

El léxico de los afectos en las *primeras ficciones* de Alberto Fuguet

Cristián Opazo

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este ensayo analiza la manera en que las primeras ficciones de Alberto Fuguet expresan su sujeción por el cuerpo de los *teenagers*, a través de un léxico plagado de anglicismos aprehendidos de la cultura pop estadounidense. La tesis del trabajo señala que la proliferación de estos novedosos giros excéntricos a la lengua española (adjetivos, sustantivos y verbos) sería el rasgo mínimo distintivo de una enunciación de género que, por esa sujeción al cuerpo de los *teenagers*, en el español de Chile no conoce vocativos diferentes del impropio.

PALABRAS CLAVE: Alberto Fuguet - narrativa temprana - extranjerismos - teenagers - afectividad queer.

The Language of Affection in Alberto Fuguet's Early Works

Abstract

This essay analyzes how early works by Chilean author Alberto Fuguet represent its fascination with teenage bodies through discourse saturated with English expressions. The purpose of my critical intervention is to demonstrate a secret code of enunciation operating through this English lexicon. This code allows Fuguet's main characters to express queer affections prohibited in the limits of the Spanish Language.

KEYWORDS: Alberto Fuguet - early works - foreign expressions - teenagers - queer affections.

Y fui agregando adjetivos nuevos como camp, bomb y gore...

Alberto FUGUET (*Por favor, rebobinar*)

El Macana –«trece años vividos a fondo»– merodea con «su pinta de guerrero de panilla americana, con ese (...) pañuelo de vaquero que le tapa la mitad de su desordenada melena (...) [tiene] ese tipo de belleza que solo surge después de una pelea» (Fuguet, 1991/1999, p. 14).

«Son calentones los cabros [púberes], galla» –exclama la Marushka. Y, con desparpajo, «de da feroces besos» a cada Goonie (pandilla de quinceañeros): «en la mejilla al Polo, en la nariz al Rocky, en la oreja al Bam Bam, casi en los labios al Drago, con lengua y saliva, al Pipe» (Fuguet, 1991/1999, p. 44). Mientras tanto, el Felipe Iriarte, de catorce años, está «tirado junto a mí, casi durmiendo de alegría, como si recién hubiera eyaculado» (Fuguet, 1994/2005, p. 85). De seguro, los lectores de las

primeras ficciones de Alberto Fuguet¹ habrán notado que, en ellas, los narradores (omniscientes, personajes o testigos) despliegan una lengua que, amén del uso recurrente de *extranjerismos*,² acaricia el cuerpo de los *teenagers*.

En la lengua familiar de los personajes de Fuguet (el inglés), el sustantivo común *teenager* no solo denota, de manera coloquial, a aquel muchachito cuya edad está en el rango de los *teen*: *thirteen-nine-teen* (Merriam-Webster, 2015b). La voz *teenager*, también, connota los sentidos contradictorios que, en el orden cultural, adquiere el cuerpo de quienes tienen entre 13 y 19 años: por un lado, los principios de la biología constatan sus capacidades reproductivas y sexuales; por otro, las leyes civiles advierten sus problemas de discernimiento; y, a su vez, las tramas del mercado reconocen sus cualidades de codiciada mercancía libidinal —piénsese, sin ir más lejos, en las fotografías de *teens* semidesnudos que Bruce Weber preparaba para las campañas publicitarias de Calvin Klein durante la década de 1980—.

En *Teen Movies: American Youth on Screen*, Timothy Shary (2005) explica que la noción de *teen* posee sentidos culturales que expresiones del mismo campo semántico, como *adolescente*, desconocen. Si, por ejemplo, *adolescente* solo designa al cuerpo de un individuo en maduración (psíquica) y desarrollo (físico), *teen* es, además, el sujeto de un orden cultural, en apariencia, paradójico. En EEUU —argumenta Shary— el *adolescente* deviene *teen* tras la Segunda Guerra Mundial; de ahí en más, el Estado de posguerra lo inscribe en un sistema pedagógico que lo somete a la tutela paterna durante sus dos primeras décadas de vida (educación secundaria), mientras las industrias culturales lo imaginan como miembro de un tramado mercantil (agencias de publicidad, casas de moda, estaciones de televisión, productoras de cine o sellos editoriales venden mercancías para *teenagers* y, al mismo tiempo, usan sus cuerpos *andróginos* para seducir a los consumidores adultos). Digo «orden cultural paradójico en apariencia», pues la educación secundaria sería, en cierto sentido, mecanismo jurídico que asegura la producción de sujetos *teen* (Shary, 2005, pp. 1-2).

Pese a la abundante evidencia textual, la obsesión de la escritura de Fuguet por los cuerpos de los *teenagers* ha sido desatendida por la crítica. Quien revise la bibliografía sobre los cuentos y novelas

