la manera de una segunda piel, estos además ponen en evidencia sus trayectorias vitales y señalan el destino que les depara. Mientras el narrador lleva puesto un traje formal, a lo *business men*, garantía ineludible de éxito, Miguelo viste como “un artista que desea ser reconocido”: lentes espejos con marco verde fluorescente, una guayabera anchísima, llena de estampados, palmeras, mujeres en bikini, parasoles, gaviotas, rascacielos y, para rematar el conjunto, unos zuecos color té-con-leche (81-82). Su aspecto y, en particular su camisa, tan saturada de elementos como el propio aeropuerto, denotan su inmersión en la cultura de *lo artificial y lo falso*; términos que emplea el propio Miguelo para referirse a la misma, y que nos proveen de una fórmula para describir la estética prevalente en el relato. Desde esta perspectiva, la espacialización narrativa y el detalle descriptivo se coordinan a lo largo de la narración con las acciones y cualidades de los personajes representados, afianzando una correspondencia entre la sustancia y la forma, entre ser y parecer, entre lo dicho y lo visto, entre el lenguaje y la imagen.

Tal como si ya hubiera concluido el viaje que el narrador está a punto de emprender, Miguelo afirma ir viajando desde Manhattan hacia Chile para “tratar de ver si todavía soy de allá, ver si aún pertenezco” (86). El narrador reproduce en estilo directo el diálogo que sostienen, pero solo con las intervenciones de Miguelo, a la manera de un monólogo o diálogo fracturado, que constituye una exposición detallada de sus experiencias en la isla de Manhattan, representada como el locus paradigmático de la democracia, la libertad y la experimentación consigo mismo: aquí Miguelo puede “echar un polvo a todo kink, sadomasoquismo, esa parada” (83), vagar “a lo Jack Kerouac” (84), escribir “a lo Bukowsky” (84), cubrir “la vanguardia y la fusión de culturas” (84) y practicar teatro “muy en la onda de Puig” (85). Este discurso, donde Miguelo equipara ser y vivencia, coincide con el sentido del individualismo posmoderno planteado por Sloterdijk en *Esferas III*, según el cual esta forma de subjetividad se desmarca de las características elementales del cultivo clásico de la personalidad, como la orientación a las normas estables y el sentido de continuidad biográfica, para integrarse plenamente en la esfera del capital, el cual, a través de las vivencias y diversiones que provee, se ofrece como una nueva fuente de creación de valores y principios. Con estas referencias que evocan experiencias biográficas individualizantes, Miguelo consigue proyectar una imagen de éxito relacionada con el carácter cosmopolita de su actual modo de vida que parece aunar, según el narrador, las expectativas vitales de la generación a la que pertenece.

Para Miguelo, la traslación de Chile hacia Manhattan y viceversa, implica un des/centramiento de las coordenadas culturales y políticas heredadas. Para los amigos, Chile fue el *locus amoenus* de la transgresión juvenil, ligada a la experiencia universitaria que unió sus trayectorias vitales, pero cuya continuidad fue interrumpida por fuerzas extrínsecas. Esta historia que comparten los personajes ratifica la tesis de Opazo, según la cual en la obra de Fuguet “el único espacio donde es posible la complicidad afectiva con el otro es en la adolescencia, en la unión cómplice entre cuerpos de hombres adolescentes” (90). Sin embargo, Chile también constituye el espacio del horror y la represión dictatorial, respecto de la cual los

amigos manifiestan una necesidad de desprenderse. Miguelo proyecta esta voluntad de evasión del peso histórico de la dictadura a través de la exposición de su sistema de preferencias artístico: este manifiesta su aversión por Inti Illiminani y Violeta Parra, quienes representan el principio estético del *arte comprometido*; al mismo tiempo que afirma sentirse atraído por Philip Glass y Laurie Anderson, artistas norteamericanos, que representan el principio estético del *arte por el arte*, los cuales, dada su originalidad y genialidad singular, se encuentran aislados en el tejido de la cultura, a la manera de una interrupción o discontinuidad en la historia del arte. Al margen de la manifestación de estas preferencias, es preciso destacar que estas aseveraciones, junto con encontrarse en la línea de la tendencia a la desintegración posmoderna de la tradición estética, evidencian una flagrante voluntad de desheredación por parte del personaje.

