

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL



NO FICCIÓN: UNA AUTOFICCIÓN HOMOERÓTICA

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN

Prof. Guía: Dr. Edson Faúndez Valenzuela
Seminarista: Rayen Bettina Inostroza Vásquez

CONCEPCIÓN, 2016



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL



NO FICCIÓN: UNA AUTOFICCIÓN HOMOERÓTICA

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN

Prof. Guía: Dr. Edson Faúndez Valenzuela

Seminarista: Rayen Bettina Inostroza Vásquez

CONCEPCIÓN, 2016

Agradecimientos: Gracias abuelos por sembrar en mí la constancia y la fortaleza que me permiten perseguir sueños con coraje. Gracias mamá y hermanas por esperar en mis ausencias. Gracias Nancy y Pelao por acompañarme en cada camino que sigo. Gracias Felipe por estar siempre a mi lado.



Resumen

Esta investigación estudia la novela *No ficción* del escritor Alberto Fuguet desde la teoría del género de la autoficción como un espacio donde autobiografía y ficción se ven involucrados.

Además, el desarrollo de la historia permite entender su contenido como una relación de los personajes desbordada de amor y amistad donde el sexo se suprime. Los conceptos de seducción y erotismo sirven para estudiar este último aspecto con profundidad.



Índice

Resumen.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1.....	9
Marco teórico.....	9
1.1 Autoficción.....	9
1.2 Seducción.....	14
1.3 Erotismo.....	18
Capítulo 2.....	25
Crítica precedente.....	25
2.1 Patricia Poblete: “Alberto Fuguet, cronista” (2013).....	25
2.2 Cristián Opazo: “De armarios y bibliotecas” (2009).....	28
2.3 María Nieves Alonso: “Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición” (2004).....	31
2.4 Lorena Ubilla: “Identidades juveniles en Mala Onda de Alberto Fuguet” (2012).....	33
2.5 Linda S. Maier: “A McOndo writer's take on literature in the era of audiovisual and digital communication” (2011).....	36
Capítulo 3.....	38
Análisis de la novela.....	38
3.1 La autoficción en No ficción.....	38
3.1.1 El carácter ambiguo de la autoficción.....	38
3.1.2 Análisis de los rasgos del discurso autoficcional en No ficción...	42
3.2 Dimensión deseante en No ficción.....	53
3.2.1 La seducción como objetivo en sí mismo.....	53
3.2.2 El homoerotismo.....	62
Conclusiones.....	72
Referencias bibliográficas.....	74

Introducción

El objeto de estudio de esta investigación es la novela *No ficción* (2015) del escritor chileno Alberto Fuguet. La publicación de *No ficción* significa, para muchos, una revelación de Fuguet sobre su orientación sexual. En todos los relatos que el autor había escrito (*Mala Onda*, *Missing*, *Sobredosis*, por nombrar algunos) el tema del deseo nunca se había desarrollado tan intensamente como se puede observar en *No ficción*. Los personajes Renzo y Álex experimentan el deseo homoerótico; el detalle es que lo hace cada uno a su propia manera, y es ahí donde se presenta uno de los problemas de este libro.

La historia involucra a dos hombres de alrededor de 40 años, Renzo y Álex. Este último se ha asumido como homosexual y se encuentra profundamente atraído por Renzo, quien se niega a tener relaciones amorosas. El libro despliega un extenso y acalorado diálogo que ocurre durante una larga noche en el departamento de Renzo, en el que rememoran los hechos ocurridos a lo largo de los 8 años de “amistad” y discuten la propuesta de Álex de escribir un libro acerca de su relación con Renzo.

La escritura literaria de Alberto Fuguet ha sido criticada desde la aparición de *Mala Onda* (1991), debido al carácter mediático que fueron tomando sus novelas. Fue esta primera obra la que permitió su posicionamiento como escritor de acontecimientos cotidianos y urbanos, iluminando la realidad que vivía Chile en medio del plebiscito de 1989. Así mismo ocurre más tarde con *Tinta roja* (1996), novela que le da un giro al contenido de la escritura de Fuguet en la medida en que se orienta hacia una crítica a la influencia que ejerce el dinero sobre los medios de comunicación. Al igual que en *Missing (Una investigación)* (2009), relato arriesgado y personal, donde a partir de una innovadora estructura narrativa se mezclan nombres y hechos de la vida real del autor con la ficción. En suma, todas estas obras están cargadas de crítica social, contenido político y especulaciones sobre su vida personal.

La hipótesis de esta investigación propone que la novela *No ficción* se inscribe dentro del marco de la escritura autoficcional y de la idea del deseo homoerótico

incumplido. El carácter autoficcional del relato permite advertir la irrupción del deseo homoerótico y sus consecuencias en el plano de las relaciones que se establecen entre los personajes.

El objetivo general de esta investigación es analizar la novela autoficcional *No ficción* de Alberto Fuguet a partir de la identificación de procedimientos autofccionales y del estudio de las posiciones de deseo que dominan el relato.

Los objetivos específicos de la presente investigación son tres: a) Describir cómo Fuguet en *No ficción* se apropia del género autoficcional y qué implicaciones tiene en la historia narrada; b) Explicar cómo se desarrolla la idea de deseo homoerótico incumplido dentro de la historia que construye Fuguet; c) Analizar el texto sobre la base de la teoría de la *seducción* planteada por Jean Baudrillard y la teoría del *erotismo* planteada por Georges Bataille, para estudiar la dimensión deseante de la novela.

Esta tesis se funda en las ideas de *erotismo* y *seducción*, conceptos que se van a analizar en la novela *No ficción* sobre la base de las teorías de Jean Baudrillard, desarrolladas en *De la seducción*, y de Georges Bataille, desarrolladas en *El erotismo*. Esta última propuesta teórica se complementará con el análisis de la erótica homosexual de Michel Foucault, desarrollado en su libro *Historia de la sexualidad*. Junto con esto se considerará la propuesta teórica para la comprensión del relato autoficcional del investigador español Manuel Alberca, contenida en dos artículos: “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” y “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”.

Se van a considerar en el análisis de la novela los aportes de la crítica precedente. Los estudios sobre *No ficción*, debido a su reciente publicación, son escasos. Estimamos relevantes para nuestra investigación los siguientes artículos: “Alberto Fuguet, cronista”, escrito por Patricia Poblete, “De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet” de Cristián Opazo, “Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición” de María Nieves Alonso, “Identidades juveniles en *Mala Onda* de Alberto Fuguet” de Lorena

Ubilla y “A McOndo writer's take on literature in the era of audiovisual and digital communication” de Linda S. Maier.

“*No ficción* es lo más lejos que puedo llegar antes de escribir mis memorias”. Así describe Fuguet su novela *No ficción* en una entrevista otorgada al diario *La Tercera* luego de su publicación. También, en otra entrevista al diario *El Plural*, Fuguet discute sobre el rasgo autoficcional de su novela (“*No Ficción*” y “*Sudor*”: entrevista a Alberto Fuguet). Estas ideas serán de importancia en el desarrollo de nuestra tesis.

Finalmente, el método de la investigación privilegiará el análisis textual. Por un lado, se considera el concepto de *seducción* como el objetivo de este juego erótico y la teoría del *erotismo* como medio para transgredir una prohibición, ambos términos revelan la significación de la relación homoerótica que nutre la historia. Y por otro lado, la alteración del recurso de la ficción en *No ficción* sirve para examinar el género de la autoficción en la escritura de la novela.



Capítulo 1

Marco teórico

1.1 Autoficción

En el artículo “Umbral o la ambigüedad autobiográfica” (2012) escrito por Manuel Alberca, se establece que el término *autoficción* fue planteado por primera vez por el francés Serge Doubrovsky en su libro autobiográfico *Fils* (1977), donde lo definió como “ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales” (2012, p.2). Bajo esta acepción la *autoficción* tiene como propósito disminuir el espacio que separa la novela de la autobiografía mezclando elementos de ambos géneros, por lo que resulta un texto de carácter ambiguo. De esta manera, el escritor altera acontecimientos de su vida real para lograr un texto autoficcional.

La tesis de Alberca plantea la *autoficción* como “una novela, en la que el autor, bajo su nombre propio, se introduce como narrador y/o protagonista” (2012, p.2), invisibilizando la cortina que separaba al escritor de su novela. Para Alberca, incluso cuando el propósito de un escritor sea exclusivamente escribir un texto de ficción la escritura se ve afectada por elementos de “la propia vida”. Esta última idea deja atrás la concepción de la ficción como un formato donde escribir una historia no involucra la imagen del autor, ya que todo quedaría dentro de los márgenes de lo irreal.

De acuerdo a lo anterior, Alberca distingue entre dos tipos de autoficciones: las *autoficciones biográficas*, que tienen como propósito utilizar los acontecimientos de la vida real para ficcionalizarlos y las *autoficciones imaginarias*, en las que se forma una novela con apariencia de autobiografía y su contenido no es más que pura invención.

Dentro de ambos tipos de autoficciones la definición del investigador destaca el grado de ambigüedad de la autoficción. Su movimiento oscila entre la ficción y la autobiografía, dejando al lector en pleno estado de vacilación. En este sentido la autoficción promueve un pacto novelesco (donde acepta lo que ocurre en la historia) y un pacto autobiográfico (en el que reconoce que todo es real), porque el lector debe asumir que se encuentra ante un texto que es pura ilusión, pero al mismo tiempo, por las señales que da el texto, debe asumir que está ante una realidad. De esta manera,

el pacto autobiográfico se vería roto en el discurso autoficcional, ya que el lector se debe situar entre lo uno y lo otro, sin inclinarse por ningunos de los dos.

El pacto autobiográfico es definido por Philippe Lejeune (1974) como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (2005, p.19). De esta manera un texto autobiográfico se reconoce de acuerdo a las siguientes características: la escritura en prosa; el desarrollo de la existencia o vida individual de un sujeto como el tema; la correspondencia entre autor y narrador con una misma persona; y la narración de hechos pasados (2005, p.19-20). Para que un texto corresponda a este género autor-narrador y narrador-protagonista deben ser coincidentes con una misma identidad: se narrará un relato retrospectivo sobre la propia vida de quien lo escribe.

Cuando un lector se envuelve en este pacto autobiográfico también se está viendo inmerso en un pacto referencial. Esto último implica que el texto se instala dentro del ámbito de la verdad, pese a que exista un cierto margen de error a causa de la fragilidad de la memoria, dando como resultado un texto auténtico. Se trata de un contrato donde el lector se dispone a la lectura “admitiendo que el propio fundamento de su relación será la autenticidad, en tanto sea la verdad del texto, de la imagen del narrador mientras hace la pintura de sí mismo y de la imagen que quiere dar de lo que él era en tal o cual etapa de su vida” (2005, p.23).

En conjunto el pacto autobiográfico y el pacto referencial comprenden un tercer pacto: el pacto de lectura. Consiste en considerar la dimensión histórica de producción y de recepción de un texto autobiográfico, de manera que la dimensión extratextual es importante desde el punto de vista de quien escribe el texto y desde quien lo lee.

De acuerdo a lo anterior el pacto ambiguo se distancia de los rasgos que el pacto autobiográfico presenta proyectando un nuevo contrato con el lector. Por esta misma razón es que el texto autoficcional propone un nuevo pacto: el lector se instala en el centro del espacio donde convergen autobiografía y ficción.

Con el objetivo de explicar esta ambigüedad Alberca propone este pacto, que oscila entre el novelesco y el autobiográfico, del cual el lector forma parte cuando se enfrenta a la lectura de un texto autoficcional.

En esta relación texto-lector se expresa un pacto ambiguo que, según lo que sostiene Alberca, consiste en entender la autoficción como una lectura que al presentarse como ficción nos entregará datos coincidentes con la vida real del autor, de la misma manera que ocurrirá cuando se presente como autobiografía ficcionalizando información que aparentemente es real, demostrando que ambos tipos de relatos se ven transgredidos. Lo que logra la autoficción es un texto narrativo que superficialmente tiene aspecto de autobiografía, por lo que es fácil confundir al lector, quien, aunque se incline hacia la realidad o la ficción, siempre tendrá un grado de duda. Se vuelve una tarea compleja determinar cuáles son las fronteras de la autobiografía (porque no se sabe hasta qué punto el autor incorpora datos reales de su vida) y de la ficción (puesto que tampoco es fácil reconocer cuáles son los elementos que han sido alterados en el relato).

Esta incertidumbre que ha experimentado el lector puede ser resuelta o mantenerse. Para esto Alberca propone tres maneras en que se termina con este estado de vacilación: la primera es cuando la duda se resuelve una vez que el lector avanza en las páginas, dejando atrás la primera impresión de texto autobiográfico; la segunda forma también se resuelve cuando el carácter novelesco es fácil de reconocer sin producir dudas; y la tercera posibilidad, que no es común, se presenta cuando el autor se inclina hacia la “máxima ambigüedad” para que el lector no pueda resolver el dilema (2012, p.11). De acuerdo a estas tres posibilidades al final del texto el lector diluye la ambigüedad acabando con la duda y determinando que se encuentra frente a una autobiografía.

El mantenimiento de la duda durante la lectura puede perdurar, pero finalmente la tendencia del lector es acabar con la incertidumbre. El lector entiende que aquello que lee es un texto autobiográfico con apariencia de novela o acepta que es una novela que aparenta ser real sin cuestionarse la veracidad. Sin embargo, el propósito de las autoficciones es mantener este estado de duda y no ser leídas como autobiografía o ficción.

En otro artículo titulado “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” (2005), Alberca plantea que las autoficciones pudieron haber sido producto de las novelas autobiográficas debido a su tendencia a incorporar datos de la biografía del autor. Junto con esto, en la novela autobiográfica el autor se apodera de la figura de un

personaje, ocultándose tras este con el objetivo de tomar distancia de su imagen real y hacer uso de las ventajas que la plataforma novelesca dispone. En ese sentido, el autor se camufla detrás de una identidad diferente a la suya (2005, p. 2).

Conviene mencionar que la diferencia entre la novela autobiográfica y la autoficción radica en que esta última tiene como rasgo principal la incorporación de la identidad nominal del autor, el narrador y el personaje; esto quiere decir que existe una correspondencia con un mismo sujeto real. En efecto, este es el rasgo que permite identificar un texto autoficcional: la identidad nominal entre el autor, el narrador y el protagonista, la que se puede reconocer de acuerdo a su presentación explícita o implícita. Por un lado, la identidad nominal se presentará de manera explícita una vez que aparezca el nombre propio en alguna de sus formas, o con un nombre propio que aluda o se forme a partir del nombre del autor; y por otro lado, se reconocerá la identidad nominal de manera implícita cuando se sugiera algún rasgo de la identidad nominal que permita identificarla con la identidad del autor (2005, p. 4-5).

Esta identidad nominal, sumada a las huellas que el autor va dejando en el texto, vuelve a la novela autoficcional una lectura aparentemente autobiográfica; de hecho el texto mismo se presenta como consciente del carácter ficcional del yo, por lo que incluso en el relato se puede hablar del autor gracias a esta propuesta de autobiografía que es real pero ficticia al mismo tiempo. Por esta razón es que la autoficción es un género híbrido, que se distingue por su carácter ambiguo, el cual está formado por la identificación nominal del autor con el protagonista de la historia (aun cuando este tipo de relato hace un esfuerzo por disimular este vínculo con el objetivo de aumentar su ambigüedad e incertidumbre en el lector). El lector de la novela autoficcional puede descubrir esta conexión entre autor y protagonista a partir de la biografía del escritor que él conoce. El lector tiende a resolver qué datos son reales y qué datos no lo son, actitud que anularía la riqueza ambigua del texto autoficcional, pues he ahí la particularidad que lo vuelve un relato atractivo. La identidad ambigua nunca sugerirá una autobiografía evidente, a pesar de que autor y personaje coinciden en una misma persona (2005, p.5).

En resumen, de acuerdo con lo postulado por Manuel Alberca el impreciso límite que existe entre la autobiografía y la novela autobiográfica hace que se produzca una indeterminación genérica responsable de la incertidumbre del lector (2005, p.2). En otras palabras, la imposibilidad de adscribir la autoficción a un género proviene de su posición céntrica entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Cuando la autoficción se aleja de su eje central y se acerca hacia el pacto novelesco o hacia el pacto autobiográfico, el lector puede reconocer fácilmente los elementos autobiográficos y los ficticios, provocando que el estado de incertidumbre desaparezca; sin embargo, esto no calificaría dentro de los propósitos del texto autoficcional, debido a que la vacilación es el movimiento que se pretende lograr.



1.2 Seducción

Jean Baudrillard en *De la seducción* (1993) define el concepto de *seducción* “como forma irónica y alternativa, que rompe la referencia del sexo, espacio no de deseo, sino de juego y de desafío” (1993, p.27). Esta referencia del sexo que hasta ahora se ha tenido, se encuentra falseada por un “hiperrealismo del goce” (1993, p.13), configurando así una imagen que no corresponde a la realidad.

En la actualidad, la imaginación no pone límites al sexo, por lo que una vez que se ha hecho y probado todo el placer se comienza a apagar y, “cuando se agota en la demanda, cuando opera sin restricción, se queda sin necesidad al quedarse sin imaginario” (1993, p.13). Es por eso que una vez agotado el ingenio se tiende a exigir la mantención del placer acabando con su manifestación natural.