1 En la producción narrativa (novela y cuento) de Alberto Fuguet (Santiago, 1964) reconozco tres etapas. La primera comprende el volumen de cuentos *Sobredosis* (1990), y las novelas *Mala onda* (1991) y *Por favor, rebobinar* (1994). La segunda, la antología de relatos *Cortos* (2004) y las novelas *Las películas de mi vida* (2003), *Missing* (2009) y *Aeropuertos* (2010). Y la tercera etapa comprende las novelas *Sudor* (2015), *No ficción* (2016) y *VHS (unas memorias)* (2017). En los textos de la primera etapa, los narradores son jóvenes y adultos jóvenes criados en dictadura. Los argumentos de estas narraciones describen los conflictos que experimentan personajes que no logran adentrarse en el orden cultural de los adultos (familia, trabajo). Como espacios recurrentes, emergen los enclaves acomodados de la ciudad imaginada por los Chicago Boys. La forma de estos textos, en tanto, mima los juegos narrativos y usos léxicos de novelas de Bret Easton Ellis (*Less than Zero* [1985]) y J. D. Salinger (*The Catcher in the Rye* [1951]). En los textos de la segunda etapa, por su parte, los narradores son adultos jóvenes que, desde situaciones de autoexilio, describen sus fracasos matrimoniales y profesionales. De manera consecuente, surgen nuevos espacios, genuinos paraderos de sus errancias (Arizona, Baja California y Texas). Desde un punto de vista retórico, la narración explora nuevos formatos (autobiografía, crónica y diario de viajes). Entre ambas etapas, sitúo la novela *Tinta roja* (1996); allí, el narrador intenta deshacerse de las constantes formales y temáticas de su primera etapa merced a un trabajo de citas que rescata las novelas *social* y *picara* chilenas (N. Guzmán y A. Méndez Carrasco, respectivamente). A esta, la considero novela de transición, ya que sus experimentos formales y temáticos recuperan personajes de la primera etapa, pero son retomados solo de manera lateral en trabajos posteriores. En la tercera etapa, en tanto, los personajes son representaciones ficcionales en las que la identidad del personaje protagónico se confunde con la del autor: casi siempre, un escritor que, escéptico de su propia imagen pública, novela su propia sexualidad. Además de su producción como novelista y cuentista, Fuguet ha publicado crónicas (*La azarosa y sobreexpuesta vida de Enrique Alekán* [1990; reeditada como *Enrique Alekán: una novela por entregas*, 2020], *Primera parte* [2000] y *Despachos del fin del mundo* [2020]), cuadernos de lectura (*Apuntes autistas* [2007]), bitácoras de espectador lector (*Cinépata* [2012]), diarios de viajes literarios (*Tránsito: una cartografía literaria* [2013]) y biografías (*Mi cuerpo es una celda* [sobre Andrés Caicedo, 2008] y *Todo no es suficiente* [sobre Gustavo Escanlar, 2014]). A todo esto, súmense sus trabajos como editor de antologías literarias (*Cuentos con Walkman* [con S. Gómez, 1993], *McOndo* [con S. Gómez, 1996] y *Se habla español: voces latinas en USA* [con E. Paz Soldán, 2000]). Y, por añadidura, también agréguese su carrera como director de cine: ha dirigido ocho largometrajes (*Se arrienda* [2005], *Velódromo* [2010], *Música campesina* [2011], *Locaciones: buscando a Rusty James* [2013], *Invierno* [2015], *Cola de mono* [2018], *Siempre sí* [2019] y *Todo a la vez* [2021]).

2 Aquí, entiendo *extranjerismo* como «voz, frase o giro que un idioma toma de otro extranjero» (RAE, 1992, p. 663, 2). En un texto escrito, esta apropiación puede suscitarse en el nivel léxico (presencia de adjetivos, sustantivos o verbos foráneos), sintáctico (ordenamiento de la frase de acuerdo con patrones extranjeros) o semántico (traslado del sentido primero de una voz, frase o giro local por el sentido de algún falso cognado). Sirva anotar ejemplos para cada caso: «¡súper cool!» (en lugar del español *genial*), «hace sentido» (por superposición del inglés *it's makes sense*), y «¡qué bizarro tu peinado!» (*bizarro* en vez de *extraño*, pues en inglés *bizarre* equivale, justamente, a *extraño*).

del autor (47 trabajos listados en la base de datos de la Modern Language Association) advertirá que los *key-words* recurrentes son *globalization* (9 registros), *mass-media / mass culture* (7 registros) y *literary marketplace* (5 registros). La ausencia casi total de descriptores tales como *affectivity*, *masculinities* o *queer* sugiere que, para los estudiosos de la literatura chilena, los narradores o personajes de los textos de Fuguet interesarían menos como sujetos de unos deseos prescritos que como atolondrados consumidores amnésicos de mercados posnacionales. Consecuentemente, para la mayoría de estos lectores dogmáticos, la diglosia (español/inglés) de los enunciados de los héroes *fuguetianos* es, en el mejor de los casos, un mero síntoma del colonialismo lingüístico ejercido por las industrias culturales estadounidenses.³

Por mi parte, en este ensayo, deseo sugerir una tesis diferente: en las primeras ficciones de Fuguet, la proliferación de giros excéntricos a la lengua española (adjetivos, sustantivos y verbos) sería, justamente, el rasgo mínimo distintivo de una enunciación de género que, por su sujeción al cuerpo de los *teenagers*, no conoce vocativos diferentes de *maricón* o, incluso, *pedófilo*. De ahí que, en mi lectura, el inglés asome como un código cifrado que permite esquivar los improprios y susurrar los afectos. Para probar esta tesis, comentaré tres escenas del relato «Lucas García: una estrella-y-media», sección primera de la novela *Por favor, rebobinar*.⁴

Escena primera: «Un grupo de pendejos (...) se lanzan en sus *skateboards*»

Desde hace cuatro meses vivo (...) en la parte más alta de Santa María de Manquehue [barrio acomodado de Santiago]. La casa está en una bajada y desde la cocina siempre veo cómo un grupo de pendejos (...) [*teenagers*] se lanzan en sus *skateboards* (...). Uno de los *skateboard-punks* se llama Felipe Iriarte (...) [yo] le tengo harto afecto porque me recuerda al chico de *Los cuatrocientos golpes* pero a la grunge [Antoine Doinel, púber interpretado por Jean-Pierre Léaud en el filme de Truffaut]. Felipe Iriarte es un tipo muy piola [*easy-going*] (...). Es idéntico a Edward Furlong en *T2*. Tiene catorce años, pero ya no puede ser más reventado; es un adicto a la velocidad, [y] a las *gomas* [anfetaminas] (...). Felipe Iriarte es un guionista de Joe Dante en potencia y me cuenta historias increíbles (Fuguet, 1994/2005, pp. 26-27).