El aeropuerto parece vinculado inextricablemente con este anhelo de la experimentación, considerada como garantía de felicidad. La razón por la que Fuguet vuelve continuamente, a lo largo de su producción narrativa, sobre los aeropuertos y los hoteles es porque, en sus propias palabras, estos representan “esa mezcla explosiva de soledad, anonimato, atemporalidad y masividad que, de alguna manera, reflejan nuestro tiempo” (Fuguet, *Apuntes autistas* 66). Pero la situación inicial del viaje en avión reviste una importancia ontológica crucial para comprender la forma de la subjetividad representada en esta obra. Según plantea Sloterdijk en *Esferas III*, los aviones exponen la generalización contemporánea de lo que significa habitar una isla absoluta, a saber, una máquina de inmanencia en la que, producto de la precisión y la osadía, el individuo consigue liberarse, a lo menos parcialmente, del antagonismo y las limitaciones de la gravedad, a cambio de quedar a merced de la técnica, capaz de recrear una atmósfera respirable en condiciones de adversidad absoluta. Siguiendo esta lectura, el acceso al viaje en avión facilita a los personajes la tarea de aligerar el peso histórico del mundo heredado, que ancla a los viajeros a su tierra natal y al compromiso político para con esta. Por tanto, mientras Chile se presenta como un operador de la construcción de una subjetividad y de una memoria, Manhattan, por el contrario, libera las subjetividades de su pasado y su sentido de pertenencia para volcarlas a la experimentación consigo mismas e inutilizar la memoria.

La imagen de Miguelo en la terraza del aeropuerto, rodeado de luciérnagas (88), contribuye a perfilar lo que, en definitiva, se gesta entre los amigos con este encuentro fortuito, a saber, un sentimiento ambiguo, entre la admiración y la desconfianza, que los incapacita mutuamente para establecer una comunicación genuina y decirse la verdad.<sup>3</sup> Al igual que el narrador, quien sostiene que su estado anímico luego de salir de Santiago era el de “un fugitivo que escapa del guardián” (80), Miguelo emplea conceptos cercanos al campo semántico del encierro y la prisión para referirse a su tierra natal: “a veces pienso que nunca me ubiqué allá en Chile, que siempre estuve de paso, como en libertad condicional” (86), y agrega, en tono burlón, que extraña la represión de Chile, que “tanta democracia me ha hecho daño, [porque] no sé cuándo debo parar” (86). En este sentido, los amigos comparten el estatus de *fugitivos*, quienes, según Fuguet en *Apuntes autistas*, a diferencia de los turistas que saben cuándo van a regresar y de los viajeros que solo tienen claro el día de su partida, están más interesados en escapar que en llegar a algún destino definido de antemano. Pese a que ambos se identifican con la figura del fugitivo, mientras el narrador escapó de la dictadura replegándose hasta la esfera de la intimidad conyugal, Miguelo huyó de la misma rompiendo con el pasado y las condiciones simbólicas heredadas.

El narrador interpreta el carácter cosmopolita que exuda Miguelo como un signo del éxito al que también le hubiera gustado aspirar, poniendo de relieve que la felicidad en el

<sup>3</sup> Según la simbología heráldica, las luciérnagas simbolizan aquellos que por sus méritos se destacan en medio de los demás. Ver *Simbología y diseño de la Heráldica Gentilicia Galaica* (2003).

contexto del mundo globalizado está dada por la superación del estilo de vida aldeano, local y aburguesado, para pasar a formar parte de aquel nuevo tipo de elite que Sloterdijk, en su ensayo titulado *En el mismo barco*, llama *ciudadanos del cosmos*, que se definen por la capacidad de situarse más allá de cualquier Estado y de cualquier memoria histórica localizada. Lo paradójico de la circunstancia presentada por este relato es que la felicidad de Miguelo en estos términos resulta ser falsa y la promesa implícita de felicidad que este le prodiga al narrador, termina por clausurar la posibilidad de ver restaurado ese nuevo *locus amoenus* que tendría que haber sido su amistad en la isla. Del mismo modo en que Fuguet confiesa haber constatado la falsedad de la tesis de que “la vida es, de alguna manera, mejor en un hotel” (*Apuntes autistas* 61), el resto del relato consistirá en la dramática constatación de que la respuesta de Miguelo a la pregunta por el modo en que se ha de vivir tras la desheredación integral de la vida es errónea y que, por extensión, Manhattan no es un lugar donde “todo puede pasar” (87), sino que, al contrario, en concordancia con su geografía, esta es una ciudad de solitarios que habitan sus islas de mundo propias.