Una característica importante del sexo es que tiene por objetivo principal alcanzar el cuerpo del otro; mientras que en la seducción lo más importante es la existencia de un juego, el cual consiste en mantener viva la atracción entre ambos participantes, quienes en una suerte de maniobra se muestran interesados y desinteresados al mismo tiempo. Baudrillard explica este juego de seducción como “una instancia de tira y afloja [en el que] me muestro esquivo, no me harás gozar, soy yo quien te hará jugar, y quien te hurtará el goce” (1993, p.27). El juego de seducción no se presenta como un camino para lograr llegar al sexo, sino como “una estrategia de desplazamiento [...], de desviación de la verdad del sexo” (1993, p.27). Aquí participan seductor y seducido y no se tiene expectativas acerca de quién será el ganador ni cómo se desarrollará el deseo; a diferencia del sexo, donde el goce se ha materializado inmediatamente para lograr satisfacer al deseo.

Otra forma inmediata que es utilizada para saciar el placer es el consumo de pornografía, medio donde se exponen imágenes de sexo explícito en el grado máximo de realidad; no existe ningún espacio para la sugerencia ni para la imaginación. Está en el juego una imagen tan real del sexo que elimina toda manifestación de la seducción, se expone cada detalle de las partes bajas del cuerpo excluyendo los rostros de quienes participan en el acto, debido a que “la desnudez funcional lo borra todo con la espectacularidad única del sexo” (1993, p.38).

A raíz de la pornografía, Baudrillard sugiere que la sociedad actual vive para la *producción*, práctica que incluso afecta el estado de *seducción*. Para esto realiza una distinción entre la *seducción* y el concepto de *producción*: por una parte, la *seducción* siempre deja algo a la deriva, hay algo que mantiene oculto y que no devela; y, por otra parte, la sociedad de la *producción* lo expone todo, liquidando cualquier manifestación seductora: en el porno el acto sexual se muestra directamente, sin detenerse ni exhibir los pasos que preceden el acto sexual. En la *producción* no hay *seducción*, solo se muestran dos cuerpos desnudos vendiendo sexo explícito.

Como ya he mencionado, el ritual de la *seducción* no se encuentra presente en la producción porno; es por esto que cuando en una relación se llega inmediatamente al sexo se produce la desaparición del acto natural que debiera preceder al acto sexual. El sexo pasa a ser una especie de “empresa individual fundada en una energía natural: a cada uno su deseo y que gane el mejor (en goce)” (1993, p.42).

Según Baudrillard lo sexual ha triunfado y liquidado el ritual de la *seducción* en nuestra sociedad, lo que no debería ocurrir de acuerdo al camino que estos actos deberían seguir: siempre se debería comenzar por una instancia de *seducción* entre los participantes para, luego de haber preparado el terreno, continuar con el sexo. Pero no solo se habla de este triunfo, sino que también de la evolución que ha perturbado la acción de seducir, acto que anteriormente se caracterizaba por la suavidad y sensualidad, mientras que ahora se ha vuelto una escena fría, donde los participantes parecen calcular cada paso que dan y expresar sus deseos a través de un discurso.

Estos discursos se vuelven interesantes, ya que una característica de la *seducción* es que ésta se mueve en el ámbito de las apariencias. La *seducción* solo llega a la superficialidad, ya que no pretende interpretar lo que se quiere decir en ese discurso. La práctica de la interpretación se opone a la *seducción*; en palabras de Baudrillard:

el embrujo está hecho a partir de lo que está oculto. La *seducción* de los ojos. La más inmediata, la más pura. La que prescinde de las palabras, solo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a

espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso (1993, p.75).

Es por esto que la apariencia es la que se vuelve seductora y permite el juego que desvía de la verdad y de la intención.

La *seducción* implica un cierto gusto por el vacío, porque no se busca encontrar una respuesta en ella ni llegar a esta verdad que ya he mencionado; aquí el seducido y el seductor no se encuentran más que bajo el “hechizo de la regla del juego” de la *seducción* (1993, p.76). Pero no es solo este hechizo, sino que también la complicidad que han formado, donde ambos saben que existe algo más allá, pero ninguno busca la verdad que se oculta tras la apariencia del otro. Conocen sus secretos, pero ninguno los revela, “además, si cualquiera de los dos implicados quisiera levantar el secreto no podría, pues no hay nada que decir” (1993, p.77). El secreto y la seducción mantienen su atractivo en la medida en que nunca sean explicitadas.

Dentro de este juego es el seducido quien más disfruta y quien además es desviado de su verdad, puesto que “seducir es apartar al otro de su verdad. Sin embargo, esta verdad constituye un secreto que se le escapa” (1993, p.79). Ser seducido es la causa que aumenta la motivación llevándolo a seducir al otro. De manera que se va desarrollando una dinámica donde los participantes no juegan a los roles, más bien ambos se ubican en un mismo nivel.

En este juego de seducción el factor del desafío está siempre presente. Vivir un desafío significa mantener un vértigo latente, el cual es imposible de no seguir. El desafío implica responder siempre a su llamado, que no necesita ser publicado ni manifestado, solo percibido por los sentidos. De manera que a partir de un desafío se daría paso a la *seducción*, y de ésta es tan importante su efecto que incluso “pone fin a toda economía de deseo, a todo contrato sexual o psicológico, y lo sustituye por un vértigo de respuesta” (1993, p.80). La estrategia que se utiliza para aplicar el desafío se presenta en tanto que busco atraer al otro hacia el espacio de mi fuerza, donde se reúne mi resistencia y energía, mientras que la estrategia de la seducción también tiene como intención atraer al otro, pero en este caso hacia el dominio de mis debilidades, espacio donde ambos, imprevisiblemente, quedan atrapados. Los

participantes saben a lo que se enfrentan y conocen sus implicaciones, sin embargo deciden aceptar el desafío y experimentar el vértigo que los lleva hacia el juego de seducción.

¿Qué permite que la seducción persista? La atracción hacia el sexo. Es una fuerza potente que incluso supera el deseo del sexo, pasando por alto este objetivo y optando por moverse solamente en el plano de la *seducción*. Esto, porque “para la seducción el deseo no es un fin, es un elemento hipotético que está en juego” (1993, p.84), y lo que realmente seduce es la provocación que el seductor produce en el seducido. Siempre se ha creído que lo que origina la provocación es la belleza física, pero Baudrillard propone la escena pura de la seducción como la verdadera provocación, dentro de la que se pretende alcanzar el “raptó mental del otro, de hechizarlo y de hechizar su fuerza” (1993, p.98). Con esto se pone en juego la libertad del otro, que no se está coartando, sino que disponiendo a la *seducción* para luego perderla en una especie de inconciencia.

Así, no solo el seducido se ve envuelto en el juego, sino que también el seductor se encuentra “encantado, por el retraso de la seducción” (1993, p.104). La actitud del seductor bajo el efecto de este encanto lo llevará a establecer una distancia entre él y la persona que él seduce a través de diferentes estrategias: evitando hablarle, estableciendo una conducta irónica y una intelectualidad forzada, desilusionando al otro, enfriando el temperamento entre ambos, entre otras estrategias que permitan neutralizar los roles de *seducción*. La intención consiste en despertar en el otro la necesidad de cumplir el rol de seductor y así seducir también.

Mientras la falta de compromiso en esta relación persista, la *seducción* seguirá viva. Pero en el caso de que los participantes se entreguen por completo se llegará al acto sexual y el juego se habrá acabado.

La actitud negativa del seducido también sirve para fortalecer el juego. Su miedo a ser seducido lo lleva no solo a luchar contra el seductor, sino que además a oponerse ante la idea de seducir para, al mismo tiempo, evitar ser seducido. Por todo lo anterior, “el juego se convierte [...] en destino” (1993, p.145). Por lo que el acto sexual como objetivo principal de la relación amorosa es desplazado por la mantención de la seducción como la meta. El deseo se mantendrá vivo en tanto que

no se alcance la posesión del cuerpo del otro; mientras se prolongue la etapa de seducción, el deseo siempre estará presente. Con la *seducción* se alcanza una satisfacción absoluta e inmediata, por lo que el acto sexual no intensificará esta sensación de placer. En conclusión, sostiene Baudrillard, el destino es la *seducción*.

1.3 Erotismo

Georges Bataille declara en *El erotismo* (1997) que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (1997, p.8), declaración que justifica el desarrollo de su teoría sobre este concepto.

El escritor francés sugiere una diferencia entre la sexualidad de los animales y la sexualidad de los seres humanos, que consistiría en que estos últimos han transformado el acto sexual en una actividad erótica. De acuerdo a esto es necesario aclarar que lo que diferencia lo erótico de lo sexual consiste en que lo erótico no tiene como objetivo la reproducción.

Existen dos conceptos que resultan claves en el erotismo: la discontinuidad y la continuidad. El primero se presenta como un rasgo que poseemos todas las personas en tanto que somos seres independientes y diferentes del resto. Somos seres independientes en la medida en que desde nuestro nacimiento y hasta nuestra muerte nos encontramos en soledad, ya que vamos construyendo nuestras vidas según nuestros propios intereses, no de acuerdo a las otras personas. Bataille sugiere esta distancia entre las personas, donde “entre un ser y otro ser hay un abismo, una discontinuidad” (1997, p.9). El segundo concepto corresponde a la continuidad, es todo lo contrario, una búsqueda por configurar una unión con el otro, suprimiendo la discontinuidad de los seres.

Una manera para alcanzar la continuidad es a través de la muerte en la reproducción. Esto ocurre porque en una reproducción sexual el espermatozoide y el óvulo se unen formando un espacio de continuidad entre ellos, lo que dará como resultado la formación de “un nuevo ser, a partir de la muerte” (1997, p.10), de la discontinuidad de los sujetos implicados. De esta manera los individuos dejan de ser

seres discontinuos y se vuelven continuos, mientras que el nuevo ser será el único que poseerá el rasgo de la discontinuidad dentro de este triángulo.

Como ya mencioné previamente, todos los seres humanos somos discontinuos y tenemos la necesidad de buscar la continuidad, lo que no siempre es posible por lo que surge el sentimiento de nostalgia. Según Bataille, “la humanidad se ha esforzado ya desde sus primeros tiempos en acceder, a la continuidad que la libera” (1997, p.16). Esta nostalgia justifica la aparición de tres formas de *erotismo*: el *erotismo de los cuerpos*, el *erotismo de los corazones* y el *erotismo sagrado*. En los tres tipos de *erotismo* el sentimiento de discontinuidad se transforma en continuidad.

Para desarrollar esta compleja idea del *erotismo*, Bataille declara que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia” (1997, p.12). A causa de lo violento que se expresa el paso de la discontinuidad a la continuidad provocando la muerte de la primera, puesto que una vez que la continuidad llega se vuelve imposible todo esfuerzo por mantener la discontinuidad (que en primera instancia formaba parte de la esencia del ser).

Esta violencia afecta al erotismo en el plano del deseo, específicamente cuando, previo a un acto sexual, ambos cuerpos se muestran desnudos. La desnudez expone la intimidad y destapa la discontinuidad: “es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser [de manera que] los cuerpos se abren a la continuidad” (1997, p.13). Estamos frente al *erotismo de los cuerpos*, que mantiene la discontinuidad de los seres, pese al interés de los sujetos por buscar la continuidad de su ser. Es por esto que cuando un ser no puede poseer al otro, ni lograr un vínculo en favor de su continuidad, la idea de matarlo se vuelve una posibilidad.

Pero no es la única manera de alcanzar la continuidad. En el *erotismo de los corazones* el amor forma un espacio dentro del cual es posible encontrar la continuidad. De manera que dos seres a partir de la formación de un solo corazón acaban con la discontinuidad. En la actividad amorosa surgen ilusiones que mantienen en pie esta búsqueda por alcanzar la discontinuidad, pero cabe mencionar que son comunes las rupturas y las decepciones que conllevan a una desilusión,

acabando así con la esperanza que encierra concretar la continuidad del ser a través del *erotismo de los corazones*.

El *erotismo sagrado* es, en mi opinión, el más complejo de los tres. En la sociedad existe un mundo sagrado, donde se desarrollan ritos, sacrificios y fiestas de devoción que tienen como fin una celebración. Lo sagrado es el sitio donde se puede alcanzar la continuidad del ser, no solo participando en un rito, sino que también asistiendo a la muerte de un ser discontinuo, instancia donde se da el paso de la discontinuidad a la continuidad. Es el sacrificio el acto de máxima religiosidad. Aquí es donde se le da muerte a una víctima y los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela: “lo sagrado”.

Bataille define al sacrificio como “una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da la muerte” (1997, p.67), muerte que lo lleva desde la discontinuidad hacia la continuidad. El sacrificio es un rito donde *erotismo* y experiencia divina se confunden, y quienes participan de él acceden a una revelación del ser que implica violencia. Al igual que ocurrió con la caza, la guerra o el canibalismo, la violencia provocó en la conciencia del hombre un sentimiento de lo sagrado, que se alcanza cuando se acaba la discontinuidad de los seres a través de la muerte, que es también un acceso a la continuidad.

Acceder a la continuidad a través del sacrificio tiene su fundamento religioso. Lo violento está prohibido por la iglesia cristiana y la transgresión es un acto de violencia que provoca la exaltación de los límites que el hombre descubre; violencia necesaria, por lo demás, puesto que gracias a ella se vive la sensación de éxtasis.

Es entonces el mundo sagrado una puerta hacia las transgresiones, que ocurren una vez que se supera la prohibición del *erotismo* y, como sugiere Bataille, aquello que es objeto de una prohibición se vuelve sagrado. De esta manera, el ser discontinuo alcanza la continuidad en la experiencia de lo sagrado, aunque esa experiencia es en esencia una experiencia erótica.

El *erotismo*, en sus tres tipos, es una experiencia que las personas poseen en su interior, sin embargo siempre se busca en el exterior lo que será objeto del *erotismo*. De modo que para que exista el *erotismo* se vuelve esencial la participación

de un otro. ¿Quién será el otro? Un sujeto que reunirá los gustos y características de mi preferencia, permitiendo personificar el objeto erótico.

La búsqueda del objeto erótico muchas veces se ve mediada por restricciones que la sociedad ha impuesto en los distintos ámbitos de la vida. Un ejemplo es el mundo del trabajo, únicamente desarrollado por los seres humanos. En éste se han establecido ciertas prohibiciones con motivo de organizar a la sociedad y establecer un orden. Pero estas prohibiciones llegan más allá afectando incluso la actividad sexual de la sociedad. La razón de este negativo efecto resulta del carácter vergonzoso que se le añadió al acto sexual, produciendo lo que hoy llamamos *erotismo*. Cuando existe una prohibición, la forma que se utiliza para enfrentarla es a través de la transgresión, donde no se está eliminando la prohibición, sino que solo se suprime. Es de esta manera cómo surge el modo con el que opera el *erotismo*.

Pero las prohibiciones no solo son impuestas por el mundo externo, sino que también surgen en el interior del ser, ya que no sería posible sentir temor de alterar una prohibición si no se ha internalizado. El propósito de estas prohibiciones no es más que eliminar la violencia y cualquier movimiento que la implique, así como los que “responden al impulso sexual” (1997, p.27) y que llegan a desordenar nuestra quietud. Es necesario, además, considerar la existencia de la angustia que surge cada vez que se transgrede una prohibición.

Volviendo al ámbito del trabajo, el resultado de la creación de éste es el control de los impulsos de los individuos, quienes deben presentar un comportamiento controlado. Bajo la dominación que implica el trabajo se evita la satisfacción inmediata que se produce al liberar los impulsos internos. Las prohibiciones y el mundo del trabajo mantienen silenciadas la violencia de la reproducción sexual y la violencia de la muerte. De esta manera, el trabajo mantiene controlada la violencia en tanto que los sujetos se encuentran inmersos en él, pero una vez que cumplen el horario laboral pueden salir y soltar la violencia contenida.

Es así como las prohibiciones surgen para eliminar la violencia del mundo cotidiano, pese a que éstas no siempre son racionales debido a su origen: las emociones. Claro es el ejemplo de los animales, que no tienen prohibiciones, nunca

han generado una guerra como la que sí han desarrollado los hombres. En estos enfrentamientos la violencia responde a un resultado de la razón, por lo que la transgresión organizada (de la ley de “paz”) y lo prohibido se complementan en pos de la vida social. La transgresión hace un esfuerzo por operar bajo el efecto de las reglas. Por la simple razón de que se ha interpuesto una prohibición a algo nace en los sujetos la necesidad de concretar ese deseo. Porque donde siempre están en juego ciertos límites que se interponen para no permitir alcanzar al objeto de deseo aquello se vuelve aún más atractivo. Se está consciente de que la transgresión vulnera una prohibición, pero, al mismo tiempo, se continúa debido a la satisfacción que esto produce. Solo por el carácter de que algo sea prohibido llama más la atención.

El sujeto está consciente de que aquello que le atrae es algo prohibido, pero sin dudarlo decide embarcarse en la transgresión. Así, “la transgresión de lo prohibido [toma] el sentido de un fin” (1997, p.57) en sí mismo. La transgresión siempre es meditada previamente, al igual que el *erotismo*, ya que se espera llegar más allá de aquello que se ha permitido, ejerciendo violencia si es necesario.

En su interior los hombres poseen una violencia que se da al nivel de la carne, que a su vez “designa el juego de los órganos reproductores” (1997, p.69). Esta violencia se despliega en el *erotismo*, debido a que este último trabaja como una transgresión dentro de la vida humana. En su esencia, la violencia es una acumulación de energía que libera sus excesos en la actividad sexual a través de un juego con los órganos sexuales.