Antes de cualquier análisis, sirva reconstituir el *cuadro figurativo de la enunciación* (Benveniste, 1974, p. 88). Aquí, quien dice *yo* es Lucas García (19 años). Al igual que la mayoría de los narradores o personajes figurados en los relatos de Fuguet, este *teenager* se declara cinéfilo, misógino y parricida: «Cuando leía *Mampato* [popular historieta chilena] el personaje [femenino] de Rena me era totalmente lejano» (Fuguet, 1994/2005, p. 49), «nunca he pololeado [he estado de novio]» (p. 49), «que-

3 De los trabajos que reparan en el léxico de los relatos de Fuguet, celebro las notas que Rodrigo Cánovas (1997) y Luis Cárcamo-Huechante (2007) les dedican a los cuentos de *Sobredosis*. Cánovas explica que el *name-dropping* que practican los narradores de *Sobredosis* les permite aproximar la forma de la prosa a la del eslogan publicitario: «Apumanque... comida rápida, taquilla pura, amistad en polvo» (Fuguet citado por Cánovas, 1997, p. 59). Cárcamo, por su parte, destaca los rasgos híbridos y, a la vez, neo-criollistas de este lenguaje: rasgos híbridos, porque abundan «nombres provenientes del inglés y de la cultura estadounidense» intercalados con voces propias del dialecto santiaguino (por ejemplo, *mina*, *galla* o *carrete*) (pp. 186-87). Los rasgos neocriollistas, en tanto, tienen que ver con los referentes a los que se asocian estas composiciones léxicas híbridas: las tramas de una economía transnacional que, basada en los servicios, rediseña las fronteras del paisaje nacional (p. 187). Cárcamo emplea el rótulo *neo-criollista* ya que, a comienzos del siglo XX, el *criollismo* fue la corriente literaria que incrustó, en el español culto de los narradores chilenos, voces campesinas con el fin de describir las mutaciones que experimenta la economía agraria al verse sumida en un contexto desarrollista.

4 *Por favor, rebobinar* (1994) es la segunda novela de Fuguet. Su edición definitiva (Fuguet, 2005) se compone de siete relatos independientes: «Lucas García: una estrella-y-media» (pp. 9-79), «Enrique Alekán: el cielo sobre Santiago» (pp. 93-102), «Julián Assayas: el desorden de las familias» (pp. 109-242), «Damián Walker: cierta gente que solía conocer» (pp. 253-72), «Pascal Barros: pantofobia» (pp. 283-321), «José Luis Cox: nada que hacer» (pp. 329-383), y «Gonzalo McClure: adulto contemporáneo» (pp. 389-409). Cada relato es narrado en primera persona singular y se vincula tangencialmente con los demás a través de las redes de amistades de las que participan sus protagonistas. Entre los relatos, la autoría intercala textos periodísticos que, firmados por personajes que figuran como secundarios en las partes centrales de la novela, recrean el contexto cultural chileno de la década de 1990. En clave metaliteraria, se reconocen la radio Rock and Pop y los talleres literarios de José Donoso y Antonio Skármeta. Estos guiños a la cultura local constituyen uno de los aspectos más seductores de la novela.

mé mi casa,» «se quemó entera,» «por mi culpa» (p. 48). Por sus desacatos a las normas del género, Lucas debe permanecer bajo libertad vigilada en la «casa tipo Mar Egeo» de unos parientes *nuevos ricos* (p. 26): tras el colapso familiar, su madre quedó en estado vegetal y su padre, luego de liquidar sus bienes, abandonó la ciudad. El *tú*, en tanto, es doble: de manera explícita, Lucas está «escribiendo un diario de vida como si fuera una mina [niña] de doce» (pp. 14-15). Y, lo hace por prescripción de Max, un psicoanalista que «se parece a Mathew Madine» y «lee esos libros amarillos [de Editorial Anagrama]» (p. 23). No obstante, de manera implícita, Lucas apela a un lector que, en la medida que comparte sus referentes cinematográficos, *entiende* su dilema.

Efectivamente, la escena encierra una disyuntiva escrituraria: ¿cómo enunciar afecto por «un tipo muy piola» sin exhibir el amaneramiento de «una mina de doce?» (Fuguet, 1994/2005, p. 26). Enfrentado a tal disyuntiva, Lucas decide ejecutar una doble pirueta lingüística. En primer lugar, sitúa al objeto de su afecto dentro de un colectivo, los *skateboard-punks*. Aquí, ser nombrado a través de la diáda *skateboard-punk* o *skater-punk* implica poseer dos atributos complementarios. Desde un punto de vista denotativo, la yuxtaposición de los sustantivos *skateboard* y *punk* permite significar la irreverencia semiótica de los *teenagers* que, desde la década de 1980, emplean, indistintamente, las patinetas y la música para subvertir las disciplinas de la casa, la escuela y la vía pública. Esta irreverencia no es solo espacial, sino, también, vestimentaria: en la anatomía de los *skater-punks*, la musculatura desconoce la hipertrofia que produce la práctica de los deportes de alta competencia, el cabello cuelga sobre el casco rapado y los jeans holgados caen hasta dejar al descubierto los bordes de la ropa interior.