En efecto, antes de separarse para proseguir con sus respectivos itinerarios, el narrador se entera de que probablemente todo lo que le ha dicho Miguelo es falso y que, en lugar de viajar a reencontrarse con su familia en Chile, este va a Venezuela a trabajar como obrero en un oleoducto (93). Con esta mentira develada pendiendo entre ambos, los amigos se toman una fotografía y prometen volver a encontrarse en Manhattan para continuar con su amistad interrumpida. Si damos crédito a la tesis de Nietzsche, según la cual el impulso de verdad proviene de la necesidad de existir en sociedad y gregariamente, valiéndose de la invención de un modo uniforme y obligatorio de designar las cosas, podemos afirmar que, ya en esta mentira, se vislumbra la tendencia de Miguelo a la vida errante y a reivindicar su individualidad hasta las últimas consecuencias.

### 3. Explicitación y cinismo

En la novela *Missing* (2011) encontramos una fórmula capaz de expresar con elocuencia la condición de orfandad generalizada de la que da cuenta el narrador al momento de representar el paisaje social de Manhattan y, en particular, la situación de Miguelo: la isla está llena de personas que huyeron de sus casas para intentar ser estrellas, pero terminaron siendo cualquier cosa. A partir de la segunda parte del relato, la atmósfera degradada del aeropuerto y la estética de lo artificial y lo falso de la camisa de Miguelo, se proyectan sobre la isla y sus estrambóticos habitantes, cuya única garantía de singularidad, en medio de la muchedumbre anónima, son sus respectivos atuendos y peinados. Tal como si se tratase de un guion cinematográfico, el narrador describe con minuciosidad el aspecto de los habitantes de la ciudad, así como la escenografía y la iluminación de los espacios, evidenciando una patente inspiración efrástica y barroca al momento de reconstruir la búsqueda de Miguelo. Como era de esperarse, el narrador no consigue ponerse en contacto con su amigo y, animado por la soledad y su condición de extranjero, se propone buscarlo. Del mismo modo en que el encuentro de los amigos se fragua en una circunstancia excepcional, todo lo que ocurre en adelante se ubica en un tiempo residual, al margen de las actividades académicas, laborales y, por cierto, de la vida familiar del narrador, a la manera de un descentramiento de su subjetividad.

En su búsqueda, el narrador constata que nada es más eficiente para dar con el paradero de su amigo que seguir la pista de sus producciones culturales en la isla. El narrador tira de este hilo, que lo conducirá hasta Miguelo, porque este se presentó ante él como un actor en la escena cultural neoyorquina. Siguiendo esta pista no tarda en dar con sus publicaciones en la revista *Wierdo`s* que, haciéndole honor a su título, está compuesta por “reportajes a las cosas más desquiciadas” (99). En la oficina de *Weirdo`s* el narrador se entera de que Miguelo publicó allí

dos artículos, uno acerca de un coleccionista que poseía todo lo relacionado con James Dean y, otro, donde se analizan los peinados de los rockeros a través de la opinión de estilistas. También se entera de que concibió un tercer reportaje sobre la película *Freaks*, que finalmente no escribió, puesto que no volvió a aparecer por allí. Para el narrador estos textos ponen en evidencia la idiosincrasia de su amigo, quien “siempre había venerado a Dean [y, por extensión, la subcultura de aficionados al cine y el *rock and roll*] y se identificaba con su personaje de *Al este del paraíso*” (100). No es de extrañar que Miguelo sea un ferviente seguidor del actor James Dean quien, como señala Roman Gubern en *Máscaras de la ficción*, vivía en una contradicción vital entre el deseo y el miedo de pertenecer a algo o a alguien, de lo cual derivaba su gran sentido de la independencia a la vez que una angustia existencial, que contribuyó a forjar su imagen de muchacho solitario de clase media y, más tarde, la leyenda de su radical coherencia vital, ya que su prisa por vivir lo conduce a la muerte a la edad de 24 años.