A partir de este juego sexual, lo que siente el individuo “introduce [...] una continuidad posible” (1997, p.77). Es en el otro donde se encuentra la oportunidad de alcanzar la continuidad. Cuando se encuentran en el acto de plenitud sexual, ambos participantes experimentan la anulación de su discontinuidad a causa de la explosión de sensaciones, pero una vez que se vuelve al estado normal la discontinuidad se sigue manteniendo y no ha desaparecido.

A todo esto, se añade que para que se produzca el *erotismo* es necesaria la existencia de un objeto erótico. Es frecuente que este objeto se muestre esquivo, actitud que se utiliza como una “aparente negación del ofrecimiento [que] subraya el

valor de lo ofrecido” (1997, p.100). Cuando se identifican los límites que el objeto erótico está interponiendo se produce una necesidad por excederlos, a pesar de la angustia que esta transgresión pueda causar. El sentimiento negativo no cobra importancia, ya que a los hombres les gusta experimentar el estado de angustia para luego superarlo. La importancia de la existencia de otro surge de la comunicación que se produce entre los cuerpos, un lenguaje particular a partir del cual parte y se produce el *erotismo*.

Como ya se ha observado, el *erotismo* siempre se ha visto vinculado a la idea de sexualidad. Este último término ha sido definido por Bataille como “una actividad de crecimiento” (1997, p.87), puesto que desde su interioridad las gónadas aumentan su tamaño y cuando pasa a ser reproducción nace un individuo a partir de otro. De hecho “toda unidad viva tiende al aumento” (1997, p.71), el cual puede alcanzar un estado plétórico y dividirse (el crecimiento de la plétora es la condición de la división que ocurre dentro en la reproducción).

En la reproducción la plétora divide al ser original en estos dos nuevos individuos y los lleva desde un estado de tranquilidad hacia uno de agitación y violencia que afecta a su continuidad. Esta violencia solo se apagará una vez que se acabe el proceso de separación, que da como resultado estos dos nuevos seres y, al mismo tiempo, causa la desaparición del ser original. Dentro de los nuevos individuos no queda nada de quienes los reprodujeron, puesto que desaparecen, mueren. Para que surja esta reproducción es necesario que no solo ocurra una sobreabundancia de energía, sino que también la desaparición que ya he mencionado previamente. Esta desaparición, que se traduce en muerte, siempre elimina la discontinuidad, pero “aparece cada vez que, profundamente, se revela la continuidad” (1997, p.73).

En los momentos de la plétora sexual, a raíz de una fiebre que invade a los seres, se entra en un estado de crisis, de aislamiento, donde se supera el temor a la muerte y nace un sentimiento de continuidad. La experiencia interior “implica un sentimiento de sí” (1997, p.74); esto alude al aislamiento que vive un sujeto en la discontinuidad. Cuando el individuo está en el acto sexual vive un momento de crisis provocado por este aislamiento, ya que “debilita el sentimiento de sí” (1997, p.75).

Bataille manifiesta que “el fundamento objetivo de la crisis es la plétora” (1997, p.75), debido a que primero existe un crecimiento que determina la reproducción y,

luego, se da paso a una división que origina “la muerte del individuo pletórico” (1997, p.75). Cuando los órganos sexuales presentan una acumulación de energía es cuando se impone la muerte como una salida, como un escape de este estado de crisis. Es por esto que la muerte siempre será el resultado de esta acumulación, la que a su vez abrirá la posibilidad de la continuidad. La crisis será el terreno donde se llevará a cabo este tránsito desde la discontinuidad hasta la continuidad y viceversa. Aquí el erotismo se presenta como el pleno goce que descarta la posibilidad de reproducción.

En una actividad sexual los participantes personifican la violencia de la plétora, fuerza negativa que los lleva a estar “*fuera de sí*, es decir, fuera de la discontinuidad individual” (1997, p.75). Cuando se enfrentan al acto sexual ambos están absorbidos por la violencia y se encuentran viviendo un mismo estado de crisis que se confunde con la continuidad. Pero una vez que se acaba la crisis todo vuelve al estado inicial y ambos continúan siendo seres discontinuos.

Los órganos en acción desordenan una organización, ya que desde el primer instante de la crisis la plétora de los órganos se opone al espíritu que se resiste. Los cuerpos revolucionados toman una actitud que no corresponde al actuar cotidiano porque “la sangre produciendo hinchazón descompone el equilibrio sobre el que se fundaba la vida” (1997, p.79). Este desequilibrio resulta en un estado de furia que expresa las sensaciones que se encuentran viviendo en el acto sexual, mientras que se aprovechan de la ausencia de la personalidad.

Este estado de crisis y el actuar de los seres han sido criticados por la iglesia cristiana, asociando el acto sexual con la muerte. Esta última puede aparecer en “el momento del arranque de los espasmos voluptuosos” (1997, p.80), donde surge un momento de transgresión en el que peligra la vida. Esta sensación de transgresión es necesaria para experimentar plenamente el goce sexual.

En conclusión, cuando la sexualidad se prohíbe es cuando más atrae. Incluso desde la educación siempre se lleva la sexualidad hacia el ámbito de la privacidad. Tanto así que “la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido” (1997, p.81), provocando que la actividad sexual sea entendida como una forma de transgresión situada en el plano de lo profano.

Capítulo 2

Crítica precedente

2.1 Patricia Poblete: “Alberto Fuguet, cronista” (2013)

Los críticos de los relatos de Fuguet han enfatizado en la tendencia de su escritura por envolver su figura real dentro de la historia ficcional perturbando la pureza del género del cual está haciendo uso. Hibridación que no solo se ha visto desarrollada en sus novelas, sino que también en sus crónicas.

Patricia Poblete aporta con una lectura crítica sobre la faceta de cronista de Alberto Fuguet en su artículo “Alberto Fuguet, cronista” (2013). La primera idea que resalta de este artículo es la relación entre el ambiente en el cual se desarrolla la historia y el mundo real (2013, p.99). Sincronía que se presenta en la mayoría de los textos de Fuguet (donde es posible también incluir a *No ficción*), puesto que se desarrollan en ciudades y espacios urbanos que plasman la realidad del país en el que vive. Pero en los escritos de Fuguet no solo se exhiben estos espacios, sino que también fragmentos de su biografía, momentos de su vida real, títulos o pasajes de libros que él admira, personas y citas de sus propios textos.

Poblete declara que “el rasgo más característico de las crónicas de Fuguet es la preponderancia del Yo [...] como fuente de significación autorreferente” (2013, p.99), que pareciera aplicar con el objetivo de manifestar su opinión y de inscribir su figura real dentro del texto. Para comprobar esta observación existen dos criterios que justifican el uso del Yo:

a) El primer criterio tiene relación con la selección del tema sobre el cual Fuguet escribe, elección que estaría influenciada por las preferencias a las que se inclina el escritor, sin tomar en consideración su condición de periodista, ejercicio que debiera implicar neutralidad y objetividad. Por lo tanto, en su rol de cronista no estaría más que estimulado por lo que para él resulta atractivo y agradable. El escritor da a conocer su personalidad y parte de su intimidad a través de la selección de bandas musicales, escritores, películas y cantantes como Donnie Darko, la música K-pop y

Manuel Puig, de modo que “pasa a ser personaje implícito en la escena que esboza” (2013, p.100).

b) El segundo criterio tiene que ver con la relación de la intimidad del escritor, puesto que esto sería “la materia prima de la escritura [incluyendo a su propia] biografía como materia narrable” (2013 p.99-100). Fuguet está llevando las letras a un viaje exploratorio a través de la historia de su propia vida, sin limitarse a la reserva.

Estos dos criterios, aplicados al análisis de sus crónicas, confirman el interés que existe en la escritura de Fuguet por revelar sus intereses y parte de su biografía. El Yo que se observa en sus textos, sumado a los acontecimientos biográficos que se están exponiendo (por un lado, la personalidad del autor; y por otro lado, el mismo escritor), son utilizados como una instancia para evaluar su propia vida (2013, p.101).

En este sentido, como bien declaró el mismo Fuguet en una entrevista otorgada al diario *La Tercera* a días de haber publicado *No ficción*: “No ficción es lo más lejos que puedo llegar antes de escribir mis memorias” (2015_b, p.83). En esta frase el escritor manifiesta el alto nivel de exposición de su vida íntima. El análisis de la entrevista permite confirmar ambos criterios que Poblete aplicó para el análisis de las crónicas:

- a) En el primer criterio, correspondiente a la selección del tema, es posible corroborar que la historia que se desarrolla en *No ficción* tiene una base real. Fuguet se interesó en escribir sobre una relación amorosa que mantuvo con un hombre durante 8 años, en la que abarca el nivel sentimental y sexual sin pudor, unión pasional que como bien afirma Fuguet se originó “a partir de historias que a mí me han pasado” (2015_b, p.83). La identidad que despliega Álex (el protagonista) revela las inclinaciones y atracciones de la personalidad de Fuguet.
- b) De acuerdo al segundo criterio, por el solo hecho de que la historia se despliega a partir de una experiencia que el escritor vivió, el libro *No ficción* estaría revelando biografía e intimidad. De modo que este libro sería el “más frontal de Fuguet sobre la intimidad” (2015_b, p.83).

Así, Fuguet se estaría ocultando detrás del personaje que narra sus historias, acción que sin duda vulnera la integridad del género narrativo en *No ficción* al confundirse con la autobiografía. Como ya ocurrió con la crónica, donde el escritor interponía su imagen real y mezclaba elementos del género periodístico con elementos de la autobiografía, causando un desorden del modelo de escritura tradicional (2013, p.102).

Poblete manifiesta que en el libro *Apuntes autistas* (2007) se puede observar una subjetividad original, que no ha sido llevada a edición. Respecto de esta “subjetividad” la investigadora destaca que cumpliría dos funciones en los textos de Fuguet: por un lado sería la subjetividad como “retrato de artista” y, por otro lado, sería la subjetividad como “arte poética” (2013, p.105).

La subjetividad como arte poética se refiere a la tendencia en la escritura de Fuguet por incluir frases en inglés, su lengua materna. Sin ir más lejos Renzo, personaje de la novela *No ficción*, le pregunta a Álex lo siguiente “¿Usarás mucho diálogo, mucha frase corta, mucha palabra en inglés?”, a raíz de la intensa discusión que ambos mantienen sobre los aspectos que caracterizarán al relato y la forma en cómo se escribirá. Me parece que en *No ficción* el aspecto de “retrato de artista” se aplica perfectamente, debido a la incorporación de elementos y piezas de la biografía del autor. Es más, en múltiples ocasiones, el protagonista de la novela expone esta incertidumbre sobre el origen del texto, cuyo género se ubica entre la ficción y la autobiografía:

R: -¿Un cuento? ¿Así le dices? Tú todo lo transformas en ficción, Álex, no puedes controlarte.

A: -Pero acá fue todo verdad, hueón. Esa es la diferencia. Fue no ficción, como dicen ahora (2015, p.14).

Como ya lo había mencionado previamente, el carácter autobiográfico que existe en *No ficción* se había desarrollado con anterioridad en el género de la crónica, donde el escritor toma la voz enunciativa para entregar apreciaciones personales. Para Poblete,

“el sujeto enunciador en los textos de Fuguet es producto de un estadio cruzado por la inestabilidad y las certezas [...] el narrador duda de la veracidad de aquello que refiere, desconfía de su propia escritura, se contradice, se delata” (2013, p.106).

De manera que la *autorreferencialidad* que se utiliza en *No ficción* ya había sido utilizada anteriormente, llamando la atención de los lectores, siendo incluso criticado por el exceso del uso de este recurso, técnica que el autor lleva a cabo como una instancia de exposición en la que su “identidad escurridiza y fragmentaria” se exterioriza y dispone al juicio del público lector (2013, p.108).

2.2 Cristián Opazo: “De armarios y bibliotecas” (2009)

El investigador Cristián Opazo en su artículo “De armarios y bibliotecas” (2009) realiza una profunda exploración en el nivel de la enunciación de los escritos de Fuguet. Lo que logra es dar con el origen de las tendencias de su escritura, que se ubica en la tradición literaria chilena.

Un escritor clásico admirado por Fuguet es José Donoso. Fuguet utiliza algunas de sus técnicas de escritura, citas o figuras retóricas, para poder expresar todo lo que en nuestra sociedad no se acepta si es dicho directamente, ya que más vale llevarlo de manera solapada. Es por esta razón que la narrativa del escritor del boom latinoamericano puede considerarse como una “estrategia retórica por la cual representar los desvíos del *género sexual*” (2009, p.79), de manera que Fuguet recurre a Donoso utilizando esta técnica como una manera de llevar a cabo los desvíos del género.

Estos desvíos del *género sexual* se personifican en los narradores personajes de los relatos fuguetianos, quienes se caracterizan por presentar una “manera desviada, fallida o tortuosa” (2009, p.81) con la que se van haciendo hombres. Tratamiento que es actualmente un tema recurrente de discusión, debido al fuerte poder con que la tradición y las normas de nuestra cultura han afectado la libertad sexual individual de los miembros de la comunidad chilena.

De acuerdo a lo postulado por Opazo es al nivel de los enunciados donde se puede observar la acción represiva que tortura (metafóricamente hablando) al

narrador personaje, limitación que no le permite expresar su deseo por el otro (deseo de un hombre hacia otro hombre).

Para transgredir esta represión, como mencioné en un comienzo, se acude al uso de técnicas, figuras retóricas o citas, que le permiten al narrador personaje hacerse llamar homosexual sin necesidad de utilizar este término literalmente. Fuguet recurre a códigos que le permiten velar el verdadero género sexual (2009, p.84).

Una figura literaria que Opazo reconoce en los relatos de Fuguet corresponde a la alegoría. Figura que se caracteriza por presentar un significado alegórico, diferente del que se expone literalmente. Recurso que en su narrativa cumpliría la función de un *armario*: “espacio donde los protocolos de lectura mecánica nos obligan a renunciar al goce (del cuerpo) del texto” (2009, p.84).

Dado lo anterior, el investigador declara que la alegoría “instala un pacto de interpretación que sanciona aquellas *lecturas privadas*, casi secretas que hacen poco caso de los discursos de la clase, la historia y la nación” (2009, p.84). Es por esta razón que se espera que el lector realice una lectura del texto a partir del acontecer contextual del momento en el que fue escrito el relato, dejando de lado su propia experiencia vital como referencia. Por lo tanto, el lector o escritor se restringe y evita entregarse al goce del texto, ya que se instala en una posición distante respecto de aquello que ocurre en la historia real.

La alegoría que aplica Fuguet en sus textos se reconoce en los libros de Donoso, quien fue su profesor en un taller de escritura. Fuguet destaca por sobre todo las crónicas de Donoso, género en que el escritor del boom se permitió la libertad de jugar con la escritura e intervenir en el texto sin esconderse detrás de un disfraz. Tanto es así que Fuguet incluso manifiesta en algún momento que él desearía ser como Donoso y escribir con este atrevimiento que demuestra en sus crónicas (2009, p.85).

Pero Donoso no solo explora interviniendo en sus propios escritos, sino que Opazo reconoce que en el libro *El jardín de al lado* (1981) el narrador no coincide con el que se acostumbra a emplear en la tradición literaria, sino que lo posiciona en un nivel distante respecto de la historia. Sería más bien un narrador que emite un discurso testimonial “que busca la complicidad del lector en su deseo por el cuerpo

del otro” (2009, p.87). Esta estrategia del discurso referencial en la voz del narrador, que utiliza Donoso, también la identifica el investigador en la escritura de los textos de Fuguet.

Sumado a lo anterior, también existe otro recurso que Fuguet extrae de la escritura de Donoso. Se trata del despliegue de la homosexualidad en el ámbito amoroso. Opazo identifica que en la novela *El jardín de al lado* Julio Méndez, el narrador personaje, se siente profundamente atraído por otro hombre, atracción que no tiene nada que ver con lo sexual, sino que es un deseo por apropiarse del cuerpo del otro (2009, p.89). Debido a la poca tolerancia de la cultura lectora de la época, la escritura de Donoso recurre al ocultamiento de la verdad, expresándolo sutilmente.

Este deseo de apropiación también es reconocido por Opazo en *Mala Onda* (1991) a través del personaje Matías (2009, p.91) y me atrevo a declarar que en *No ficción* también se desarrolla a través del personaje Álex, quien busca incansablemente la posesión del cuerpo de Renzo: “Imposible de tomar. Quizás por eso me importabas tanto. Estaba obsesionado. No te podía atrapar. No te dejabas atrapar” (2015, p.66).

Fuguet hace posible el escape a las normas que se imponen a la heterosexualidad en su narrativa. El conjunto de sus técnicas hace posible un procedimiento que Opazo denomina como “lengua doble” (2009, p.91). Estrategia de la cual hace uso el autor y que sirve para demostrar que él no solo sabe cómo llevar a cabo el desvío sexual sin hacerlo literal, sino que también entiende cuál es la forma de traspasar las reglas conservando el principio del goce.

Otro punto aparte, pero no menos importante, observado por Opazo consiste en la intención que el autor tiene por exponer su biografía y su propia figura dentro de sus escritos, condensados en esta cita de Fuguet: “El filme de mañana [y por extensión los narradores] será aún más personal que una novela autobiográfica; será una confesión... El filme de mañana se parecerá a la persona que lo realizó” (2009, p.90). Esta idea concuerda con lo que acabamos de analizar en la investigación de Poblete, ya que es el mismo Fuguet quien se anticipa a lo que él mismo posteriormente desarrollará, interviniendo en sus propios relatos (y crónicas como lo confirmó Poblete).