Desde un punto de vista connotativo, puede afirmarse que los *skater-punks* son, quizá, miembros de una cofradía genéricamente subversiva, *performativamente* homosexual: son muchachos que, en la calle, miran las acrobacias que ejecutan otros muchachos; muchachos que, en sus habitaciones, pasan el tiempo hojeando revistas ilustradas con fotografías de otros muchachos; muchachos que, en las esquinas, enseñan sus extremidades magulladas a otros muchachos; muchachos que, en su habla coloquial, construyen imágenes sexuales que involucran, en todo caso, a otros muchachos (Borden, 2001, p. 147).⁵

Con estos antecedentes semánticos, regresemos al relato de Fuguet. De acuerdo con el sentido connotado de la voz *skateboard-punk*, es posible proponer que, al situar al objeto de su afecto (Felipe) en el interior de una cofradía masculina (*skater-punks*), el narrador (Lucas) evidencia que él también se ha hecho parte de un circuito de *mirones* cómplices: «Un grupo de pendejos [miembros de una cofradía] (...) se lanzan en sus *skateboards* calle abajo» (Fuguet, 1994/2005, p. 26). De ahí que, en la narración de Lucas, el mensaje que las disciplinas de género obligan a dejar fuera de la frase (exceso de afecto por Lucas), se comunique, de manera oblicua; es decir, al precisar su posición en el circuito de la mirada «[yo, solo,] desde la cocina, siempre veo» (p. 26). Esto porque el lector informado entenderá que quien «siempre v[e]» a unos *skateboards* ve más que transeúntes montados en patinetas; ve, por sobre todo, extremidades delgadas y pretinas de ropa interior que anuncian la proximidad del cuerpo desnudo de los *teenagers*.

Nótese, ahora, la segunda parte de la pirueta lingüística ejecutada por Lucas, el narrador del relato. Cual lexicógrafo afanado en delimitar el sentido de un neologismo, ofrece dos comparaciones sucesivas. A través de ellas procura definir, con exactitud, los rasgos físicos y psíquicos del objeto (*skater-punk*) que seduce su mirada: «[Felipe] me recuerda al chico de *Los cuatrocientos golpes* [Jean-Pierre Léaud]» y «[Felipe] es idéntico a Edward Furlong en *T2*» (Fuguet, 1994/2005, p. 27). Dispuestos sobre el sintagma, los nombres de los actores adolescentes (Léaud y Furlong), amén de los títulos de filmes en que se los sitúa (*Los cuatrocientos golpes* y *Terminator 2*), emergen, por su físico y carácter, como actualizaciones de un mismo paradigma físico-psíquico: el *cuerpo asténico*.

Antes de continuar, sirvan aquí algunas precisiones léxicas. El adjetivo *asténico* es introducido en la psiquiatría positivista por Ernst Kretschmer (1888-1964). En *Physique and Character*, Kretschmer (1921, p. 155) tipifica como asténicos a aquellos cuerpos masculinos que, tras el final de la pubertad, aún exhiben delgadez, largura de extremidades, planicie de tórax y precario desarrollo muscular. Sobre la base de un estudio de casos, Kretschmer concluye, con prosa de perito forense, que los cuerpos asténicos presentan predisposición para desarrollar psicosis esquizofrénica. Los individuos que poseen esta clase de cuerpos, «develop[p] a Sharp antithesis: “I” and “The external world.” There

5 Para completar esta descripción, véase la figura 1.



Figura 1. 1988. Fotografía publicitaria de Bash. Revista *Trasher* (vol. 8, n.º 7, 1988, p. 23). La ropa holgada y el cabello lacio sobre la frente refuerzan el fenotipo adolescente de rasgos asténicos

is [also] a constant excited self-analysis and comparison: “How do I impress people?” (...) This is particularly true of gifted artistic natures» (p. 167). El psiquiatra positivista comprende al tipo *asténico* dentro de una tríada que completan los tipos *atlético* y *picnic*. Atlético es el cuerpo que ostenta hombros anchos, musculatura abundante y tórax amplio. Picnic, a su vez, es el cuerpo que exhibe anatomía redondeada, cuello ancho y extremidades cortas. Al fin, agrega que los atléticos manifiestan predisposición a la histeria, mientras que los picnic suelen desarrollar cuadros maniacodepresivos.

Por su sesgo eugenésico, en las bibliotecas de Europa y Estados Unidos, *Physique and Character* ha sido catalogado, en el mejor de los escenarios, como un texto *clásico* (en español, las traducciones están descontinuadas hace varios lustros). Sin embargo, tal como se deduce de los trabajos de los nuevos historiadores de la sexualidad, en el contexto anglosajón, las descripciones de Kretschmer se han perpetuado en la cultura popular (Terry 1999, pp. 178-218). Hoy día, canciones, filmes, magazines y programas de TV aún clasifican los cuerpos de los adolescentes según oposiciones binarias que, más allá de su apariencia léxica, se fundan en tipologías físico-psíquicas derivadas de los escritos de Kretschmer. Piénsese, sin ir más lejos, en binarismos coloquiales tales como *freak/cool*, *geek/hunk*, *loser/winner*, *nerd/popular*, todos de uso frecuente en el cine y las canciones de pop y rock con temáticas *teenager*. En cada una de estas diádas, el primer término, afín a *asténico*, además de una determinada complejión física, denota predilección por conductas sexuales sancionadas como *erradas*: consumo de pornografía, onanismo compulsivo, prácticas sexuales anómalas o virginidad prolongada más allá del final de la pubertad.

De esto se sigue que, a Furlong y a Léaud, en *Terminator 2* y *Los cuatrocientos golpes*, respectivamente, Lucas los ve como individuos de físico y carácter asténico. Digo esto porque, en la comparación que Lucas establece entre los actores púberes y Felipe, el *skater-punk* reconoce dos denominadores comunes a la «juventud asténica». A saber, la complexión andrógina y los trastornos maniacodepresivos: «[Felipe] se va a transformar (...) en un asesino en serie» (Fuguet, 1994/2005, p. 27), sus historias son dignas de un «guionista de Joe Dante» (p. 27), y sus ademanes trasuntan una rebeldía «a la grunge» (p. 27). En el lexicón de la escritura de Fuguet, el sustantivo propio *Joe Dante* y el común, *grunge*, se relacionan, por contigüidad, con el campo semántico de los sucedáneos estadounidenses de asténico (*freak*, *geek* o *looser*). Prueba de esta proximidad léxica son dos crónicas que Fuguet publica en paralelo al proceso de edición de *Por favor, rebobinar*: «Joe Dante: confesiones de un gremlin» (*Wikén*, 1993) y «Desenchufado en Seattle» (*Rock & Pop*, 1994), téngase presente que Fuguet suele publicar textos periodísticos en los que ensaya definiciones de personajes y voces que, luego, ocupará en sus textos narrativos.