Luego de leer estos reportajes, el narrador atribuye a Miguelo, quien, por lo demás, adopta el pseudónimo *Mike-Angelo* para publicar estos textos, el enunciado “uno siempre escribe sobre las cosas que a uno le interesan, para puro poner frases que solo los amigos pueden entender” (100). Resalta la proximidad de este último enunciado con el principio, según el cual, “humanismo es telecomunicación fundadora de amistades que se realiza por medio del lenguaje escrito” (Sloterdijk, *Normas* 19). Sin embargo, lejos de la antigua cadena epistolar entre los amigos usuarios del código escrito, los reportajes de Mike-Angelo parecen destinados a perderse, sin pena ni gloria, en el creciente conjunto de producciones culturales asociadas a la industria audiovisual de EEUU y que, sin embargo, el narrador saca de la sentencia al olvido, extrayendo de ellos una inusitada alegría, tal como si estos extravagantes textos hubieran sido cartas perdidas que, por fin, encuentran su destinatario. En este sentido, el relato realiza una apropiación paródica de la tradición humanista, al dar continuidad, aunque de un modo radicalmente precario, al fascinante fenómeno de la amistad y de la formación de cadenas epistolares a través del código escrito.

Gracias a la información que le proporciona un fotógrafo de *Weirdo`s*, el narrador llega hasta un cine en el cual Miguelo habría trabajado durante una temporada, y donde se exhiben películas de serie B en tres dimensiones. Al igual que la línea editorial de *Weirdo`s*, este cine, dedicado a la proyección de películas comerciales de bajo presupuesto, lleno de estafalarios y heterogéneos espectadores, parece ajustarse a los gustos y cualidades de Miguelo, por lo que al narrador no le cuesta imaginarlo ahí, “devorándose los filmes, engrupiéndose a cualquier lunática estupendosa necesitada de compañía” (103). De este modo, el narrador comprueba que su amigo ha intentado rentabilizar su afición por la industria audiovisual estadounidense. Si bien Miguelo ya no trabajaba en este cine, el narrador encuentra a un acomodador, Eric, que había sido colega suyo y recordaba quien decía ser:

Según Eric, el padre de Miguelo, un famoso líder de la intelectualidad sudamericana, había sido asesinado en un estadio deportivo. A Miguelo no le gustaba hablar de su pasado y él [Eric] lo entendía porque su hermano mayor había estado en Vietnam y le sucedía algo parecido. También me sorprendió con el dato de que Miguelo colaboraba con Amnesty International y ayudaba a ingresar al país a haitianos perseguidos. Más aterrizado me pareció el que estaba escribiendo una novela sobre los cines pencas, que una vez le publicaron algo en *Weirdo`s* y que vivió un tiempo con Sarah, una flautista-modelo-actriz-poeta-camarera irlandesa que a veces lo iba a recoger a la salida de la función. [Pero su relación] terminó, no sabía por qué, pero de una forma muy mala y violenta (...) Luego de su ruptura comenzó a trabajar en una boite porno donde daban películas y había peep-shows (104).

Este falso relato biográfico, puesto en paralelo con el relato que prodiga al narrador en el aeropuerto, deja al descubierto el cinismo de este personaje. Miguelo se presenta como portador de la inteligencia desclasada y plebeya que Sloterdijk adjudica al cínico, quien, carente de ilusiones y confrontado a la dureza de la vida urbana y las necesidades apremiantes, está convencido de que la época de la ingenuidad ha pasado y que, por lo tanto, debe abocarse a su mera autoconservación, es decir, situarse al margen de los valores morales o la fidelidad ideológica hacia posiciones políticas, en tanto que el capital ha corrompido todos los valores ligados a las antiguas formas de vida. Desde esta perspectiva, resulta natural que su vida en Manhattan lo conduzca a dedicarse al trabajo sexual: ante la experiencia desencantada del mundo posmoderno, a merced de los flujos de capitales que presuponen las necesidades de los individuos, la prostitución constituye “el núcleo fundamental de los cinismos de intercambio en los cuales el dinero, en su brutal indiferencia, rebaja a su nivel también los bienes de rango superior” (Sloterdijk, *Crítica* 466).