A fin de cuentas, lo que Fuguet rescata de Donoso y aplicó a su escritura son dos cosas: en primer lugar el “espacio de autorrealización personal” (2009, p.96), que permite la exposición de un Yo sin miedo, velos ni disfraces; y en segundo lugar la libertad con la que el autor viola los límites de género impuestos por la sociedad.

2.3 María Nieves Alonso: “Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición” (2004)

María Nieves Alonso en “Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición” (2004) señala que *Mala Onda* (1991) sería una novela de aprendizaje (de acuerdo a los principios propuestos por Susan Suleiman) y de formación del héroe (respondiendo a la teoría de Joseph Campbell). Las novelas *Martín Rivas* (1982) e *Hijo de ladrón* (1950) tienen como rasgo común la configuración de un héroe ejemplar, no así el protagonista de la novela de Fuguet.

Matías Vicuña, protagonista de *Mala Onda*, se presenta como un individuo con carencias, las que pretende resolver durante el progreso del relato. Lo que lo diferencia de los héroes tradicionales, de las dos novelas mencionadas previamente, es que estos últimos poseían un *bien* por el cual debían tomar decisiones para determinar en qué circunstancias y en qué momento utilizarlo, de manera que practicaban el ejercicio de la voluntad.

En palabras de Alonso, de acuerdo a este héroe tradicional, “la novela es, entonces, una biografía y una crónica social y sus personajes interactuarán en un mundo significado por sus pulsiones personales y colectivas” (2004, p.10). En *Mala Onda* existen constantes alusiones al golpe de estado de 1973, un hecho de la realidad que el autor incorpora significativamente en su relato.

Es así como Fuguet toma un hecho verídico ocurrido y lo plasma en su narrativa. El mismo recorte que realiza al incorporar la historia de un ex amor dentro de *No ficción*. Acción que se repite a lo largo de su experiencia como escritor, porque él mismo “dice escribir sobre algo que sabe, habla de algo certero, según su ética de escritura cada uno debe contar lo que le tocó” (2004, p.10).

Volviendo a la idea de héroe, Matías Vicuña contrasta con el héroe novelesco tradicional en su falta de voluntad. El adolescente no busca caminos que le permitan salir de la vida que está viviendo ni superar sus carencias. Estamos frente a una novela que se opone a los relatos de aprendizaje tradicionales, porque su protagonista se lanza a la vida sin saber lo que le espera ni cuáles serían las consecuencias de sus actos. Aquí se reconoce un texto ambiguo, donde el protagonista cumple un rol diferente a los roles de las novelas *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón*: “Matías Vicuña, hijo de la burguesía arribista y trivial, es un anti Martín Rivas y, naturalmente, un anti Aniceto Hevia” (2004, p.12).

De esta manera *Mala Onda* vendría siendo una parodia de las novelas de aprendizaje, de acuerdo a esta falta de valores de su héroe. Alonso afirma que la novela de Fuguet envuelve cinco elementos que toda novela de aprendizaje debe presentar: el carácter interrogativo, referencialidad histórica y espacial, subversión de modelos, extrañeza del protagonista, el modelo agencial, estructura y contenidos (2004, p.18). Pero también rescata elementos positivos como las situaciones que un ser humano debe enfrentar durante su etapa adolescente. A partir del progreso y el recorrido que va siguiendo la historia, el protagonista está desarrollando un conocimiento sobre sí mismo y va tomando decisiones de acuerdo a lo que sería beneficioso para él. Es por esto que el valor de Matías consiste en ser un “héroe eminentemente pasivo” (2004, p.12).

Las aventuras y vivencias que va adquiriendo Matías le permiten descubrirse a sí mismo, alcanzar un mayor nivel de autorreconocimiento, lo que realiza con la escritura de su diario, en el que narra todas las cosas que le van ocurriendo, las cuales, en su mayoría, son situaciones desfavorables. La sucesión de acontecimientos negativos se opone a las aventuras gloriosas de los héroes novelescos; esto respondería al interés de Fuguet por renovar los personajes modelos utilizados en textos tradicionales.

Para resolver el desorden que existe en su vida Matías decide utilizar la estrategia de “decidir-hablar-escribir, mostrando el proceso que le permite asumir un deber, reconocer su poder y resguardar su querer” (2004, p.14). El mismo proceso

aplicado por Álex una vez que decide ir a conversar con Renzo para informarle que comenzará a escribir su historia.

El adolescente durante su proceso de escritura va incorporando elementos, como una canción, que exponen las carencias que posee. Este recurso es una manera de entregar un mensaje sin necesidad de que se diga lo que el personaje desea expresar directamente. Esto ocurre también con la lectura de libros, herramientas que sirven para aumentar el vocabulario del personaje, llevándolo a una mayor precisión en el ejercicio de su escritura.

En *Mala Onda* hay un cierto carácter autobiográfico en la medida en que revela cuál ha sido el origen de su estilo de escritura (nacida, como ya mencioné, por la influencia de canciones y libros). Gracias al acto de escribir Matías es capaz de comprender lo que ocurre a su alrededor y de auto conocerse.

2.4 Lorena Ubilla: “Identidades juveniles en *Mala Onda* de Alberto Fuguet” (2012)

Lorena Ubilla en “Identidades juveniles en *Mala Onda* de Alberto Fuguet” desarrolla la idea de los cambios producidos por el golpe de estado en Chile el año 1973 que afectaron a los jóvenes de la clase alta urbana de Santiago en cuanto a su identidad, mentalidad y vida privada.

Los cambios de este grupo menor de la sociedad surgen de su relación con “el consumo, los medios de comunicación y la publicidad [...] establecida [sobre la base de] nuevos espacios de socialización” (2012, p.143). Los jóvenes de la clase alta mantienen un margen de diferencia respecto de los jóvenes de clase baja que sentían un fuerte compromiso social, haciéndole frente al régimen militar.

Mala Onda se vio expuesta a la crítica de las clases políticas de izquierda y de derecha, que manifestaron su descontento con aspectos y temas que envolvían la historia: “este carácter polémico de la novela evidenciaba que los tópicos, las personas y los escenarios estaban cambiando” (2012, p.143). Este cambio se hace visible en *McOndo* (1996), según tres principios:

1. La superioridad del sujeto individual en contraste con la colectividad de los sujetos anteriores.
2. La globalización de los espacios donde se desenvuelven los personajes.
3. La hibridez de una sociedad asediada por el consumo y los mass media (2012, p.143).

Ubilla no solo manifiesta que en los textos de Fuguet el sujeto individual se instala en una posición central, sino que además esclarece “cómo el imaginario juvenil asociado al consumo lucha por imponerse al imaginario político, en la medida en que es útil para la reproducción acrítica y permanente del sistema capitalista” (2012, p.144).

En *Mala Onda* existe una diferencia “entre el discurso del narrador y el autor implícito [...] discrepancia que se puede inferir a través de la ironía autorial” (2010, p.146). Esta oposición se manifiesta en la medida en que el protagonista de la historia acepta un orden social que no corresponde al aceptado por el autor implícito, lo que revelaría una crítica al régimen militar que gobernaba en esa época. Es por esto que el autor implícito se apodera de la voz de algunos personajes para exponer su descontento.

Los personajes de la novela saben que los medios de comunicación ejercen una fuerte influencia en el pensamiento de los consumidores. Digo esto porque el autor implícito no solo realiza una crítica al sistema político, sino que también a las personas consumidoras de los mass media que no son capaces de criticar. Bajo esta idea la novela “nos habla fuertemente de este nuevo modelo de sociedad basado en el consumo y en la segmentación de los consumidores” (2010, p.147). El consumo excesivo de productos de marcas de prestigio no solo tiene por objetivo posicionar a los compradores en un nivel superior, sino que además distraerlos del acontecer nacional actual.

De acuerdo a este consumismo la formación de una identidad se ve afectada por las adquisiciones materiales, incluso llegando a considerar que “la libertad y la felicidad” (2010, p.148) son su efecto directo. El consumo sería un resultado del progreso económico que vive el país bajo la dictadura, razón que le permite a Ubilla

postular que los jóvenes se mantienen al margen de la protesta en contra de este sistema en tanto que el consumismo los silencia y distrae de la realidad (2010, p.148).

La investigadora destaca además “la capacidad del autor para ficcionalizar las experiencias dolorosas mediante la negación” (2010, p.150). Matías, el de la novela, es un individuo con una vida emocional inestable, sin la capacidad de comprometerse con el mundo que lo rodea, menos aún con la sociedad. Existen dos maneras de enfrentar la realidad política que vive el país: por un lado, mantenerse oculto y en silencio, pero representado por otros jóvenes que sí se enfrentaron al sistema; y, por otro lado, involucrándose en el sistema autoritario y aceptarlo sin enfrentarlo.

El gran cambio que se visualiza en esta época es la configuración de sujetos mediatizados que forman representaciones sociales que surgen de su relación con los medios masivos de comunicación y la publicidad. En este caso, Matías lee las letras de canciones como si fueran literatura, está familiarizado con revistas, diarios, cómics, novelas, cine y series de televisión. La referencias que realiza en su diario denotan un espacio donde letra y era audiovisual coexisten. Menciona, además, constantemente distintas películas, canciones, cantantes pop, que constituyen el paisaje cultural donde se desenvuelve el adolescente. Ubilla incluso declara que “su identidad también se desarrolla según la música de moda” (2010, p.158).

Esta identidad del joven también coincide en cierto grado con la identidad de Fuguet, puesto que hay un fuerte enlace entre las culturas que forman la experiencia del escritor con las conexiones que Matías establece. La lengua y cultura norteamericanas se ven entremezcladas con la chilena. El joven utiliza palabras en inglés y las mezcla con el lenguaje cotidiano de la juventud chilena.

Otro aspecto destacable de la investigación de Ubilla es que en *Mala Onda* se presenta una identidad femenina, a través de la cual se critica el modelo de sociedad tradicional. Loreto y Ximena Santander, quienes transgreden la tradición y son cuestionadas y criticadas, presentan los desvíos como algo que necesariamente tiene que terminar mal, lo mismo ocurre con la sexualidad desviada que, como ya he mencionado anteriormente, es un tema que se desarrolla profundamente en *No ficción*.

2.5 Linda S. Maier: “A McOndo writer's take on literature in the era of audiovisual and digital communication” (2011)

Fuguet ha incorporado en su narrativa la nueva era audiovisual y digital, al mismo tiempo que hace uso de la cultura pop como una estrategia para hacerle un lugar a sus textos dentro del canon literario (2011, p.406).

Linda S. Maier manifiesta una semejanza existente entre el protagonista de la novela semi autobiográfica *Las películas de mi vida* (2002) con el propio autor Alberto Fuguet, siendo la única diferencia entre ambos que el personaje ficticio se desarrolla en el área de las ciencias. La similitud entre el protagonista y el autor también se distinguen en *No ficción*, donde se corresponden las preferencias, la experiencia profesional y los hechos ocurridos en la vida del escritor con el protagonista.

En la narrativa de Fuguet se ha observado la fuerte influencia que ejercen los textos de tradición literaria, pese a que ha rechazado esta idea y privilegiado la innovación. De hecho, “he endeavors to carry on the novel form, but acknowledges the need to adapt to changing times”; según el propio autor, su narrativa ha evolucionado junto con este cambio de siglo y las nuevas formas de escribir novelas. Si fue esta última “el género artístico del siglo 19, es bastante lógico que al llegar el ansiado y ansioso siglo 21, [la] novela [...] sufriera al menos un golpe. Varios golpes” (2011, p.407). Golpes que, según mi opinión, se refieren no solo a la incorporación del mundo digital y audiovisual, sino que también a la hibridación que está afectando al género novela.

Según la investigadora, este cambio que se produce en la novela se identifica fácilmente en *Las películas de mi vida* (2002) y *McOndo* (1996), donde se pone en posición central una realidad personal, de autorreflexión, que pretende explorar y definir la identidad de un individuo (y no de una sociedad completa como lo era en la novela anterior). De manera que Fuguet “focuses on the existential anguish of alienated individuals” (2004, p.411).

En *No ficción* también existe una fuerte alusión a esta nueva era tecnológica y digital, donde el intercambio de correos electrónicos entre Álex y Renzo deja claro que la realidad se puede alterar solo a través de un click. Así, los textos de Fuguet

van rompiendo la narrativa tradicional y *McOndo* se vuelve un ejemplo de “a long tradition in contact with mass culture” (2011, p.412). Novela que incluso se puede incorporar dentro del movimiento mexicano de La Onda, conocido por oponerse a la estética literaria tradicional, tendencia que se vuelve constante en la literatura del siglo XXI y bajo la cual el escritor sigue configurando sus novelas.

La narrativa de Fuguet incorpora elementos del cine, la música, las artes masivas en general y el acontecer actual. Rasgos que forman su lenguaje particular, pero siempre dentro de los márgenes de la literatura.



Capítulo 3

Análisis de la novela

3.1 La autoficción en *No ficción*

3.1.1 El carácter ambiguo de la autoficción

Manuel Alberca (2012) define la autoficción como la “ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales” (2012, p.2), donde se establece una estrecha vinculación entre el género de la novela y la autobiografía. Un texto autoficcional es una novela que, de acuerdo a los datos que va entregando, es, aparentemente una autobiografía, por lo que la imagen del autor se ve involucrada al exponer su figura real a través de acontecimientos biográficos extraídos de su vida personal.

La mezcla entre estos dos géneros produce una ambigüedad que lleva al lector hacia un estado de vacilación, puesto que no puede enmarcar el texto dentro del género de la novela o de la autobiografía. Es por esto que se ve inmerso dentro de un pacto ambiguo dentro del cual acepta lo que está leyendo sin detenerse en los cuestionamientos.

En *No ficción* Alberto Fuguet se apropia del género de la autoficción al producir una novela con apariencia de autobiografía en la que se incorporan elementos de la vida real del autor que luego se ficcionalizan. La escritura en *No ficción* se ve afectada por elementos de la propia vida de Alberto Fuguet alterando el modelo tradicional de la novela.

La historia es protagonizada por Álex, un hombre de alrededor de 40 años, quien ha decidido escribir un libro sobre una particular relación amorosa que mantuvo durante 8 años con Renzo. El protagonista visita el departamento de este último, espacio cerrado que sirve como escenario de toda la novela. Es allí donde los personajes mantienen una interesante conversación en la que recuerdan toda la historia que vivieron juntos. Junto con esto, se desarrolla una discusión acerca de las

ventajas y desventajas que conllevaría la escritura y futura publicación del libro, en el que más de alguno se verá perjudicado.

Cabe mencionar que en el texto este espacio representa el único lugar donde los personajes pueden acceder a la intimidad. La privacidad del departamento permite que se despliegue la erótica homosexual y que la pasión que en espacios abiertos se oculta, se manifieste y permita el encuentro entre los cuerpos. Los espacios abiertos también se encuentran presentes, pero solo son mencionados en las conversaciones que mantienen los personajes. Junto con estos el ciberespacio cumple un rol fundamental en la novela en tanto que implica un lugar donde la distancia corporal entre los individuos es infinita. A través de redes sociales y correos electrónicos Renzo y Álex utilizan una forma de comunicación descorporalizada.

El departamento, los espacios abiertos que mencionan los personajes y el ciberespacio sirven como plataformas en los que se desarrolla la historia escrita por Fuguet.

Lo interesante de esta historia es que en una entrevista que Fuguet otorga al diario *La tercera*, luego de la publicación del libro, declara que *No ficción* surge de un amor real que, coincidentemente, duró 8 años, pero que nunca se definió como una relación formal:

Fue un verano, de noche. Estaban en la Plaza Las Lilas. Alberto Fuguet (1964) conversaba con un desconocido, un abogado que contactó por internet. Conversaban y bebían cerveza. Fuguet le habló de una relación pasada, una relación de ocho años con otro hombre: una amistad que era más que una amistad pero que nunca pasó más allá. No se definió. El otro no lo podía creer (¡ocho años y nada!), pero se fascinó con la historia. Una historia de complicidad, cine, libros, noches juntos, y sin sexo. Un amor frustrado. “Da para una novela”, le dijo el otro. Y esa es ahora la etiqueta que acompaña a *No ficción*, el nuevo libro de Alberto Fuguet: “Hay relaciones ambiguas que dan para novela (2015_b, p.83).

La historia de Fuguet y la de Álex vincula estrechamente al autor y al protagonista en un mismo acontecimiento, lo que permite plantear la tesis de la presencia del género de la autoficción en esta novela que trata sobre una larga e inconclusa relación amorosa homosexual.

La revisión teórica sobre el concepto de autoficción permite determinar las coincidencias de este género con *No ficción*. Alberca (2012) ya definía la autoficción biográfica como un texto en el que se utilizan acontecimientos de la vida real con el propósito de ficcionalizarlos. Idea que se plasma en la novela de Fuguet, una vez que reconoce que el origen de la historia surge de un acontecimiento personal, hecho que permite reconocer la habilidad para ficcionalizar que ha desarrollado el escritor.

Dentro del texto, Renzo y Álex discuten innumerables veces sobre esta misma habilidad para ficcionalizar que posee Álex, quien es un reconocido escritor, guionista y cineasta, que juega con el lenguaje y lleva la escritura a otro nivel. Desde el comienzo del texto ambos personajes discuten sobre lo que fue “real” y lo “ficticio”, de lo que realmente “ocurrió” o “no ocurrió”, introduciendo así una ambigüedad que se mantendrá latente hasta la última frase del libro:

R: -[...] Tú todo lo transformas en ficción, Álex, no puedes controlarte.

A: -Pero acá fue todo verdad, hueón. Esa es la diferencia. Fue no ficción, como dicen ahora (2015, p.14).