Efectivamente, en «Confesiones de un gremlin», Fuguet precisa que es un error comparar a Joe Dante con Steven Spielberg porque «el universo de Dante es mucho más loco y perverso» (Fuguet, 1991/2007, p. 73) y porque su sensibilidad es, hasta el día de hoy, «la de un adolescente fanático de las películas malas» (p. 73). En «Desenchufado en Seattle», en tanto, el cronista sugiere que *grunge* es el nombre de aquella subjetividad desacomodada de «chicos con pañuelos en el pelo» que pasean por «un pueblo fantasma [del norte de EEUU] donde lo único que posee vida son los horrorosos locales de *fast food*» (Fuguet, 1994/2007, p. 178).

En suma, la incorporación de comparaciones que apelan a nombres propios de actores adolescentes permite que Lucas (narrador *mirón*) fabule que Felipe (objeto de su *mirada*) forma parte de una cofradía de quinceañeros que, por su físico y carácter, *entiende* la devoción de los muchachos por el cuerpo de sus pares.

Escena segunda: «Me encantaría que la película de mi vida se filmara en usa»

Si bien nunca he pisado Estados Unidos, me encantaría que la película sobre la historia de mi vida se filmara en usa [sic], con actores yanquis. No toleraría que se filmara acá en Chile (...). Podría ambientarse en un pueblito del norte de California o en una caleta de Nueva Inglaterra. Entrando al tema de quién podría interpretarme, ahí entraría a deliberar en forma seria. Solo Elijah Wood podría hacerse cargo de mi infancia para luego transformarse en Emilio Estévez, que se parece bastante a mí. El problema es que Estévez es demasiado viejo. Matt Dillon también. Christian Slater, entonces, podría tomar mi rol. Lo haría genial. Me identifiqué bastante con él en *Suban el volumen*, así que no tendríamos problemas. Físicamente, no me molestaría que eligieran a Ethan Hawke o, mejor aún, a River Phoenix, que tiene onda y es respetado como artista y hace películas de arte y todo eso. (...) Para eso es la ficción, supongo: para lograr en el celuloide lo que uno no puede en la vida real (Fuguet, 1994/2005, pp. 64-65).

La obsesión de Lucas por el cuerpo de los *teenagers* se acentúa cuando fantasea con la posibilidad de que «alguien hiciera una película sobre mí» (Fuguet, 1994/2005, p. 63). Con pericia de productor de cine conocedor de la teoría de Kretschmer, Lucas discrimina actores (Dillon, Estévez, Hawke, Phoenix, Slater, Wood) y define locaciones (norte de California, costa de Nueva Inglaterra). Por una parte, su elección de actores se desarrolla sobre la base de la tríada asténico/atlético/pícnico: sin piedad, expulsa del plató al atlético y «demasiado viejo» Estévez, y al pícnico Dillon, y requiere con urgencia a los púberes asténicos Hawke, Phoenix, Slater y Wood. Eso sí, Lucas es estricto en el establecimiento de condiciones de entrada al *set* de grabación: a Phoenix lo quiere idéntico a cuando «hace películas de arte y todo eso» (p. 12) y, a Slater, tal como luce cuando asiste a clases de secundaria en *Pump up the Volume*.⁶

6 La película de arte que consagra a Phoenix es *My Own Private Idaho* (1990) de Gus van Sant (1991). En dicho filme de culto *gay*, Phoenix —delgado y de rasgos angelicales— interpreta a un chico que, abandonado por su madre, ejerce

Por otra parte, la definición de locaciones obedece a una condición irrenunciable: «No toleraría que [la película de mi vida] se filmara acá en Chile» (Fuguet, 1994/2005, p. 64). La predilección por «un pueblito del norte de California» o, en su defecto, «una caleta de Nueva Inglaterra» obedece a las cualidades demográficas, geográficas y jurídicas de estos enclaves. Quien conozca los resultados de las encuestas aplicadas por el United States Census Bureau entenderá que dichos asentamientos están poblados, en su mayoría, por varones caucásicos (las tasas de población afroamericana, asiática y latina son proporcionalmente menores si se las compara con las de las demás regiones de los Estados Unidos).

De manera complementaria, quien haya visto los filmes que inspiran a Lucas sabrá de los sentidos que la geografía y la jurisdicción de pueblos y caletas norteños adquieren en el imaginario cinematográfico. Para aprehender estos sentidos, sirva abrir un paréntesis y reseñar *Stand by Me*, de Rob Reiner (1986), largometraje que Lucas anota entre sus favoritos y, por ende, recuerda «con todos los detalles que solo puede dar la memoria cinematográfica» (p. 57).

Stand by Me (Reiner, 1986) se basa en la novela corta *The Body* (1982) de Stephen King y se inscribe dentro del subgénero *coming of age drama*. El filme se narra *in extrema res*: Gordie Lachance (Richard Dreyfuss) es un escritor casado con hijos que se entera de la muerte de Chris Chambers (River Phoenix), su mejor amigo de los 12, 13 años. Conmovido por la noticia, Gordie se retrotrae a un episodio de infancia: Teddy (Corey Feldman) y Vern (Jerry O'Connell), además de Chris y el joven Gordie (Wil Wheaton), todos de púberes, se adentran en un bosque contiguo a Castle Rock —heterónimo de Brownsville, Oregon—, una localidad de 1668 habitantes situada, por defecto, al norte de California. El propósito de los muchachos es encontrar el cadáver de un adolescente desaparecido pocos días antes, Ray Brower (Kent Luttrell). Internados en el bosque, los cuatro muchachitos deben acampar y, en torno a una fogata, se ocupan menos de encontrar el cadáver que de confesar sus miedos y proyectar, en clave pop, esos deseos prescritos por el autoritarismo paterno.