El narrador recorre la isla llena de bares, discos y cines porno, dejándose fascinar por la atmósfera de estos espacios, confundiendo y pasando desapercibido entre los hombres que, amparados por la oscuridad y el anonimato, se masturban entre sus semejantes “redimidos por el vicio” (107). Recorriendo estos espacios, el narrador llega hasta *Casbah*, el local de Miguelo, ubicado en “un barrio sórdido y antiguo, a punto de caerse derrumbado” y que era “un gran sótano pintado de negro y rojo con espejuelos, cortinas de terciopelo y estatuas de vidrio transparente” (107). A pesar de que este ya no trabajaba ahí, el narrador tiene acceso a un nuevo ámbito de su producción artística, que integra performances de sexo en vivo y numerosos videos pornográficos donde se desempeña como actor, e incluso un cortometraje escrito, dirigido y protagonizado por él mismo. En concordancia con la inspiración efrástica de su relato, el narrador describe con minuciosidad este film de siete minutos, titulado *4 A.M.* Como una versión posmoderna del antiguo monje cristiano emplazado en su celda monacal, luchando consigo mismo, mediante la escritura o la oración, para mantener quieto sus pensamientos, Miguelo se representa en su cortometraje pornográfico entre la depresión de no poder liberarse de la trivialidad de estar consigo mismo y la euforia que proporcionan el sexo y las drogas. Insatisfecho e insomne en su apartamento, y mientras afuera de su celda hay una fiesta infinita a la cual no ha sido invitado, Miguelo fantasea con que la ventana de su apartamento le devuelva algo más que su propio reflejo, algo más que el yo ante el yo, y que a través de la ventana y de lo que esta le muestre alcance el goce que lo redima de la soledad.

Al margen de la representación hiperrealista de la genitalidad en la que se focaliza la pornografía, el cortometraje se devela en sus detalles, por el modo en que culmina y lo que prosigue en el relato, como una declaración de principios: Miguelo, en cuanto que fugitivo, aun tras la desheredación integral y la ruptura definitiva con el pasado, vislumbra la posibilidad de seguir huyendo de todo. Dos elementos, ubicados en la parte final del corto, confirman esta hipótesis: por un lado, la canción “Everybody’s talking” con que musicaliza su huida, y que trata sobre alguien que, embargado por la necesidad de irse del lugar donde se encuentra, ha perdido la capacidad de comunicarse, preso de un estado de extrañamiento o despersonalización que le impide comprender lo que otros le dicen; y, por otro lado, la risa estomacal, la carcajada plena, estridente y sin inhibiciones, en la que, según Sloterdijk en *Crítica de la razón cínica*, se halla simbolizado el anhelo cínico de hacer tabla rasa de las ilusiones y las imposturas, en el sentido de que esta expresa una fuerte vivacidad rayana con la energía de lo destructivo en sí.

En la tercera parte del relato, que empieza tras la descripción de este cortometraje en clave autobiográfica, el narrador nos informa que se ha enterado a través de un periódico que Miguelo se ha suicidado disparándose en la cabeza en un edificio cercano al suyo y en la más absoluta soledad. Al convertirse en una lamentación impotente, conjugada en segunda persona gramatical, por fin, el relato deja en evidencia su talante epistolar: “Y ahora debo dejar de echarte de menos y partir a buscarte a la morgue. Ahí estás, solo, encerrado, esperando que

alguien te reclame. Calma, me pongo el abrigo y parto” (112). La búsqueda de Miguelo conduce al narrador a lo largo de un proceso de explicitación radical, que comienza con el distanciamiento constitutivo de la relación de amistad humanista entre el escritor y el lector posibilitado por el código escrito; continúa con el hiperrealismo de la representación pornográfica centrada en la genitalidad; y termina con el procedimiento médico de la disección anatómica que abre el cuerpo de par en par:

La piel que hace poco estaba tensa y lisa ahora está amoratada y suelta, arrugada colgando a los lados. Donde estaba el ombligo ahora están los intestinos húmedos y mal olientes. Con un cucharón sacan la sangre y la depositan en un envase. El corazón está partido sobre la mesa. Las piernas tijereteadas tienen al descubierto las venas, los músculos azulinos, los huesos” (116).

Irónicamente, el narrador encuentra a Miguelo, pero el proceso de su búsqueda lo lleva a estar más cerca de él de lo que en realidad hubiera deseado.

Cuando el narrador expresa el anhelo de la cercanía fraternal y, dirigiéndose a su amigo muerto, afirma “quería verte, hacer lo de antes, vagar, partir a Canadá, dar vueltas por Coney Island con mis enanos y que estos te dijeran ‘tío’” (112), subyace en sus palabras el presupuesto de una distancia, de una cierta opacidad que, según Han en *La agonía del Eros*, es constitutiva y originaria de todo vínculo amoroso o fraternal, ya que para que pueda haber amor y amistad, esto es, genuina cercanía, es preciso un distanciamiento que nos permita concebir y experimentar al otro en su otredad. Sin embargo, en una tergiversación macabra de este anhelo, su búsqueda conduce al narrador a través de una trayectoria donde su vínculo pierde toda opacidad, hasta el punto de que Miguelo se devela ante él con una cercanía pornográfica y según un hiperrealismo anatómico al que no le basta la superficie de la piel y la exhibición de los genitales. Desde la perspectiva de este, literalmente, “final abierto” (116), este relato representa el drama de la transparencia definitiva, ya que la búsqueda de su amigo conduce al narrador a desarrollar un proceso de explicitación que culmina con la hipervisibilización de su cuerpo diseccionado y la supresión definitiva de todo distanciamiento, o bien, con la instalación de una falsa cercanía signada por el olor a podrido que emana su cadáver, invadiendo su nariz, como si incorporase la esencia de su amigo adentro suyo, con el ineludible resultado del asco y la náusea: “El vómito es espeso, amargo, con olor a cuerpo descompuesto, con olor a Miguelo y eso me da aún más arcadas y la sustancia es roja y amarilla y recuerdo los sesos, los riñones” (116).