R: -La gente para ti no es gente, todos son personajes. Yo creo que eso fui (2015, p.15).

A: -Lo lograste, Renzo. Ahora vas a ser el protagonista de un libro.

R: -Co-protagonista. ¿Crees que acaso tú no vas a teñir y preñar todo con tu voz y tus putos tics que tantos desprecian...? ¿Usarás mucho diálogo, mucha frase corta, mucha palabra en inglés? ¿Alguna vez tú no has estado, no te has comido toda la historia? (2015, p.17).

Son tan solo las primeras 17 páginas, y como lector ya parece que el texto no está respondiendo al modelo de lectura que una novela implica. Esto continúa en la medida en que se develan situaciones que imponen una disyuntiva entre lo real y lo ficticio:

R: -[...] Muéstrame tu teléfono. Seguro que estás grabándome. Todos sabemos que tus putos diálogos no son más que transcripciones. No nací ayer, sé que todo lo que diga puedes después escribirlo en tu mierda de libro (2015, p.21).

A: -Mi idea es no alterar, no mentir, hacer algo breve de no ficción. Tratar de no inventar (2015, p.26).

Las páginas avanzan en diálogos que parecen espontáneos, como sacados de una conversación real, y es esto mismo a lo que se refiere Renzo, al uso de un modelo dialógico como base de la escritura, incrementando aún más confusión en el lector. De esta manera, ambos discuten sobre el grado de veracidad y de ficción que tendrá el contenido del texto que pretende escribir Álex. Pero la conversación se torna aún más real cuando los personajes comienzan a hablar del título del texto:

R: -¿Cómo se va a llamar?

A: -*No ficción*, creo.

R: -Eso no es un título.

A: -Mejor. Así no vendo, así no lo leen, Renzo, así no lo critican o lo pelan (2015, p.47).

El libro llevará el mismo nombre del texto que es objeto de estudio de esta tesis *No ficción*, escrito por Fuguet, y *No ficción*, posible libro escrito por Álex.

Es así como el lector al avanzar las páginas comienza a experimentar un estado de vacilación que caracteriza la lectura de textos autoficcionales. Más aún cuando quien se enfrenta al libro quiere asumir que se encuentra ante una novela, pero la escritura revela hechos o antecedentes reales del autor. Un ejemplo de esto es la mención que se hace en el libro a Patricia Espinosa, crítica de películas, quien ha calificado negativamente la escritura de Fuguet ya desde el 2010 en el diario *Las Últimas Noticias* a propósito de *Aeropuertos* (2010): “Feroz patinazo se ha pegado Alberto Fuguet con su nueva novela, *Aeropuertos*, obra apurada, técnicamente frágil e ingenua en su retórica” (2010, p.52). Álex le habla (in)directamente a Patricia Espinosa como refiriéndose a Renzo:

¿Ahora te crees Patricia Espinosa? Eres crítico de comedias y películas de

terror, no de libros. ¿Crees que es casualidad que solo te asignen las cintas B? Te dedicas a destrozar lo malo o buscar algo digno en la escoria. Penca. Por algo te echaron de la radio. No te empoderes, hueón. No te va. (2015, p.28).

Es por esto que es posible concluir que la imagen del autor real se ve involucrada en el texto a partir de la selección de acontecimientos biográficos de su propia vida los que luego son ficcionalizados. Autobiografía y ficción se ven involucrados en *No ficción* permitiendo el reconocimiento de la autoficción como género que envuelve la novela.

3.1.2 Análisis de los rasgos del discurso autoficcional en *No ficción*

En *No ficción* de Fuguet no solo existe la presencia de antecedentes reales como los que mencioné previamente, ya que a esto se suma la estrecha relación que existe entre la identidad de Álex y la de Fuguet, permitiendo asegurar aún más la filiación autoficcional de la novela. Ambos son hombres entre los 40 y 50 años, escritores, guionistas, cinéfilos, bilingües, famosos, homosexuales, provenientes de una clase privilegiada y amantes de escritores como Puig y Vargas Llosa.

En una escena Álex queda solo en el departamento mientras Renzo sale a comprar, por lo que aprovecha esta instancia para explorar el espacio. Llega a un libro titulado *Juntos y solos*, texto que fue publicado por Fuguet el año 2014. En una de sus páginas tenía una dedicatoria de Álex a Renzo. Lo abre y se encuentra con *El coyote se comió al correccaminos*, título que, en primera instancia, Fuguet iba a utilizar para *Mala Onda* (1991). Avanza la escena, retoma la conversación con Renzo y Álex le comenta: “Hubiera preferido mil veces haber pasado un mes culiando contigo que haber escrito *Perdido*” (2015, p.145). Efectivamente este último título fue un guión escrito el año 2008 por Fuguet, el que pretendía transformarse en una novela gráfica, pero que luego se canceló, lo que justifica el propósito de utilizarlo para referirse a una pérdida de tiempo.

Hay tres textos escritos por Fuguet que en la novela fueron creados por Álex: *Juntos y solos*, *El coyote se comió al correccaminos* y *Perdido*, los que en su conjunto

producen una sensación de confusión en el lector, conectando estrechamente la figura del protagonista con la del autor real. Este desorden no se resuelve, puesto que avanza la conversación y la lectura se vuelve aún más confusa en la medida en que se reconocen más elementos sacados de la vida real del autor. Es así como en la tercera parte del texto Álex declara:

Recuerdo cuando te pasé el libro acerca de mi tío y lo primero que me preguntaste fue si era verdad que se acostó con marinerito. ¿Te cuento algo? Todo ese episodio fue inventado. Mis fantasías. O calenturas. Y lo hice solo para ver si te fijabas. Tú fuiste el único que me preguntó eso primero. Todos me decían: cómo te atreviste o cómo te dejaron. Como si yo tuviera quince años y necesitara pedir permiso. Ahora ya todo me da lo mismo: me digan, me atrevo, no quiero inventar (2015, p.149).

En este fragmento se hace directa referencia a *Missing (una investigación)* (2009), texto que también ha sido cuestionado por la crítica debido a la ambigüedad de su escritura, al presentar un hecho de la vida real dentro de un texto ficcional. A partir de la desaparición de un tío del autor, se desarrolla una historia que contiene elementos de la cosecha creativa de Fuguet.

También destaco del fragmento que, al finalizar con la frase: “no quiero inventar”, pareciera que fuera el mismo autor el que estuviera entregando este mensaje, quien ya no quiere inventar historias, sino más bien contar algo real, que podría encontrarse dentro de *No ficción*.

Es así como el lector se enfrenta a una novela con apariencia de autobiografía, debido a las semejanzas que estrechan la distancia entre el autor y el protagonista. El lector se enfrenta a una duda que no le permite distinguir si el texto se trata de una novela o de una autobiografía. De acuerdo a lo planteado por Manuel Alberca (2012), Fuguet se estaría apoderando de Álex estableciendo una distancia con su imagen real. Esta correspondencia entre autor y personaje es reafirmada por una identidad nominal que se encuentra explícita e implícita dentro de la novela. En el primer caso de identidad nominal explícita, me refiero a la semejanza entre los nombres “Álex” y “Alberto”, ambos comienzan con “Al” que envía al nombre del autor real. En el

segundo caso de identidad nominal implícita considero los rasgos de identidad, nombrados previamente, que son evidentemente coincidentes entre Álex y Fuguet. La autoficción está formada por la identificación nominal del autor con el protagonista de la historia. Esta afirmación sugiere que el lector se encuentra ante una autobiografía, pero que, gracias a las evidencias ya expuestas, el texto pertenece al género de la autoficción.

Existe un registro anterior sobre la incorporación de fragmentos de la propia biografía que realiza Fuguet en sus libros, como así lo confirmaron Patricia Poblete (2013), al encontrar en la escritura de las crónicas de Fuguet la interrupción de la figura real del autor, y Linda S. Maier (2011), quien reconoce una semejanza entre el protagonista de la novela *Las películas de mi vida* y el propio Fuguet.

El escritor además añade citas de sus propios libros, como la mención a *Por favor, rebobinar* (1994): “eras un extra en tu propia vida” (2015, p.56). Para facilitar el trabajo al lector y aumentar aún más la confusión el autor utiliza a Renzo, quien se encarga de reconocer esta intertextualidad a través de la siguiente declaración: “He escuchado esa frase antes... No te cites” (2015, p.56). Al mismo tiempo que Fuguet hace referencia a un libro que él escribió, Álex también hace esta referencia con el mismo libro que, se supone, él escribió. Esta misma acción intertextual se repite con *Juntos y solos*, *Perdido* y *Mala Onda* (bajo el primer nombre: *El coyote se comió al correccaminos*).

Poblete revela, además, que la preponderancia del “yo” dentro de las crónicas de Fuguet se evidenciaría en la selección del tema y el uso de su propia biografía como materia narrable. En *No ficción* el discurso también es emitido desde la primera persona y, a través de las voces de Renzo y Álex, el “yo” no solo sirve para contar la historia desde una fuente directa, sino que también para disimular la intervención del autor.

Previamente ya mencioné algunos hechos o antecedentes de la vida real del escritor que fueron incorporados en *No ficción*, los cuales sirven para verificar el uso de su biografía como materia de su escritura. Esto, sumado a la preponderancia del

“yo”, contribuye a afirmar el uso de un género literario híbrido que reúne en un mismo texto la novela y la autobiografía.

Si consideramos la declaración de Poblete, en la que manifiesta que el autor construye en sus textos una instancia para evaluar su propia vida, la idea de considerar *No ficción* como un espacio que le da continuidad a esta evaluación se vuelve posible. El libro no solo propone ahondar en una historia de amor inconclusa, sino que además desarrolla un repaso (que, a veces, se vuelve implícito) sobre algunos hechos que han ocurrido a lo largo de la vida de Fuguet. En la novela se rememoran los textos publicados y otros que quedaron a medio andar; se produce un enjuiciamiento de las críticas que no solo su escritura ha recibido, ya que además su vida personal también ha sido materia de juicio público. El libro es un espacio donde la palabra también se ha tomado la libertad de exponer el tema de la homosexualidad sin miedo a repercusiones, puesto que, como el mismo Fuguet ha declarado, “[se encuentra] en una etapa de la vida en que estoy contento con las decisiones tomadas” (2015, p.83).

La subjetividad expuesta, debido al uso de la voz de un personaje por parte del autor, también sirve para reconocer el uso del inglés. En la escritura se advierten términos tales como sorry, freak, really, hot, new age, let it go, straight, entre muchos otros, provenientes del conocimiento del idioma de Álex. Al comienzo del libro Fuguet introduce la historia utilizando una cita de la escritora estadounidense Susan Sontag: “It hurts to love. It’s like giving yourself to be flayed and knowing that at any moment the other person may just walk off with your skin.” (2015, p.12). Autor y personaje dominan los mismos idiomas, ambos exponen su gusto por el inglés.

Esta tendencia es propia de la generación a la cual pertenece Alberto Fuguet. Principalmente se caracteriza por imponer un renovado estilo literario en el que se incluyen elementos del mundo adolescente como el lenguaje juvenil, estilos musicales, tecnología, medios de comunicación y una fuerte influencia de la cultura norteamericana. Poblete reconoce el uso del recurso de “arte poética”, tendencia del escritor por recurrir a su lengua materna, el inglés, como una manera para plantear un “tono de intimidad muy similar al que se logra cuando Fuguet refiere episodios biográficos” (2013, p.105).

Verónica Cortínez en “Macondo versus McOndo: La teoría de la aldea global” (2000) se refiere a las nuevas tendencias que la generación de narradores jóvenes (McOndo), a la que pertenece Fuguet, ha incorporado en su escritura. Se menciona el avance que la cultura latinoamericana ha sufrido desde los años 60 hasta el 2000 y que ha servido como fuente de cambios en la narrativa también. Los textos del escritor están influenciados por el mundo en el que se desenvuelve, un entorno “sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas” (2000, p.281). El autor pertenece al grupo de escritores que “defiende el derecho del escritor a escoger con libertad sus horizontes, sin perder el pasaporte nacional” (2000, p.282). Esto a causa de las constantes alusiones a la cultura inglesa y norteamericana, combinadas con “los lenguajes cacofónicos de la publicidad, de la televisión y de la música rock” (2000, p.282). Justamente lo que Fuguet más destaca de Estados Unidos es la libertad con la que puede jugar el escritor en sus libros, quien puede combinar más de una lengua y abarcar un mundo que no impone fronteras.

Es así como la investigación de Poblete confirma que la autorreferencialidad expuesta en *No ficción* ya se había presentado en la escritura de sus crónicas, donde se deja entrever la intervención y figura del autor. La escritura objetiva en *Álex* es imposible y de hecho es él mismo quien expresa que la intención al escribir es ser subjetivo.

La homosexualidad es un tema que se desenvuelve a lo largo de toda la historia. Como Opazo ha declarado, en los textos de Fuguet, se descubren técnicas de escritura que permiten representar los desvíos del género sexual. Estas técnicas de desviación son llevadas a cabo por medio de un personaje, que, en este caso, corresponde a Renzo. Este último es una figura que representa un desvío sexual que está reprimido por su discurso, y donde existe una limitación que no le permite expresar su deseo por *Álex*.

Renzo constantemente niega su homosexualidad y *Álex* busca que éste la asuma:

A: -Que me hables de minas. De tus minas. Que me vendas y te la juegues por tu supuesta heterosexualidad, hueón. No te hagas el zorrón, perrito. No te viene, no te sale. Otaku culiao.

R: -No creo que sea necesario.

A: -Porque no te conviene, no tienes qué decir (2015, p.36).

Pero Renzo se desvía, no tiene cómo demostrar su heterosexualidad, solo le queda su palabra y la convicción de que ser gay “no está en [su] naturaleza” (2015, p.52). La relación que tuvo con Álex no fue más que una amistad “intensa, a prueba de fuego, leal. Inmensa, superior, distinta. Eso.” (2015, p.46). Constantemente hace uso de términos como fleto, maraco y marica para referirse a los homosexuales, con el propósito de establecer una distancia que lo aleje de la suposición planteada por Álex.

Son solo dos personajes los que participan directamente en esta historia, ambos con intereses aparentemente opuestos. Lo que Fuguet estaría haciendo sería mostrar las dos identidades que desarrollan los gays en la actualidad. Por un lado está Álex, quien sin prejuicios se reconoce como homosexual y, de acuerdo a sus comentarios, ya ha vivido y vencido la etapa de rechazo y aceptación. Por otro lado, Renzo se mantiene oculto detrás de una heterosexualidad que satisface al resto, pero que lo encierra en su propio cuerpo. Reniega de su verdadero género sexual. Renzo se contradice con sus actitudes y comentarios:

R: -[...] No quiero que escribas de mí. No quiero quedar como maraco ni que cuentes lo que hicimos, lo que dejé que me hicieras (2015, p.149).

Renzo se opone a la idea de revelar la historia, que ha vivido con Álex, a través de un libro y pareciera que su temor se debiera a la exposición que tendría su intimidad si esto se llevara a cabo. No quiere que en el entorno se sepa/crea que él es gay o que tiende a serlo. Se contradice al posicionarse como un sujeto forzado a hacer cosas, delegando toda la responsabilidad de los hechos en Álex, pese a que primeramente su afirmación los involucraba a ambos: “hicimos”, verbo que implica consentimiento y participación.

En respuesta a Álex, Renzo emite un mensaje que anula la oposición que lo enfrenta a la homosexualidad:

A: -Ser gay, Renzo, es menos intenso que ser un freak. Y hay más redes y es más sano y hay más hermandad, por si acaso, hueón.

R: -Si pudiera serlo lo sería. No es mi naturaleza (2015, p.80).

Si Renzo se considera realmente un sujeto heterosexual no declararía que sería gay “si pudiera serlo” dejando esta posibilidad abierta, sino que lo negaría bajo cualquier circunstancia. Renzo está resguardando su sexualidad, pero sin reprimirse del goce, sugiriendo el uso de esta lengua doble, según Cristian Opazo (2009), en la que se oculta el desvío sexual, pero no se limita el goce. Esto es justamente lo que hace Renzo, siempre mantiene oculta su orientación sexual, nunca declara expresamente que es homosexual; sin embargo, cuando se encuentra en el contexto de un espacio íntimo y personal se libera. Junto a Álex vive un juego donde fluyen las sensaciones y los roces, las caricias y acercamientos, pero expulsando el sexo.

Pareciera que con esta oposición entre las actitudes de los personajes Fuguet estuviera exponiendo su figura del presente y su figura del pasado, algo así como su propia evolución. Al principio estaba oculto por miedo al juicio social, pero actualmente se encuentra desinhibido y sin miedos. *No ficción* se publica en un periodo de su vida donde el registro de publicaciones es tremendamente considerable y la experiencia en su escritura se desborda. Así lo manifiesta él:

Creo que este libro sale cuando ya me siento más cómodo con el adjetivo fuguetiano. Y me parece que la novela es súper Fuguet. O Fuguet reloaded [...] Tanto *No ficción* como la próxima *Sudor*, [...] son relatos escritos desde el campo de batalla o desde la trinchera. ¿Si es un ajuste de cuentas? Obvio. Todo libro potente lo es (2015, p.83).

No ficción es, entonces, la instancia perfecta para aplicar, más que nunca en su escritura, las dos herencias que le quedaron de Donoso: la primera es el espacio de autorrealización personal donde se expone un “yo” sin temores; y la segunda es la libertad con la que se exploran los límites del género. Y así lo demostró el escritor con el resultado de su novela.