En la célebre escena de la fogata, Gordie, quien quiere ser novelista *freak*, narra su ópera prima: *Lard Ass Hogan*, historia de Davy Hogan, un muchachito que se inscribe en una competencia de consumidores de *pie*. El ganador de la competencia será quien ingiera mayor cantidad de *pie*. Hogan, eso sí, no aspira a ganar, sino a vengarse: tras engullir industriales cantidades de tartaletas de fruta, lanza un vómito descomunal sobre los atónitos espectadores, en su mayoría, los mismos compañeros de escuela que solían abusar de él. El relato fabulado por Gordie es comentado, sucesivamente, por los otros tres púberes y, en sus comentarios de agudeza «deconstructiva» dejan entrever sus secretos inconfesables (por ejemplo, Chris, que celebra con entusiasmo el relato, dice venir de una familia de cesantes alcohólicos que habrían abusado de él).

¿Por qué *Stand by Me* queda grabado en la retina de un cinéfilo, misógino y parricida como Lucas? Una respuesta plausible se encuentra en la interpretación que hace el crítico Ian Wojcik-Andrews. Según él, el filme subvierte el discurso de los líderes de las superpotencias occidentales de la década de 1980, Estados Unidos y Reino Unido: Reagan y Thatcher, respectivamente. Esta suposición se basa en las marcas temporales inscritas en el trabajo de Reiner: se estrena en 1986 y se ambienta en el lunes 7 de septiembre de 1959; es decir, en Labour Day. En 1986, Thatcher y Reagan (además de Pinochet, en Chile) se afanan en «demonizar» el legado revolucionario del ciclo que comienza con la Revolución cubana (1959), continúa con las revueltas universitarias (1967-1968) y concluye con el triunfo de la Unidad Popular (1970). En su lugar, Thatcher y Reagan conminan a sus ciudadanos a que valoren el clima político de los primeros lustros de la Guerra Fría (los *happy days* del *American dream*).

Ese mismo año, *Stand by Me* acata el llamado neoconservador, aunque de manera *polémica*. En su «recuerdo» del Labour Day de 1959, los *teenagers* deambulan solos por los bosques contiguos a Castle Rock. No obstante, en el filme, la soledad de los quinceañeros obedece al desquiciamiento de los padres; ni la bonanza económica que, entonces, les prodigan los empleos fabriles consigue aplacar la neurosis que suscitan las políticas represivas ejercidas por el Estado (son los días más duros de

el oficio de *taxi-boy* en las carreteras del Mid-West estadounidense. A su vez, durante el rodaje de *Pump Up the Volume*, Slater tiene 19 años, facciones armónicas y juvenil acné en sus mejillas. Con tal estampa, interpreta a un *teenager* que, de día, es humillado por sus compañeros de colegio y, de noche, aclamado como el locutor anónimo de una radio que él dirige desde el sótano de su casa.

la gestión del presidente republicano Dwight Eisenhower). Dentro de este contexto, Chris, Gordie, Teddy y Vern explican que, tras las extenuantes jornadas de trabajo (producción en serie), los deseos de sus padres no tienen más horizonte que el alcoholismo y la pederastia.

Más aún, Wojcik-Andrews (2000) repara en el «perturbador» valor deíctico de las canciones listadas en la banda de sonido de la película: «Everyday» (1957), de Buddy Holly, «Let the Good Time Roll» (1956), de Shirley & Lee, o «Lollypop» (1958), de The Chordettes. Al revisar la programación de las estaciones de radio de California u Oregon, el lector descubrirá que cada una de estas canciones era tocada entre bloques noticiosos que, por un lado, exaltaban la amenaza del bloque soviético y, por otro, acallaban intervenciones secretas del gobierno de Eisenhower (por ejemplo, los derrocamientos de los presidentes de Irán [1953], Guatemala [1954] y Hungría [1956]).

Wojcik-Andrews concluye que *Stand by Me* es un filme «pedagógico»; en una de las coyunturas más tensas de la Guerra Fría, insinuaría cómo los regímenes afectivos que traman los *teenagers* consiguen desestabilizar las disciplinas represivas y suturar los cuadros neuróticos que ellas incoan. Con el rótulo *regímenes afectivos* aludo al conjunto de protocolos kinésicos y verbales a través de los cuales los *teenagers* traman sus relaciones afectivas —piénsese, sin ir más lejos, en combates cuerpo a cuerpo donde los golpes se confunden con caricias, en acaloradas discusiones cuyo léxico es pródigo en metafóras genitales o en instancias de consumo colectivo de pornografía donde el objeto que produce la excitación se desplaza desde la fotografía *hardcore* a la anatomía de los otros *mirones*—. Relevadas, este conjunto de prácticas resultan disruptivas porque enseñan un tipo de relación con el cuerpo propio y con el ajeno que la ley que rige a los adultos sanciona con rigor. Señalar que Lucas coincide con Wojcik-Andrews no resulta descabellado. Antes de respaldar esta aseveración, léase, por ejemplo, la anotación que dedica al filme en su cuaderno de notas cinematográficas:

Segundos antes, Chris, el personaje de Phoenix, le confiesa a Gordie, Wil Wheaton su amigo del alma, que cree que nunca va a salir de ese pueblo llamado Castle Rock. Gordie, que va a terminar de escritor y algo intuye acerca de la condición humana, le dice que él va a salirse con la suya, que va a transformarse en lo que quiera. Pero el tiempo, como los ríos, pasa y fluye, y el personaje de River muere, acuchillado, a la salida de un local de *fast food*. Gordie ya es mayor y mientras escribe, recuerda: «Aunque no lo había visto en diez años, sé que lo echaré de menos. Nunca he vuelto a tener amigos como los que tuve a los doce. Dios, ¿alguien los tiene? *Yo nunca los tuve. Y los echo de menos igual* [cursivas añadidas]» (Fuguet, 1994/2005, p. 57).