Tras efectuar los trámites burocráticos, elegir la urna y el cementerio donde enterrará su cadáver, ahí mismo, en EEUU, respetando su deseo de “estar lo más lejos posible de Ñuñoa [Chile]” (117), el narrador acude a su apartamento, “ubicado en el barrio del crack y la heroína” (119). Allí el narrador comprueba que en su edificio y en su último lugar de trabajo nadie lo conocía, concluyendo que “al Miguelo poco le importaban las relaciones. La gente que había estado cerca de él había sido solo accidentes, compromisos al pasar” (119). Los objetos personales de Miguelo aparecen ante el narrador como una exposición espontánea y residual de su fracaso personal y artístico e, impelido por su trabajo como editor, se lleva una carpeta llena de sus *stories* junto a la fotografía que se habían sacado en el aeropuerto y el aviso que había puesto en el periódico al principio de su búsqueda. En vista de estos antecedentes, y ante la flagrante incapacidad de Miguelo de sostener vínculos fraternales, cabe explicar su voluntarioso anhelo de huir de todo y de todos.

#### 4. Conclusiones, o sobre la carcajada cínica como invitación al suicidio

La narración vincula la tendencia de Miguelo a la vida en soledad y su voluntad de desheredación, que lo conducen, finalmente, hasta el suicidio, con su identificación como artista y su cinefilia, por un lado, y el espacio arquitectónico de la ciudad, por otro, dos aspectos que procederemos a desglosar a continuación.

Al margen de la realización y de la calidad de su obra, tal como James Dean, cuya personalidad se funde con la de sus personajes cinematográficos, Miguelo es un artista debido a su modo de vida. No es su obra la que lo convierte en un artista, sino que su vida despegada del suelo del mundo, que es, de hecho, la impresión que tiene el narrador al verlo en el aeropuerto: “Venía tan tranquilo y altivo que me era difícil coordinar ideas. *Era como si flotara sobre el piso*. Parecía que tuviera resortes en los pies por la forma en que se balanceaba. Cualquiera diría que estaba entrando a una *première* hollywoodense o abordando un yate” (94; énfasis añadido). Siguiendo la lectura que ofrece Sloterdijk en *Experimentos con uno mismo* acerca del último hombre como un monje vacío, vestido por los ropajes seculares de una mística burguesa, nos parece plausible sostener que, en la relación que Miguelo sostiene consigo mismo y su vocación a la vida en soledad, radica una especie de apropiación paródica de la ascesis y la mística cristiana, donde la teología y Dios han sido reemplazados por los códigos audiovisuales y el lenguaje de la vivencia personal. En *Una genealogía de la pantalla*, Márquez constata que la pantalla cinematográfica adquiere tempranamente en la cultura popular connotaciones religiosas: tal como el creyente que dirige sus plegarias alzando su mirada al cielo, el espectador en la sala de cine debe alzar la mirada para contemplar la grandiosidad de la pantalla cinematográfica frente a la cual el individuo se hace pequeño. Guattari coincide en este punto, cuando señala que la pantalla cinematográfica “ha ocupado el lugar de las antiguas liturgias” (422).