Fuguet conoce las implicaciones de asumir la homosexualidad en nuestra sociedad: “A mí me sacaron a la fuerza hace tiempo, justo para *Mala Onda*, algo bien penca y violento y traumático” (2015, p.83). Es por esto que decide desarrollar esta temática, ya que trata “sobre algo que sabe, habla de algo certero, según su ética de escritura cada uno debe contar lo que le tocó” (2004, p.10).

María Nieves Alonso (2004) manifiesta que en la escritura de Fuguet se utiliza la estrategia de “decidir-hablar-escribir” como forma de resolver el desorden en la vida, y que, además, le permitiría al personaje “asumir un deber, reconocer su poder y (res)guardar su querer” (2004, p.14). Álex decide escribir un libro sobre la ambigua historia de una relación que mantuvo durante 8 años. Luego va a hablar con el que será co-protagonista para informarle sobre su intención y pedirle autorización para escribir este cuento que lo involucrará directamente. Así, en *No ficción* el autor aplicaría esta estrategia con el propósito de asumir su deber como escritor lo que desemboca en la escritura de esta historia, a pesar de la negación de uno de los participantes. Deber que afirma el poder que tiene el autor al apropiarse de la historia (res)guardando su intención y su querer.

Las redes sociales y los avances tecnológicos también cumplen un rol interesante en este libro. Es importante reconocer la cantidad de veces que fueron nombradas y el rol que cumplen en la novela. Constantemente Álex menciona aplicaciones como Grindr, Wassap y Skype, medios que no solo facilitan la comunicación, sino que también permiten conocer nuevas personas. A esto, se suman sitios web como RedTube y ManHub, espacios donde el sexo se desarrolla en el terreno de la virtualidad. Redes sociales y sitios web forman un mundo donde se instala al sujeto en una posición central.

La idea de Lorena Ubilla (2012), que afirma que los cambios de la juventud surgen de su relación con “el consumo, los medios de comunicación y la publicidad” (2012, p.143), no está lejos de la realidad que afecta a Renzo y Álex. De hecho, el quiebre de su relación se produce a través de un intercambio de mails. Fue gracias al correo electrónico que Renzo pudo expresar sus pensamientos y sentimientos más íntimos hacia el protagonista, lo que sería, según sus propias palabras, “mi verdad” (2015, p.112).

El mail trató sobre un acontecimiento que vivió la pareja un día sábado, cuando Álex comenzó a acercarse a Renzo más de la cuenta, lo que produjo en este último una inmensa sensación de incomodidad. Pasada esta situación y luego de reflexionar, Renzo se dio cuenta de que ésta no era la primera vez que se sentía así de irritado, puesto que, en repetidas ocasiones, había experimentado lo mismo. Decidió hablar, pero no en un encuentro frente a frente, sino que utilizando un correo electrónico.

Renzo escribe: “probablemente este mail es lo más personal y lo más autodestructivo que he escrito en mi vida pero lo hago porque tú siempre dices que escribir te libera y sí, tenías razón, me siento más libre aunque te pierda” (2015, p.116). Su escritura revela que gracias a un mail es posible el desahogo de emociones y, con esto, alcanzar de cierta manera la libertad. Lo último ocurre en la medida en que me expreso, informando hasta el mínimo detalle de mis emociones, puesto que frente a una pantalla virtual es posible tomar un tiempo para la reflexión y desplegar los pensamientos sin miedo a represalias. A diferencia del diálogo espontáneo, donde no siempre se alcanza cada esquina del razonamiento, a causa de la rapidez con la que ocurre la conversación.

No ficción enfatiza en la fuerte convivencia que existe entre el consumo y la sociedad. Las marcas LeSancy, Neutrogena, Monarch, Top, Tais, Chamitos, Easy, Ok Market, Mac y Iphone son algunos de los registros de marcas comerciales que revelan el consumismo cotidiano existente en nuestra cultura. Pero no solo eso, ya que Ubilla manifiesta que el consumo excesivo de productos de marcas de prestigio posiciona a los compradores en un nivel superior y los distrae del acontecer nacional.

Álex es un hombre exitoso que proviene de una familia con una cómoda situación económica, al igual que Fuguet. Ambos viven una vida sin preocupaciones, ya que pertenecen a la clase alta. Respondiendo al planteamiento de Ubilla, autor y protagonista no estarían más que centrados en el acontecer personal.

El discurso planteado se centra en el propósito de Álex por escribir un libro que publicará y venderá, de manera que es una historia que refleja este consumismo, revelador de una falta de compromiso social y que funciona como un distractor del acontecer nacional. Toda la novela se focaliza en un “yo”: lo que a mí me ocurre y cómo me siento al respecto.

Pero no es solo el consumismo el que está presente, sino que también el mundo audiovisual reconocido anteriormente por Ubilla en *Mala Onda* (1991). Las referencias al cine y la música son constantes en *No ficción*, y éstas en su mayoría provienen de la cultura norteamericana que, como ya he mencionado, forma parte de la identidad del autor. Tal es el impacto de esta era audiovisual en Fuguet que incluso publicó un libro titulado *Las películas de mi vida* (2002), que narra la historia de un hombre que hace una profunda revisión de su vida a partir de todas las películas que ha visto. Coincidentemente Linda S. Maier (2011) reconoce, en esta novela, una semejanza entre el protagonista de la historia y Alberto Fuguet. Historia que se vuelve a repetir pero con mayor evidencia en el libro que es objeto de este trabajo. Esta continua relación que realiza el autor entre su figura y uno de sus personajes ocurre al mismo tiempo que avanza el género de la novela, que, como bien expresa Maier, ha sufrido cambios y una importante evolución desde el comienzo del nuevo siglo (2011, p.406).

De acuerdo a lo anterior, Fuguet se ha adaptado a la evolución de la novela que por el paso del tiempo se ha visto afectada en términos de su estructura. Ya había adelantado minuciosamente esta transformación del género agregando pequeñas pistas de su biografía a su escritura. Con la publicación de *No ficción* no existe duda de la plena presencia de la autoficción en su novela. Sus palabras sirven como un terreno que se exponen fragmentos de su vida real, que luego los ficcionaliza, con la habilidad que lo caracteriza, otorgándole a la novela una apariencia de autobiografía que lleva al lector a un estado de vacilación.

Para concluir, vuelvo a la definición de la autoficción, entendida, como la ficcionalización de hechos o acontecimientos reales. En *No ficción* conviven simultáneamente el género de la autobiografía y de la novela, resultando un texto de carácter ambiguo. Existe la presencia de fragmentos de la biografía de Alberto Fuguet combinados con antecedentes ficticios.

La historia se gesta a raíz de una experiencia amorosa que vivió el autor y sirve como la materia prima del contenido desarrollado en la novela. Existe, pues, una estrecha vinculación entre Álex, el protagonista de *No ficción*, y el propio Fuguet; coinciden en identidad, experiencia profesional, biografía y vida amorosa. Es por esto que existe una intertextualidad directa que pone de manifiesto a la figura real de

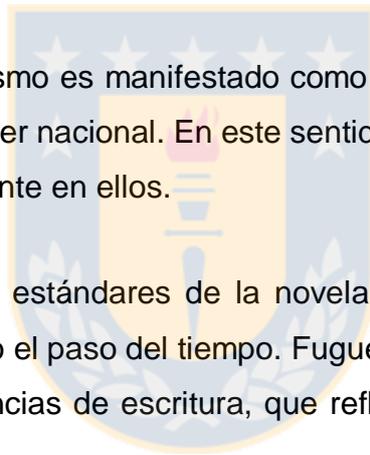
Fuguet. La incorporación de retazos de la vida del autor no es una práctica reciente, ya que queda comprobado, gracias a la crítica precedente, que Fuguet ha recurrido a esta estrategia en reiteradas ocasiones. Este método de escritura propone que el escritor realiza una evaluación y un repaso de su propia vida.

En la novela también existe una representación del desvío del género sexual a través de una actitud de constante negación, representada por Renzo, y otra de liberación, a cargo de Álex.

El avance de la cultura globalizada también se encuentra presente. Es por medio de las redes sociales y los sitios web donde el sujeto es capaz de alterar una realidad en instantes, solo con el uso de la tecnología que afecta incluso la intimidad de los sujetos.

El acceso al consumismo es manifestado como un movimiento atrayente que distrae al público del acontecer nacional. En este sentido, Álex y Fuguet se ubican en un terreno centrado únicamente en ellos.

La transgresión a los estándares de la novela responde a la evolución del género que ha traído consigo el paso del tiempo. Fuguet no se queda atrás, sino que avanza hacia nuevas tendencias de escritura, que reflejan la nueva era del género novela.



3.2 Dimensión deseante en *No ficción*

3.2.1 La seducción como objetivo en sí mismo

Jean Baudrillard (1993) define la seducción como un espacio donde lo que prima no es el sexo como un destino, sino que la mantención de un juego que implica un desafío para quien participa en él.

Baudrillard destaca que para mantener el placer siempre encendido es conveniente no abarcarlo todo en la situación de intimidad amorosa con el otro. Siempre es más cautivador cuando hay lugares a los que aún no se ha llegado, porque implica un esfuerzo mayor por innovar en las técnicas de conquista. El juego de seducción consiste en enfrentarse a la necesidad de descubrir esa dimensión del otro que aún se encuentra oculta. Sin embargo, el misterio es un componente que debe permanecer activo, ya que, una vez resuelto, el juego pierde toda la atracción.

Luego de una exhaustiva revisión considero que en *No ficción* se expone una extensa relación amorosa homosexual, que nunca llega al sexo, por lo que expresa una situación de permanente deseo. Por este motivo es que nos encontramos frente a una novela que desarrolla el deseo homoerótico incumplido.

Son muchas las relaciones entre los planteamientos de Jean Baudrillard desarrollados en *De la seducción* (1993) con el texto de Fuguet, por lo que es necesaria una revisión de los rasgos del juego de seducción propuestos por el pensador y la novela del escritor chileno.

La primera característica del juego de seducción que reconozco en *No ficción* es la actitud de interés y desinterés que muestran los personajes. Por un lado se encuentra Álex, quien, en primera instancia, camufló su interés por Renzo detrás de una actitud egocéntrica, pero que luego declara expresamente su atracción: “A: -Debí decirte hace años que me gustabas. Mucho. Siempre. Quizás desde los primeros días, desde nuestras primeras conversaciones, Renzo” (2015, p.92). Su participación dentro del juego consiste en contradecirse a sí mismo; unas veces exhibe la

importancia que ha significado en su vida la presencia de Renzo: “A: -Quizás la verdad de la historia es que siempre te anduve buscando” (2015, p.30); pero otras lo niega o lo reduce: “A: -Ya no eres tan importante. Digo: ya no me importas. Eres de ese tipo de gente que solía conocer, Renzo. O que me arrepiento de haber conocido” (2015, p.28). Y por el otro lado está Renzo, quien tambalea entre la práctica heterosexual y homosexual. Él se autodefine como un heterosexual pero, por sus conductas, se descubre tironeado hacia la homosexualidad. Alex se da cuenta de este doble juego que está llevando a cabo Renzo:

A: -Recuerda cómo te inventabas un rol de payaso caliente o hueón parrillero y después te curabas y nos dábamos besos en las mejillas pero no en la boca porque eso era para ti muy flete aunque igual te gustaba que te hiciera cariño (2015, p.36).

Renzo trata de esconder la atracción que siente por Álex a través de una actitud fría y la orientación heterosexual, pero luego se ve delatado por la conducta natural que emerge, en este caso, una vez alcanzado el estado de embriaguez. La actitud negativa de Renzo se debe a que cree que Álex solo busca alcanzar una relación sexual con él:

R: -¿No crees que cedí hartó? ¿Que te dejé hacer hartó?

A: -Te. Dejé. Hacer. Harto. Tú llevas la negación a niveles surrealistas, Renzo. Y no es hueveo.

R: -Yo quise que siguiéramos siendo amigos.

A: -Yo quería quererte, hueón. Que nos quisiéramos más.

R: -Querías acostarte. Eso no es querer (2015, p.99).

Ambos personajes trabajan involuntariamente en colaboración para mantener encendido el juego de seducción, pese a la insistencia de Álex por concretar el acto sexual: “A: -Sí. Hablamos mucho, pero no nos dijimos tanto. Mucho ruido, mucho mensaje para no llegar al asunto” (2015, p.98).

El interés por mantener latente el juego de seducción lo establece Renzo en reiteradas ocasiones:

R: -Dos amigos que se aman, que se quieren, que se desean incluso porque la pasan bien juntos, [...] no necesitan de algo tan básico como el sexo (2015, p.23).

R: -Te quise hueón. Como nadie. Como nunca lo he hecho. Solo que no quería que nos acostáramos [...]. No porque te quisiera deseaba que me lo insertaras (2015, p.37).

Renzo es quien construye las barreras que impiden traspasar la fase de seducción y Álex es dominado por la ilusión de la meta. Pareciera que detrás de la voz de Renzo el autor manifiesta una protesta en contra de la sociedad actual, enfocada en el sexo y no en el acto preliminar: un alegato por la rapidez con la que está avanzando el mundo en todos los ámbitos de la vida, donde se buscan los resultados y no el goce del proceso.

La actitud de Álex es propia de la era actual, la cual está determinada por la velocidad y su efecto en la comunicación instantánea dentro del universo de las redes sociales. El avance del mundo contemporáneo está acabando con los principios de las relaciones sociales y humanas, destacando incluso la falta de compromiso con el diálogo en vivo que forma parte de nuestra naturaleza. De hecho él mismo lo manifiesta:

A: -Una aplicación del teléfono: es para conocer hueones y tirar [...]. No tienes ni que mirar a los ojos, es todo por chat. A veces uno tira y chao y otras, las menos, uno conoce a alguien y se arma algo y uno se sigue viendo [...]. Tú y yo debidos tirar de una ese primer mes que nos conocimos o durante el rodaje del corto. Todo hubiera sido mucho más sano, más rápido, más limpio [...]. He tirado últimamente con unos hueones sub30 y uno habla toda la parte sexy por Grindr y después Wassap o caminas un rato o te juntas en un bar o en un café y luego tomas un trago en uno u otro departamento y paf, a darle duro y luego cada uno acaba. [...] solo te quieres ir, eyacular te despeja todo y ahí uno capta quién es quién o con quién irías o no irías al cine o al Jumbo y nada... en general no lo quieres ver más y lo bloqueas cuando cierra la puerta después de que te limpias con esos pañuelos húmedos Huggies. Eso debió pasar con nosotros, Renzo, y todo hubiera sido tanto mejor (2015, p.65).

Por medio de las redes sociales no es posible la comunicación humana. Existe una significativa distancia física que se suprime con una proximidad virtual. Esta virtualidad funciona como un espacio de conquista exprés dentro del cual se concierta un encuentro entre dos personas que no se conocen más allá de la información que han intercambiado. En esta situación se esquivo el proceso del juego de seducción y se salta directamente hacia la última fase, el sexo. Una vez consumado el acto sexual al otro no se lo quiere ver más e incluso se bloquea al marcharse. La última idea que acabo de expresar condensa el sentido opuesto que quiere expresar el autor, razón por la cual crea esta novela de 174 páginas, con una historia extendida durante 8 años.

La crítica de Fuguet hacia la actual sociedad de producción (mencionada por Baudrillard) y aceleración también se encuentra en la mención que se realiza a la pornografía. Esta última ha servido como un medio para saciar el placer de manera rápida e inmediata:

no hay nunca seducción [...] porque es producción inmediata de actos sexuales, actualidad feroz del placer, no hay ninguna seducción en esos cuerpos atravesados por una mirada literalmente aspirada por el vacío de la transparencia (1993, p.35).

Así lo manifiesta Álex al mencionar los sitios web de RedTube y ManHub como medios para alcanzar el placer rápidamente, confirmando además que “el porno pone fin mediante el sexo a cualquier seducción, pero al mismo tiempo pone fin al sexo mediante la acumulación de signos del sexo” (1993, p.36).

Sin embargo, se podría pensar que *No ficción* es una novela pornográfica al exhibir un lenguaje vulgar que construye una imagen directa del sexo. Álex y Renzo utilizan un lenguaje que no se reserva nada, en el que explicita hasta el más mínimo detalle de aquello que pueda ocurrir en el acto sexual entre dos hombres y es desde este punto donde el texto se puede relacionar con lo porno. La conversación que ambos están llevando a cabo contribuye a la formación de imágenes explícitas del sexo. Lo mismo que ocurre con la pornografía, donde todo se exhibe, nada se reserva, nada impide ver lo que están haciendo los cuerpos, no hay nada que lo oculte. Lo porno y este lenguaje soez se relacionan en tanto que trabajan desde el nivel visual. La diferencia está en que en la novela los personajes nunca llegan a concretar el acto

sexual, sino que todo queda en el lugar de la palabra, de manera que el encuentro se ve sustituido por la seducción. Esta última expulsa lo pornográfico del texto y culmina instalando una amistad como motivo de una relación homosexual.

La seducción termina allí donde empieza la pornografía. Como una manera de darle una explicación a esta seducción homosexual que ocurre en *No ficción*, es que sugiero la amistad como el soporte de la seducción, ya que es ella la que se instala entre los dos hombres y que justifica la supresión del sexo y la prolongación de esta relación. Es por esto que el texto no se considera pornográfico en tanto que no visibiliza el acto sexual, ya que la visibilización se encuentra en el plano verbal y no en la plena exposición sexual de los cuerpos como sí ocurre en la pornografía.