Como se desprende de la cita, lo que conmueve a Lucas es el afecto que dos muchachos se pueden llegar a tener/decir en un pueblo como Castle Rock. La conmoción de Lucas es tal que olvida apuntar un detalle: en *Stand by Me*, la contigüidad entre imagen y música sugiere que, sin tutela paterna, los *teenagers* pueden tomar el control de la lengua. En la escena glosada —sin ir más lejos— el diálogo de los *teenagers* es subrayado por la canción que da título al filme, «Stand by Me», de Ben E. King (1960): «When the night has come/ and the land is dark/ and the moon is the only light we'll see./ No I won't be afraid, no I won't be afraid./ Just as long as long as you stand, stand by me/ and darling, darling, stand by me, oh, now, stand by me». El lector, de seguro, notará la transgresión: en el filme, la canción que identifica a los amigos es una balada de amor heterosexual en cuya letra el hablante lírico emplea, con insistencia, el vocativo *darling* en inglés, *a dearly loved person* y, en español, literalmente, *cariño* (Merriam-Webster, 2012a).⁷

De acuerdo con esta singular lectura de un filme protagonizado por un muchachito asténico y ambientado en «un pueblito [a]l norte de California» bien podría señalarse que lo que Lucas «nunca tuvo[o]», pero aún «echa[a] de menos» no es una locación hollywoodense pródiga en *fast-food* y *chocolate milk shake*. Por el contrario, lo que Lucas parece anhelar es una geografía que, sin tuteladas adultas, se transforma en el espacio de movilidad enunciativa dilecta de aquellos que sienten que «el

7 El viernes 5 de noviembre de 1993, en el suplemento «Zona de Contacto», del diario *El Mercurio*, Alberto Fuguet (1993) escribe un epitafio para River Phoenix, muerto el domingo 31 de octubre de 1993, en la discoteca Viper Room de Los Ángeles, CA. El epitafio se titula «Un río pasó por acá (River Phoenix, 1970-1993)». El primer párrafo de dicho epitafio es la misma glosa de *Stand by Me* que figura en «Lucas García: una estrella-y-media» y que aquí he copiado. Es decir, «Lucas García: una estrella-y-media» recicla, de manera textual, un fragmento antes concebido como exordio de una columna de prensa.

mundo de las mujeres [o, más bien, de las disciplinas de género] me es enteramente ajeno» (Fuguet, 1994/2005, p. 49).

Escena tercera: «Las mujeres siempre gritan maricón»

En una de mis últimas salidas (...) invité a una chica [Cata] al cine. (...) Me robé el auto de mi vieja y la pasé a buscar y hasta le abrí la puerta. (...) Fuimos a ver una película de terror. *Re-animator* (...) Grité y me reí durante toda la función. Ella encontró que la película era fome y tonta. No mala o aburrida, sino tonta (...). La llevé a comer algo. No le abrí la puerta del auto. Después salió el tema Woody Allen. «Odio a Woody Allen» —me dijo. «Lo amo» [—respondí]. «Cuestión de gustos» [—replicó]. «*Zelig* es una gran cinta...» [—insistí]. «Está bien, pero me cargó» [—sentenció]. [Luego] le di plata para un taxi y me fui. Me gritó «maricón». Las mujeres [chilenas] siempre gritan «maricón». Es el único garabato que creen que realmente puede herir a un hombre. Desde entonces voy al cine solo. Y al centro, como corresponde (Fuguet, 1994/2005, p. 45).

Lo que hacen los hombres solos en los cines del centro de Santiago ha sido expuesto con agudeza por Pedro Lemebel (1995) en *La esquina es mi corazón*. De esta tercera escena, lo que a mí me interesa es la situación comunicativa; una cita cuya teatralidad evoca los filmes del *Brat Pack*.⁸ Tras constatar: «Soy un extra en mi propia vida» (Fuguet, 1994/2005, p. 11), Lucas intenta cumplir un guion consabido («me robé el auto de mi vieja» [p. 45], «hasta le abrí la puerta» [p. 45]). Sin embargo, como «no h[a] tenido dirección» (p. 11), olvida sus líneas: comprar *pop-corn* y posar su mano derecha sobre el muslo izquierdo de su compañera. Deslumbrado con el cuerpo de los *teenagers*, Lucas cae embelesado con cada uno de los fotogramas de *Re-animator* («grité y me reí durante toda la función» [p. 45]). Decepcionada, la muchacha arremete en contra de su rival (el filme que le arrebató la atención a su compañero) y no vacila en tildar la película de «fome y tonta» (p. 45). Por su parte, embobado con el artefacto *gore* y sus protagonistas, Lucas renuncia a su papel: «La llevé a comer (...) no le abrí la puerta del auto» (p. 45), «le di plata para un taxi» (p. 45).