Sin nadie a quien acudir y liberado de los imperativos verticales de dar continuidad a los patrones culturales heredados, Miguelo se convierte en un acólito del culto secular a los rostros paisajizados de las estrellas que forjan su carácter mítico en las salas de cine donde parece posible inmortalizar las personas, los momentos y los lugares. Esa impotencia radical que caracteriza a Miguelo y que este parece extraer de la figura de James Dean, nos habla de cómo el cine comercial vuelca el deseo contra sí mismo para separar al individuo del mundo exterior e imposibilitar la politización del modo de vida. A pesar de que sus medios expresivos puedan ser utilizados para la emancipación y la lucha minoritaria, el cine ha sido cooptado por la industria del entretenimiento para vehiculizar motivos familiares, personales y reaccionarios, o bien, en su defecto, tal como se evidencia en este relato, motivos autodestructivos. Para Félix Guattari en *La revolución molecular*, el cine constituye un mecanismo de psicoanálisis de masas, en el sentido de que este desarrolla un modo particular de concienciación, no centrada en *un* sujeto, sino que disperso en una multiplicidad de polaridades, donde el individuo nunca hace uso de la palabra, ya que es la industria la que determina el tipo de enunciación efectuada. Si bien el cine comercial toma el lenguaje de las formas y la comunicación humana, todas sus enunciaciones se encuentran orientadas a actuar “en profundidad sobre la subjetividad en tanto que puede proporcionarle identidades, modelos de comportamiento, empleando las semióticas asignificantes y simbólicas (...) normalizando la intensidad, jerarquizando las semióticas, cerrándose sobre el sujeto individualizado” (Lazzarato 121).

Por otro lado, las circunstancias de la muerte de Miguelo, hacen que el narrador atribuya a Manhattan una cierta responsabilidad de estos acontecimientos. Como señala Lefebvre, el espacio social de la urbe no es un objeto entre otros objetos, no es un producto entre otros productos, sino que la ciudad permite, sugiere y prohíbe que tengan lugar unas determinadas acciones en el espacio. Así, este autor llega a afirmar que “el espacio es a lo ‘vivido’ lo que al organismo vivo es su propia forma” (149), de lo que se desprende que la espacialidad confiere

a la vida una forma predeterminada por su propia organización. Miguelo se representa a sí mismo en su cortometraje como habitante del que para Sloterdijk en *Esferas III* es el análogo arquitectónico del individualismo en las sociedades posmodernas, a saber, el apartamento. Esta ciudad, el modo en que sus habitantes se distribuyen en el espacio, oscilando entre una individualización radical y las aglomeraciones de masas, constituye el paradigma de una comunidad y un paisaje social *espumizado*. La metáfora de la espuma ha sido empleada por Sloterdijk para describir, precisamente, el desmoronamiento de la estructura y la semántica social, precedida de la proliferación de edificaciones de altura, constituidos por microespacios de seguridad y confort doméstico, apilados unos sobre otros. En definitiva, si la pantalla cinematográfica, definió el contenido de su vida psíquica volcada a la consecución de la libertad, por su parte, Nueva York, con sus enormes rascacielos, llenos de habitáculos unipersonales, definió el componente material y social de su estancia en la isla.

Este punto sobre la relación entre el suicidio y el espacio es relevante para explicar el mensaje con el que culmina este relato. Luego de visitar el apartamento de Miguelo, el narrador cierra su relato aludiendo a un mensaje que encuentra en la pared del baño de una cafetería que explica, en clave poética, el título de esta obra: “Entré a un café y pedí un cortado. Fui al baño a mear. Me bajé el cierre y frente a mis ojos, en la pared, una letra temblorosa decía: *Is there anybody out there?* Debajo, con una letra negra, gruesa, segura, alguien respondió NO. Me sacudí, tiré la cadena y salí. Miré a mi alrededor y efectivamente, no había nadie” (122). Hasta su suicidio, Miguelo era el portador de un mito, cuya fuente radica en los medios de comunicación audiovisual. Este mito versa sobre un modo de vivir alternativo, al margen de las identificaciones de clase y nación, y, sin embargo, la búsqueda que el narrador desarrolla desmonta el efecto mitológico de este relato, confrontándonos con la vacuidad del mismo. Si Miguelo encarnaba la posibilidad de la libertad y la huida, de que era posible hallar una alternativa, un *afuera*, al modo normativo y dominante de vivir, enraizado en la patria, la familia y la memoria del horror, la exposición hiperrealista de su miseria y de su cuerpo interrumpe el mito, embargando al narrador con la certeza de que no hay nadie afuera, de que no hay salida, que es imposible huir.