La seducción siempre deja algo a la deriva. No lo exhibe todo, hay una línea que se mantiene velada. El escritor lo que busca es volver al origen, a la fase anterior al sexo que se ha visto liquidada por el avance vertiginoso del mundo actual. En esta relación hay un límite que jamás han acordado, pero que ambos conocen y no pretenden traspasar, incluso cuando Álex ha manifestado su intención de tener relaciones sexuales con Renzo: “A:- Debí entrar a ducharme contigo pero eso hubiera sido pasar el límite que teníamos, que tenías” (2015, p.75). Hay un límite que Álex reconoce, según él, impuesto por Renzo, pero en primera instancia se involucra a sí mismo dentro de este acuerdo: “el límite que teníamos”.

Otra característica del juego de seducción tiene relación con el ámbito de las apariencias. Según Baudrillard la seducción solo alcanza el nivel de la superficialidad. No se ahonda más allá de aquello que se presenta delante de los ojos, porque “el embrujo está hecho a partir de lo que está oculto” (1993, p.75). En *No ficción* Renzo mantiene oculta una dimensión de su intimidad que tiene relación con la homosexualidad. En ningún momento es capaz de reconocer alguna tendencia homosexual, el alcohol y las drogas le sirven para justificar sus actitudes cariñosas hacia Álex. El protagonista intenta persuadir a Renzo para que confiese que es gay, pero no consigue más que una negación. Pese a esto insiste en buscarlo, la atracción va creciendo y ya poco importa que reconozca explícitamente que es gay.

El deseo de Álex tiene que ver con llegar a Renzo. No pretende encontrar una respuesta a su pregunta, mientras que el deseo de Renzo es mantener activa esta

interrogante, de manera que ambos conforman una complicidad a partir de una verdad que no está siendo dicha y que tampoco pretenden develar.

Otra característica tiene relación con las figuras del seductor y el seducido. Los roles del seductor y del seducido son personificados por ambos personajes. Intercambian papeles en la medida en que desarrollan el juego. No llegan a un acuerdo para saber quién y cuándo cumplirá un rol u otro, sino que se dejan atraer por las sensaciones que experimentan. Cada uno seduce y se deja seducir, según sus personalidades. Álex recurre al lenguaje directo, al coqueteo explícito y, sin reservas, le expresa a Renzo su deseo de estar con él, mientras que este último privilegia la distancia física y una actitud más fría como estrategia para conquistar al protagonista. Álex es quien busca y Renzo el que escapa: “A:- Siempre te ibas. Nunca estabas. Nunca llegabas. Eras como un erizo, culiado. Imposible de tomar. Quizás por eso me importabas tanto. Estaba obsesionado. No te podía atrapar. No te dejabas atrapar” (2015, p. 66).

Álex reconoce esta estrategia de distanciamiento aplicada por Renzo, pero, pese a que expresa molestia, pareciera que esta actitud cumple con la función de mantenerlo atraído: “A: -Hueón: nada de lo que pueda escribir de ti, Renzo, si es que algo sale de todo esto, llegará a estar cerca de captar lo que fuiste para mí. Para bien y para mal. ¿Ok?” (2015, p.71).

Atraer al otro hacia el ámbito de sus debilidades es también otra característica de la seducción. Cuando ambos conocen sus fragilidades es cuando han superado el nivel básico de confianza, lo que significa la existencia de un lazo especial y fuerte que los mantiene unidos. Se sienten con la responsabilidad de no dejar nada en la ambigüedad, intentan expresar sus sentimientos y pensamientos más ocultos, pero siempre dejando algo a la deriva, puesto que ya están atrapados dentro del juego de seducción:

A: -Después de esa carta, Renzo, me obligaste a decirte todo lo que te dije ese sábado, me obligaste a decirte que sí, que quería algo más, que necesitaba tocarte, tirar, que necesitábamos concretar o parar porque si no era una tortura. Me obligaste a sincerarme contigo, digamos, eso fue cruel pero liberador. Yo

nunca te hubiera contado, aunque siempre quise contarte, expresarte cosas, decirte lo que sentía, compartir lo que me pasaba (2015, p.82).

El protagonista admite que se encontraba profundamente atraído por Renzo, provocando el ingreso de este último al mundo de su intimidad. Ahora Renzo sabe que Álex experimenta angustia. La espera se vuelve una “tortura”; sin embargo, persiste en el juego de seducción, manteniéndose a la espera de que algo nuevo ocurra.

Coincidir en el mundo más personal permite aumentar la proximidad con el otro; mientras más vinculados se encuentren más amarrados estarán y menos fácil será escapar de las redes de la seducción:

A: -¿Cómo te seduje? ¿Te seduje?

R: -Tomándome en cuenta. Escuchándome. Hablándome. Caminando por tus calles de noche después del rodaje. LLamándome para preguntar sobre cómo veía el día siguiente. Ningún director y ningún hombre me había tratado así: como un igual (2015, p.124).

R: -Sí. No deberías cortarte, me dijiste. Y te dije: sí sé pero no lo puedo evitar. Hueón, me dijiste, yo también me corto. Y ahí me sentí tan cerca tuyo, han apoyado, con un lazo tan inquebrantable [...]. Y me sentí cómodo y en confianza y vi tu cara de interés y te dije yo me corto pero me corto con gilletes (2015, p.125).

Renzo siempre ha mantenido oculta su tendencia a la autoflagelación; sin embargo, y debido a la confianza que han configurado, le cuenta a Álex, quien admite esta misma práctica. Juntos se sienten apoyados, unidos y atrapados en la intimidad del otro. Al conocer sus debilidades y sus problemas desarrollan el juego dentro de este mismo cuadro. Se encuentran aferrados y no tienen espacio para escapar, y, aunque lo hagan, siempre regresan. Es así como ya han pasado 8 años.

Como acabo de mencionar, aunque han tenido la intención de alejarse nunca han sido capaces de separarse. La ley de atracción es más fuerte. Ambos sabían

desde un comienzo que esto no iba por buen camino, que no contarían una historia de final feliz:

A: -Lo que tú y yo debimos hacer fue tirar al mes de conocernos, hueón, y luego haber sido amigos con ventaja o pololos o lo que sea y luego ambos hubiéramos cachado que la cosa no funcionaba o que éramos distintos o que es imposible salir con un hueón abusado que se niega a enfrentar el tema (2015, p.151).

Ellos saben que si hubieran tenido relaciones sexuales en el primer encuentro inmediatamente se habrían alejado, razón por la cual deciden postergar su necesidad carnal y entregarse al juego. De hecho, manifiesta claramente que la posibilidad de que los encuentros continuaran luego de acostarse era nula: “luego ambos hubiéramos cachado que la cosa no funcionaba o que éramos distintos o que es imposible salir con un hueón abusado”. Es por esto que deciden continuar y disfrutar de la seducción. Mantienen vivo un deseo que nunca se llega a cumplir y conocen la razón para no llevarla a cabo. El mismo Álex manifiesta que “hoy entiendo todo y comprendo los mecanismos psicológicos y de resguardo y de negación” (2015, p.161).

Luego de revisar algunas características de la seducción presentes en *No ficción* quiero insistir en la idea de la seducción como propósito. Más allá de que la seducción sea una situación que solo prepara el terreno para llegar al sexo, existe una especie de encantamiento por el aplazamiento del encuentro sexual. No se trata únicamente de los cuerpos, sino de un conjunto de sensaciones y emociones que dominan los sentidos cuando se seduce o se es seducido, una agitación que moviliza todo el ser interior. Renzo lo exterioriza a través de las siguientes palabras: “R: -[...] Pero si... tú me sedujiste y yo a ti. Pero era otro tipo de seducción... no corporal sino... ¿moral? Te apropiabas de la mente” (2015, p.93).

Solo al final del texto ambos parecen convenir en la idea de tener relaciones sexuales, quieren tener acceso al otro y descubrir los espacios que hasta ahora han sido negados. Pero conviene mencionar que luego del encuentro sexual Álex sabe que debe desaparecer, porque ya no habrá nada más que quede entre los dos. Habrán cerrado un ciclo.

Ya dispuestos al sexo, Fuguet termina el libro con la siguiente expresión de Renzo: “Dale. Pero de esta parte no puedes escribir, me juras” (2015, p.174) y Álex lo jura. No se sabe si realmente tuvieron relaciones sexuales, solo queda esta proposición de Renzo. De manera que hasta el final se mantiene la incógnita abierta.

El “juego [de seducción] se convierte en destino” (1993, p.145), por lo que se descarta la idea de que el sexo lo sería, “la anatomía no es el destino, ni la política: la seducción es el destino. Es lo que queda de destino, de reto, de sortilegio, de predestinación y de vértigo, y también de eficacia silenciosa en un mundo de eficacia visible y de desencanto” (1993, p.179). En *No ficción* nos vemos enfrentados a un constante deseo homoerótico que parece nunca llevarse a cabo. El escritor no considera necesaria la inclusión de los movimientos del acto sexual, puesto que la seducción produce un grado de satisfacción que no se verá intensificado por el sexo.

En conclusión, la seducción constituye un fin en sí mismo. Los sujetos se mantendrán atraídos hacia el otro en tanto que se postergue el acto sexual. La activa participación en el juego de seducción causa la necesidad de insistir en la búsqueda de aquello que hasta ahora se ha tenido como un misterio.

La historia que propone Fuguet demuestra que la prolongación del juego de seducción fortalece el vínculo entre Álex y Renzo, según el cumplimiento de ciertas características. La primera de ellas consiste en la actitud simultánea de interés y desinterés, permitiendo el encuentro, pero, al mismo tiempo, el desencuentro entre los personajes, lo que originaría una actitud de permanente conquista y encanto que anula el distanciamiento con el otro. La segunda característica tiene que ver con las apariencias como único espacio que logra alcanzar la seducción. En la novela los personajes construyen una complicidad dentro de la cual existe una verdad que no ha sido dicha ni lo será tampoco. Por lo tanto, la seducción se mueve en el nivel de la superficialidad y no ahonda más allá. La tercera característica de la seducción identificada es el juego de roles. Seductor y seducido son papeles que Renzo y Álex realizan. Cuando Álex seduce, Renzo es el seducido y viceversa. No se categorizan en un rol u otro: maniobra que enciende aún más la emoción por participar en el juego.

Atraer al otro hacia las fragilidades es también una característica de la seducción. Al ingresar a la intimidad del otro resulta imposible no experimentar la sensación de encierro, de verse atrapados sin poder escapar. Esto causa que, al

desplazar el sexo, la pareja comparta más experiencias personales, se vuelven más íntimos y generan un lazo que no les permite el distanciamiento. De hecho, Álex lo manifiesta: “A: -Me cuesta aceptar que yo al final me lo busqué, que el que se encarceló contigo fui yo” (2015, p.31). Una última característica de la seducción, y la más importante, consiste en el diferimiento del acto sexual expuesto también en la novela. Los personajes se desvían del sexo durante todo el desarrollo de la historia, otorgándole mayor énfasis a las estrategias de conquista y seducción.

Además, vuelvo a destacar que *No ficción* no es una novela pornográfica, ya que lo porno sólo se instala en el nivel del lenguaje, donde se construyen imágenes sexuales que lo develan todo. Pese a esto, en el contenido del texto no se manifiesta ningún hecho porno, puesto que los personajes nunca llegan a concretar el acto sexual. Lo pornográfico es desplazado por la seducción.

3.2.2 El homoerotismo

La idea del erotismo se ve expuesta a lo largo de toda la historia contenida en *No ficción*, pero no de una manera convencional. Es por esto que presentaré el modelo tradicional desde la perspectiva de un erotismo homosexual.

En la definición clásica del erotismo, propuesto por Georges Bataille (1997), se explica este concepto de acuerdo a una percepción de la sexualidad como un acto erótico, donde el propósito no tiene relación alguna con la reproducción (como sí ocurre en la sexualidad de los animales). Desde este ámbito, el acto sexual se estaría llevando a cabo para concretar un vínculo con el otro y acabar con la sensación de aislamiento.

Dentro de esta teoría, los términos de continuidad y discontinuidad son fundamentales a la hora de determinar el propósito que tiene por objeto una relación erótica. Por un lado, la discontinuidad surge de la naturaleza de los seres humanos y es una condición de la individualidad e independencia que poseen todas las personas respecto del resto, la cual implicaría un abismo entre un ser y otro. Mientras que, por otro lado, la continuidad consiste en una búsqueda inagotable por alcanzar a un otro,

donde se pretende configurar una unión entre dos sujetos con el objetivo de acabar con la discontinuidad y dar paso a la continuidad.

De acuerdo a esta propuesta la tendencia del ser humano se inclina hacia el interés por alcanzar la continuidad, consiguiendo “una sustitución del aislamiento del ser -su discontinuidad- por un sentimiento de profunda continuidad” (1997, p.12). Para concretar esta finalidad existen tres maneras diferentes: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado. El erotismo de los cuerpos consiste en la unión de los cuerpos que se puede llevar a cabo a partir de un encuentro entre los cuerpos de las personas. Es una manifestación física que trata de alcanzar el máximo nivel de intimidad (como es la desnudez, por ejemplo).

El erotismo de los corazones, el más libre de los tres, ocurre cuando se desarrolla el amor y en el ser amado se encuentra la esperanza de la continuidad.

El erotismo sagrado es el más complejo de todos. En el mundo de lo sagrado la continuidad se logra participando en ritos, sacrificios, fiestas de devoción o asistiendo a la muerte de un individuo discontinuo.

En los tres tipos el erotismo se experimenta en el interior, pero se busca al objeto erótico en el mundo exterior. Quien sea el objeto erótico responderá a ciertos rasgos formados de acuerdo a preferencias y gustos personales. Aquí, el objeto erótico debe corresponder a un individuo del sexo opuesto:

En principio, un hombre puede ser tanto el objeto del deseo de una mujer, como una mujer el objeto del deseo de un hombre. No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre. Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo (1997, p.99).

La declaración de Bataille es un fiel reflejo del modelo tradicional que por siglos ha propuesto el cristianismo y las culturas más conservadoras. En su teoría es el

hombre quien cumple el rol del agresivo que toma por posesión a una mujer, y ésta, a su vez, cumple el papel pasivo, objeto de deseo que se deja poseer. Bataille se centra en el deseo entre personas de sexo opuesto, en oposición a lo que ocurre en *No ficción*, donde Renzo y Álex configuran una relación entre dos hombres que son, simultáneamente, el objeto de deseo del otro.

De hecho, el autor francés establece el modelo erótico de acuerdo a un hombre y a una mujer. El único objeto erótico posible es la mujer, ellas “se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres [y] se toma a sí misma como un objeto propuesto continuamente a la atención de los hombres” (1997, p.99). Pareciera que incluso en una relación heterosexual el hombre tampoco podría ser objeto erótico de una mujer.

La mujer, como objeto erótico, responde a una expectativa masculina, lo que las posiciona en un nivel superior desde la perspectiva del erotismo, ya que es el hombre quien la busca y persigue hasta lograr llegar a ella. Bataille dedica un capítulo entero a esta idea de la mujer como objeto erótico y de deseo, el cual lo titula de la siguiente forma: “las mujeres, objetos privilegiados del deseo” (1997, p.99).

Lo interesante del pensamiento erótico de Bataille es que su teoría solo abarca las relaciones heterosexuales, sin considerar aquellas conformadas por individuos del mismo sexo, como lo que ocurre en la relación planteada por Fuguet.

Es por esta última razón que el erotismo que propongo en este trabajo corresponde al homoerotismo, el cual es entendido como aquel donde se expresa el amor sensual entre personas de un mismo sexo.

En la primera mención que realizo respecto del pensamiento de Bataille destaco la distinción que el escritor francés hace entre la sexualidad de los animales y la sexualidad de las personas, siendo el fin reproductivo la diferencia que los separa. Tal diferencia pareciera no ser suficiente, ya que los animales y los seres humanos se asemejan al llevar a cabo una relación sexual, con el propósito de cubrir una necesidad carnal.

Esto no ocurre en las relaciones homosexuales, puesto que los acercamientos que concretan forman la parte cúlmine de un proceso de confianza y comunicación.

El erotismo de Bataille tiene por objeto alcanzar el estado de continuidad y dar fin al aislamiento que inunda a todo sujeto. Para una persona homosexual el sentido de la exclusión y la distancia respecto de sí mismo con el resto pareciera ser aún más pronunciada. Esto me posibilita sugerir que, en este caso, el sujeto también se encuentra en una búsqueda que lo guíe hacia un otro, permitiéndole construir una unión sobre la base de la semejanza.

En primer lugar, el erotismo de los cuerpos está presente en la novela y se evidencia en los acercamientos y los comentarios que emiten los personajes:

R: -Nos afeitamos los dos juntos. Con esas cremas gay.

A: -Nos afeitamos los dos, sí, en boxers, uno al lado del otro, en ese baño del hotel que tenía dos laboratorios y espejos por todas partes [...]. Y se te paró y tu boxers gris se mojó.

R: -¿Te diste cuenta?

A: -Claro, perro.

R: -Es que había algo erótico, hueón (2015, p.77).

El erotismo de los cuerpos se manifiesta sin incluso llegar a concretar el acto sexual. Los sujetos demuestran desear al otro y disfrutar las pequeñas instancias de encuentro corporal. Algo diferente ocurre el día sábado en el que se acercan más de la cuenta, causando que Renzo se sienta incómodo. Álex comenzó a acariciarle la cabeza, las manos, los hombros. Una actitud cariñosa a la que no estaban acostumbrados, puesto que siempre respetaron los límites que imponía el otro. Todo esto determinó que Renzo tomara la decisión de alejarse. No está dispuesto a enfrentar situaciones que lo encaminen hacia la sexualidad. Él prefiere fortalecer su relación con Álex, pero no de este modo: "Si me preguntas si te quiero, la respuesta es sí, pero no de una manera sexual" (2015, p.114).

En segundo lugar, el erotismo de los corazones pareciera desarrollarse con mayor profundidad en la novela. Ambos han manifestado que aquello que los une sobrepasa lo superficial. Es algo que va más allá y que surge desde sus sentimientos.

De hecho, es gracias a sus propios comentarios que se descarta la idea de la belleza o la atracción física como el elemento que los ata:

R: -¿Y te parecí un freak?

A: -Algo.

R: -¿Guapo?

A: -No. Pero tus ojos me llamaron la atención. Tenían pena (2015, p.122).

Álex declara con sinceridad que no encontró guapo a Renzo, pero sí que a través de sus ojos pudo reconocer la tristeza. El diálogo continúa y toma una forma interesante:

R: -Me cachaste.

A: -Y nada: habías visto todas las películas que tenía en las repisas. Y me dijiste: a mí también me afectó *El joven manos de tijeras*.

R: -Ahí te maté.

A: -Confié en ti. Te admiré de una. Y nos fuimos a almorzar pizza.

R: -Estaba fascinado contigo, de conocerte. Estaba nervioso, Álex.

A: -Me hablaste de *La delgada línea roja* y dijiste que Malick sacó todo <<el episodio gay de la novela de Jones>> y luego salió al tapete Gallipoli, que tú amabas y yo te dije que era increíble.

R: -Ahí enganchaste conmigo.

A: -Ahí empecé creo. No me di cuenta. Pero poco a poco me fuiste seduciendo (2015, p.124).

Ambos se fueron dando cuenta de que tenían muchas cosas en común, que sus intereses se enfocaban en las mismas áreas, que compartían el mismo gusto por ciertas cosas. Esto los fue uniendo y acercando aún más.

En el otro encontraban a un compañero que se daba el tiempo de compartir las cosas sencillas de la vida. Existía una persona que se preocupaba de ellos y que se interesaba por conocer más del otro: "R: -No deberías cortarte, me dijiste. Y te dije: sí sé pero no lo puedo evitar. Hueón, me dijiste, yo también me corto. Y ahí me sentí tan cerca tuyo, tan apoyado, con un lazo inquebrantable" (2015, p.125).

Con esta última cita queda claro que la relación que conforman ambos es un vínculo de comprensión y compañerismo. Se encuentran en una misma etapa de la vida, rodeando los 40 años, y pareciera que no existieran amistades cercanas, más allá de las personas que forman parte de su mundo laboral. Renzo y Álex han encontrado a un otro que los entiende, que siente los mismos miedos y que igualmente se encuentra solo: “R: -Es lo más normal no tener a nadie, estar solo” (2015, p.145).

Se vuelven cómplices uno del otro. Hay algo más que un encuentro amoroso, aquí hay amor. Han podido hallar la mitad que les faltaba para sentirse completos, respondiendo así a esta decisión al nunca concretar el acto sexual, ya que se vuelve innecesario. El fortalecimiento y mantención de una amistad sincera desbordada de complicidad y amor es lo que verdaderamente interesa a los personajes y singulariza la novela.

Michel Foucault en el capítulo dedicado a los muchachos en *Historia de la sexualidad* (2007) estudia la erótica homosexual en el mundo clásico. El escritor destaca que en el planteamiento de la época griega clásica la amistad era considerada como el propósito de la relación homosexual. Esto se debe a que las personas experimentaban solo un tipo de deseo que se podía proyectar tanto en un hombre como en una mujer. El deseo surgía desde el corazón, y no desde la carne, de modo que lo que se buscaba era la belleza del alma. Obviamente el primer paso se instalaba en la belleza física, en el atractivo de los cuerpos, pero posteriormente las relaciones formaban un vínculo que se construía a partir del amor entre las almas, puesto que “a sus ojos, lo que hacía que se pudiera desear a un hombre o a una mujer era solamente el apetito que la naturaleza había implantado en el corazón del hombre hacia quienes son bellos, cualquiera fuera su sexo” (2002, p.173).

El amor entre los hombres era un acto puro, que no era juzgado bajo la opinión pública ni por los principios morales “era una práctica "libre" en el sentido de que no sólo estaba permitida por las leyes (salvo circunstancias particulares) sino admitida por la opinión” (2002, p.175). Para la época nada era diferente en una persona que se sentía atraída por otra del mismo sexo; al contrario, las relaciones homosexuales eran acogidas con el mismo valor que las relaciones heterosexuales. Ambas constituían algo bello y válido desde la moralidad.

De acuerdo al planteamiento griego clásico, la erótica homosexual entonces abarca toda la dimensión emocional y funda sus bases en el amor y la importancia de un lazo íntimo y afectivo que pone en segundo plano el cuerpo. Pero para que el amor ocurra en su estado de plenitud se debe dar el paso desde el encuentro amoroso hacia el vínculo de la amistad.

La relación amorosa, que está destinada a desaparecer una vez que se acaba la etapa del encanto, se convierte en una relación de amistad. Las relaciones de amistad se llevan a cabo en tanto que exista una semejanza entre los estilos de vida y el carácter de quienes la componen. Es un vínculo que trae consigo la superación de diferentes estados emocionales, puesto que en él ocurre la tristeza y la felicidad, los éxitos y los fracasos. En esta superación nace la confianza entre los sujetos, quienes perciben la seguridad con la que se está constituyendo su relación.

En una relación homoerótica, según el pensamiento clásico, la formación de una amistad consiste en alcanzar el alma del otro puesto que, formando parte de esta relación, no solo encontrarán compañía, sino que también se identificarán con él, habrá semejanza e intimidad. La amistad, nombrada por Foucault como la *philia*, se resume como la referencia a “dos amigos que se contemplan el uno al otro, conversan, se dan mutua confianza, se alegran o se entristecen juntos ante los éxitos y los fracasos y velan el uno por el otro” (2002, p.186).

Como mencioné previamente, para que ocurra el amor se debe formar un fuerte vínculo de amistad, y en la novela no cabe duda de que lo que existe entre Álex y Renzo es, indiscutiblemente, una fuerte amistad. Así queda manifestado en el diálogo que llevan a cabo los personajes:

R: -Porque me sentí acompañado. Porque sentí que tenía un hermano, un amigo del alma, un bro, el socio que muy pocos hueones tienen. Contigo éramos un par. Un dúo. Nos potenciábamos (2015, p.29).

A: -Lo que pasa es que me dabas una cierta intimidad no íntima y contención y alegría y una sensación de tener un lugar en el mundo, que era lo que yo creo que me merecía... (2015, p.31).

R: -¿Por qué te enamoraste de mí si soy tan penca, tan incompleto, tan ente, tan raro? ¿Por qué me necesitabas como un cachorro?

A: -¿Qué? No sé: eso no se pregunta, Renzo, no se responde, no se sabe [...]. Nos acostumbramos. Teníamos cosas en común. Me sentía un freak y vi que tenía un par. Quizás esa sea una buena explicación (2015, p.32).

Con todo esto, se podría decir que en *No ficción* el propósito al desarrollar el erotismo entre dos hombres suprime los fines sexuales, ya que lo que se logra es la búsqueda de un amigo y compañero. Se demuestra que en la relación entre Renzo y Álex el objetivo sería formar una amistad, encontrar a un igual, tener un refugio y un apoyo. Se vuelven cómplices y juntos configuran un espacio de confianza e intimidad seductora.

En conclusión, es posible reconocer en la novela la incorporación del pensamiento clásico sobre la homosexualidad, de manera que *No ficción* reescribe este planteamiento donde una relación homoerótica tiene como propósito la conformación de una amistad, alejándose de la carnalidad que supuestamente domina las relaciones homoeróticas en este siglo.

El análisis de *No ficción* exige incorporar el pensamiento de Foucault para comprender las posiciones de deseo que dominan la novela. El estudio del escritor francés destaca que la teoría griega clásica suprime toda manifestación del placer al instalar la amistad como motivo de la relación homosexual. Para explicar esta apreciación, el filósofo recurre a los *Diálogos de amor* que desarrolla Plutarco, donde se advierte una crítica al pensamiento socrático sobre el amor de los muchachos.

Se presenta la historia de un joven que se encuentra confuso entre una relación con una mujer mayor y la atracción hacia un erasto. Para resolver esta duda, el joven recurre a personas adultas, quienes llevarán a cabo una discusión para elegir entre una relación heterosexual u homosexual. Las ventajas que lo conllevarían a concretar un matrimonio con la mujer mayor, tienen relación con su experiencia pasada, el respeto que el resto le debe y el impulso divino que la motiva a perseguir al joven. Características que, al fin de cuentas, la posicionan en el mismo lugar del erasto, por lo que el joven no tendría que decidir entre dos formas de amor diferente ya que en ambos casos se trata de una misma relación. Es por esto que no existe una

justificación que rechaza la relación pederasta en la discusión que están llevando a cabo los adultos.

Pareciera entonces que en la discusión no existiera nada que examinar debido a esta similitud entre ambas situaciones. Sin embargo, Foucault plantea un dualismo presente en el debate y que se encuentra contenida en el discurso clásico. El argumento que realmente se está discutiendo tiene que ver con el deseo, ya que es en la relación de los muchachos donde se manifiesta la ausencia del placer.

No se cuestiona que en ambos casos el joven desarrollara amor por el otro. El asunto es que en la antigüedad clásica “el amor por los muchachos [...] era diferente del que podía encontrarse en los otros amores”, debido a que en él no participaba la dimensión del deseo, era sólo amor (2007, p.182). De hecho, Foucault declara que “se admitía que el “amor verdadero” por los muchachos no podía ser sino un amor puro y desprendido de la búsqueda vulgar de las *aphrodisia* (la que anima el deseo por los muchachos o al apetito desviado por los muchachos)” (2007, p.182).

Este amor niega todo grado de placer que pudiera existir en una relación homosexual, ya que allí donde se instala la amistad el placer no es posible, pues contamina el sentimiento amoroso. Se considera que el amor de los muchachos no tiene la necesidad del encuentro con el otro, ya que su relación se instalaría en un nivel de superioridad carnal. El placer carnal solo es posible entre hombre y mujer, ya que este actúa como un facilitador que les permite unirse en pos de la procreación y la conservación de la especie. La discusión que analiza Foucault consiste en exponer que lo que hay en una relación heterosexual no es en ningún caso amor, puesto que:

nos vemos impulsados a dos maneras hacia ese objeto natural que constituye la mujer; por el apetito, movimiento de la naturaleza que se propone como fin razonable la sobrevivencia de las generaciones, y que utiliza como medio el placer, y por el deseo, movimiento violento y sin regla interna, que se propone “como fin el placer y el goce”. Se ve bien que ni uno ni otro pueden ser el Amor en su verdad: el primero, porque es natural y común a todos los animales; y el segundo, porque rebasa los límites razonables y ata al alma a las voluptuosidades físicas (2007, p.185).

Lo que aquí se expresa es que el amor verdadero solo es posible entre los hombres porque las relaciones heterosexuales se configuran en el deseo por el sexo, por el cuerpo del otro. Mientras que en los muchachos el placer está ausente y solo existe una amistad llena de virtud donde las almas se vuelven una.

Por lo anterior, Foucault señala que los filósofos romanos declaran que lo que decían los griegos no era más que una hipocresía, puesto que “el amador de muchachos gusta de darse aires de filósofo y de sabio, pero sin duda no espera más que una ocasión, y por la noche, cuando todo reposa [los muchachos] en secreto gozan de los cuerpos” (2007, p.185).

En conclusión, la reflexión que nos ofrece Foucault sirve para proponer que Fuguet no ha hecho más que construir una actualización de la justificación griega clásica de la amistad entre los muchachos, al presentar este vínculo desbordado de amor y compañerismo entre Álex y Renzo. En *No ficción* pareciera que aquello que vincula a ambos personajes es la posibilidad de la amistad entre los muchachos, de manera que lo que impera en la novela es la amistad como el espacio de encuentro entre quienes participan de una relación homosexual en la que se desplaza el sexo para darle protagonismo al amor descarnalizado.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como propósito estudiar la novela *No ficción* de Alberto Fuguet desde el género de la autoficción y, también, desde una perspectiva homoerótica.

El análisis de la primera dimensión reconoce la plena presencia de la autoficción como género de la novela, gracias a la selección de acontecimientos biográficos que luego son ficcionalizados. Recurso que ya ha sido utilizado por el autor, en menor grado, en textos anteriores.

En *No ficción* conviven simultáneamente el género de la autobiografía y de la novela, resultando un texto de carácter ambiguo.

La materia prima del contenido desarrollado en la novela surge de un hecho real. Existe, pues, una estrecha vinculación entre Álex, el protagonista de *No ficción*, y el propio Fuguet. Ellos coinciden desde el aspecto exterior hasta los rasgos más íntimos. Técnica de escritura que, según la crítica precedente, propone la realización de una evaluación y un repaso de la vida del propio escritor.

La transgresión a los estándares de la novela responde a la evolución del género, que ha traído consigo el paso del tiempo. La escritura de Fuguet avanza junto con la metamorfosis que, gracias a esta nueva era, ha sufrido el género de la novela.

Para el estudio de la dimensión homoerótica se recurrió a las teorías de la seducción y del erotismo. De acuerdo al primer concepto en *No ficción* Fuguet textualiza la importancia del proceso de seducción como un fin en sí mismo. Un terreno donde el sexo se vuelve un paso suspendido y se privilegia la prolongación del juego de seducción. Para mantenerlo los personajes recurren a la actitud simultánea de interés y desinterés, se mueven en el plano de las apariencias sin transgredir los límites de la relación, representan la alternación de los roles de seductor y seducido, alcanzan el ámbito de las fragilidades del otro y desplazan el acto sexual privilegiando la prolongación de la seducción.

Para el segundo término, se declara que Fuguet ha recurrido a la reactivación de la justificación griega clásica, por lo que esta relación desbordada de amor como motivo de la relación homosexual se trataría de una amistad. Gracias al análisis de esta dimensión homoerótica, se puede concluir que en la novela impera la idea de la amistad como vínculo que une a los personajes, la que sería la base del amor homosexual y, al mismo tiempo, la grandeza de esta historia.

Desde el punto de vista de la seducción es esta la que predomina, puesto que esta desplaza el encuentro carnal. La idea del amor amistad es clave en la relación entre Renzo y Álex. De esta manera es que el autor revive el pensamiento griego clásico, adaptándolo al mundo de nuestra actualidad. De acuerdo al erotismo, la idea de transgresión que propone Bataille se encuentra en este amor prohibido que viola la norma heterosexual, que censura la relación homosexual. El erotismo de los cuerpos se encuentra presente pero sin que se desarrolle intensamente, puesto que se privilegia el erotismo de los corazones que termina por resultar en una relación de amistad, desbordada de un amor que expulsa la carnalidad y que privilegia la seducción.

El análisis que se desprende de las ideas de autoficción y homoerotismo desarrollado en esta tesis servirá para futuras investigaciones que aborden los temas de la autoficción o del homoerotismo en la escritura de Fuguet. La amistad como motivo de la relación homosexual y la seducción como juego que moviliza a los individuos son planteamientos que podrían servir para el análisis de textos homoeróticos en donde el sexo se vea desplazado.

Referencias bibliográficas

Alberca, M. (2005). ¿ Existe la autoficción hispanoamericana?. *Cuadernos del CILHA*, 7(8), 115-127.

_____ (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50, 3-24.

Alonso, M. N. (2004). Alberto Fuguet, un (in) digno descendiente de una buena tradición. *Acta literaria*, (29), 7-31.

Bataille, G. (1997). *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona.

Baudrillard, J. (1993). *De la seducción*, trad. de Elena Benarroch. *Cátedra*, Madrid.

Cortínez, V. (2000). Macondo versus McOndo: la teoría de la aldea global. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*, 279-85.

Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad: El uso de los placeres* (Vol. 2). siglo XXI.

Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad: La inquietud de sí* (Vol. 3). siglo XXI.

Fuguet, A. (2015). *No ficción*. *Literatura Random House*.

Gómez, A. (2015_b). Alberto Fuguet: "No Ficción es lo más lejos que puedo llegar antes de escribir mis memorias". *La Tercera*, [online] p.83. Available at: <http://diario.latercera.com/2015/10/03/01/contenido/cultura-entretencion/30-199455-9-alberto-fuguet-no-ficcion-es-lo-mas-lejos-que-puedo-llegar-antes-de-escribir-mis.shtml>.

Maier, L. S. (2011). A McOndo Writer's Take on Literature in the Era of Audiovisual and Digital Communication: The Case of Alberto Fuguet's *Las películas de mi vida*. *Hispania*, 94(3), 406-415.

Miroux, J. P. (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. Nueva visión.

Opazo, C. (2009). De armarios y bibliotecas: Masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet. *Revista chilena de literatura*, (74), 79-98.

Paredes, I. (2016). 'No ficción' y 'Sudor': Entrevista a Alberto Fuguet. *El plural*. [online] Available at: <http://www.elplural.com/2016/05/29/no-ficci-n-y-sudor-entrevista-alberto-fuguet>.

Poblete Alday, P. (2013). Alberto Fuguet, cronista. *Literatura y lingüística*, (27), 97-110.

Ubilla, L. (2010). Identidades juveniles en Mala Onda de Alberto Fuguet: la colonización del imaginario político por el consumo. Chile, 1980-1990.