Desde la perspectiva del narrador, Miguelo ha sido engullido por la arquitectura urbana de Nueva York que constituye una inmanencia absoluta, en cuanto que el *afuera* ha sido eclipsado en provecho de un *adentro* sin límites. Miguelo no pudo hallar una salida porque se encontraba inmerso en una “mónada leibniziana” (Lapoujade 266), clausurada sobre sí misma, en el sentido de que este redujo su vida a la condición de caja de resonancia de clichés psíquicos que precedieron y determinaron todas sus percepciones, acciones y pensamientos. Miguelo habitó una mónada, no porque haya estado sujeto a una red de vigilancia o encerrado en un espacio físico que restrinja su libertad, sino porque este fue tomado por una “doble pinza” (Lapoujade 260), que le hizo *ver y hablar* de manera tal que solo vio aquello de lo que habló y solo habló de lo que vio, y, actuando conforme a esta correspondencia, su porvenir fue vaciado de sus posibilidades. Este cuento es relevante, no solo porque ilustra los principales motivos de la obra de Alberto Fuguet, que emerge como una anomalía en el campo literario de la posdictadura chilena, sino porque además atiende a la incapacidad de las raíces identitarias de conferir un sentimiento de pertenencia a una generación atraída por un nuevo tipo de ciudadanía que se labra en el seno las metrópolis estadounidenses, en específico en Nueva York, y que tiene como principal vehículo de promoción el discurso cinematográfico.

Mediante la ruptura con el pasado y el despliegue de sus actividades artísticas, Miguelo quiso buscar una alternativa al mundo que había heredado de sus padres en Ñuñoa, pero terminó convirtiéndose en un cínico abocado a vehicular la infinita redundancia de los clichés psíquicos que extrajo de la industria audiovisual. Miguelo encarnaba para el narrador (y de ahí la desesperada búsqueda que desarrolla) la promesa de un *afuera*, una invitación a la libertad, pero en la medida que se acerca a su paradero y accede a su producción artística queda en evidencia

que este no era más un títere destripado a merced de las fuerzas impersonales del capital financiero. Siguiendo el enunciado que el narrador atribuye a Miguelo, según el cual se escribe y, por extensión, se filma para introducir en los textos y películas mensajes encriptados que solo los amigos pueden comprender, cabe interpretar la carcajada cínica, al final de su cortometraje pornográfico, como un mensaje cuyo lector modelo es, precisamente, el narrador. Si convenimos en atribuir a la risa la connotación de señal fisiognómica de superioridad, de la carcajada cínica que Miguelo prodiga a los espectadores de su cortometraje (en cuanto que epílogo injustificado de su trayectoria biográfica, en el sentido de que, paradójicamente, Miguelo carece de razones para reír y, sin embargo, una carcajada es su último registro audiovisual), se deduce la conclusión a la que llega el narrador, a saber, que no hay nadie afuera del mundo, o bien, que Miguelo encontró una salida al mundo sin afuera y que el narrador y los espectadores siguen todavía adentro. En suma, si el último registro audiovisual de Miguelo es un mensaje encriptado destinado para su amigo, su carcajada cínica ha de interpretarse como una invitación al suicidio.

### Obras citadas

- Araya, Stéphanie Decante. “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El caso Fuguet”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2005, pp. 181-191.
- Forttes, Catalina. “Los chicos de la orilla oscura: masculinidad, medios y afecto en Sobredosis de Alberto Fuguet”. *Anales De Literatura Chilena*, n° 22, 2014, pp. 101-14.
- Fuguet, Alberto. *Apuntes autistas*. Debolsillo, 2018.
- \_\_\_\_\_ *Missing*. Alfaguara, 2011.
- Giannini, Humberto. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Universitaria, 2004.
- Guattari, Félix. *La revolución molecular*. Errata Naturae, 2017.
- Gubern, Roman. *Máscaras de la ficción*. Anagrama, 2002.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Herder, 2014.
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus, 2016.
- Lazzarato, Maurizio. *Signos y máquinas. El capitalismo y la producción de la subjetividad*. Enclave, 2020.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Capitán Swing, 2013.
- Martín, Jonatan. “Buscando un lugar entre no lugares: transculturalidad, liminalidad y glocalización en la literatura y el cine de Alberto Fuguet”. *Anuario de Literatura Comparada*, n° 5, 2015, pp. 209-229.
- Márquez, Israel. *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Anagrama, 2015.
- Opazo, Cristian. “De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet”. *Revista Chilena de Literatura*, vol. 74, 2009, pp. 79-98.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas III*. Siruela, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Siruela, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Crítica de la razón cínica*. Siruela, 2003.

\_\_\_\_\_ *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Oliviera*. Pre-  
Textos, 2003.

\_\_\_\_\_ *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Siruela, 2002.