Tras la escena, lo que más inquieta a Lucas es un dilema metalingüístico. De ahí su razonamiento. Su compañera le dirige un impropio («me gritó “maricón”» [p. 45]). El uso del impropio, lo hace consciente de un hábito lingüístico («las mujeres siempre gritan “maricón”» [p. 45]). Al hábito lingüístico, subyace un supuesto («[maricón] es el único garabato que creen que (...) puede herir a un hombre» [p. 45]). De acuerdo con este supuesto, Lucas debería sentirse acongojado porque ha violado un protocolo masculino (desdeña los muslos de Cata «durante toda la función» [p. 45]). Dicha transgresión lo hace merecedor de una amonestación verbal (*maricón*). Lucas, claro está, asume su falta y no elude la sanción («desde entonces voy a al cine solo» [p. 45]). Su apelación, por ende, tiene como propósito cambiar la tipificación del delito. A decir del narrador, el cargo de *maricón* le arrebató su lugar en la lengua: ¿cómo podría nombrarse *maricón* si sus gustos se emparentan menos con los cancioneros de Madonna o Chabela Vargas —fetiches *gay*— que con las letras de Bruce Springsteen, los acordes de *Faith No More* o los atuendos de los *skaters-punk* de Baja California?

Si el léxico mujeril debe ser descartado por estrecho, el de los muchachos asiduos a los filmes clase B, por sus giros excéntricos, merece ser considerado. Anótense algunas frases significativas proferidas por los jóvenes cinéfilos: «Debe ser un rollo complejo: que tu primer hijo te salga *freak*, que raye con *Dumbo* y no con *Las 24 horas de Le Mans*» (Fuguet, 1994/2005, p. 38), «nunca quise ser muy amigo del Fango porque me hacía sentir que yo era un *freak*» (p. 53), «el huevón me odia (...) debe creer que soy un *freak*» (p. 53), «me asimilé a duras penas al grupo de *freaks*» (p. 54). En los cines de Santiago Centro, Lucas se asume *freak*. Y, de paso, califica como tales a quienes «es mejor no conocer» (p. 21), porque «ninguna madre [los] quisiera [cerca de sus hijos]» (p. 21), ya que lucen esa clase de fetiches que «trastornan a los tipos sin mina» (p. 21).

8 Brat Pack es el nombre dado por David Blum, en *New York Magazine*, a los actores que cumplen roles protagónicos en dos *coming of age dramas* estadounidenses que, con finales felices, muestran la maduración afectiva de adolescentes blancos discolos: *The Breakfast Club* (1985) y *Saint Elmo's Fire* (1985). Los miembros del Brat Pack son Emilio Estévez, Anthony Michael Hall, Rob Lowe, Andrew McCarthy, Demi Moore, Judd Nelson, Molly Ringwald y Ally Sheedy (Blum, 1985, pp. 40-47).



Figura 2. 8 de marzo de 1988. *Just Some Skaters*. Fotografía publicitaria de Powell Peralta TM. Publicada originalmente en *Trasher* (1988, p. 110); reproducida en *Skateboarding, Space and the City*, de Iain Borden (2001, p. 147)

Maricón, no. *Freak*, sí. ¿Por qué? Más allá de la distinción obvia (improperio vs. extranjerismo), la etimología de ambos términos alienta una especulación plausible: el primero es inversión despectiva de un nombre femenino (*maría*, *marica*, *mariquita*, *maricón*); el segundo, es sustantivación de un verbo de étimos polisémico (*fregare*). *The Gaelic Etymology of the Languages of Western Europe* (2009) indica: «The origin [of *freak*] is the verb *fregare*, to rub, to move lightly to and fro, expressing the restless condition of one under the influence of strong desire» (p. 181). Entonces, reclamarse *freak*, ya no *maricón*, sería reivindicar la posición de un sujeto movido por el deseo de borrar, friccionar, manipular, mover o pulir la superficie de una lengua estanca.

Esta suposición es plausible, pues, este sentido de la voz *freak* ha sido reclamado por el propio Fuguet en otros textos: en el invierno de 1994, en su faceta de cronista cultural, publica «Ser *freak* (raro)» en la columna –impresa, primero, en la revista *Rock and Pop* y, después, en *Primera parte*– el sujeto de la enunciación advierte que «por un problema de lenguaje, lo *freak* se confunde con lo alternativo [*underground*]» (Fuguet, 1994/2006 p. 162). Él, en cambio, precisa que *freak* se emparenta, no sin restricciones, con *raro* y *extravagante*. *Freak* es *raro* toda vez que designa a un sujeto que no puede asimilarse a estereotipos. En Chile, eso sí, «hay que tener mucho cuidado con ese *raro*. “Es raro” dicen las madres y después no dejan que ese compañero de curso vuelva a la casa a tomar té» (p. 163). ¿Por qué *hay que tener cuidado*? Como el texto no lo explicita, me imagino que esta aprensión puede obedecer

a que, en el registro coloquial del español de Chile, *raro* es el término que se susurra cuando se quiere referir, con recelo, a un homosexual.

Además de *raro*, *freak* puede asimilarse a *extravagante*, ya que un *freak* evitará «enrolarse con la[s] masa[s]» (p. 163). Esta «traducción», eso sí, requiere una advertencia: *extravagante* «connota *look*, onda y un cierto toque de *pintamono* [persona que busca deliberadamente llamar la atención]» (p. 163). Y los *freaks*, en cambio, «tal como ciertos sicópatas, no llaman verdaderamente la atención» (p. 163). De acuerdo con estas definiciones, el columnista concluye que, para traducir *freak*, «“fuera de género” aunque suene *atroz* y *enfermizo* [cursivas añadidas] quizá funcione mejor» (p. 163).

En su mal criticada novela *Aeropuertos* (2010), el narrador incluye un «cameo» que explicita, precisamente, por qué Lucas García es un sujeto «fuera de género», «atroz» y «enfermizo». Allí, el narrador —un hombre adulto-joven— espera en el terminal de buses de Santiago a su hijo *teenager* con el propósito de recomponer una relación filial fracturada. En el terminal, el hombre aguarda junto con su mejor amigo, Lucas (ahora, con 35 años auestas). Tras el arribo de su hijo quinceañero, el narrador señala: «Oye, te presento a Lucas. Lucas García Infante. Es medio pariente, pero poco, de tu madre. Por suerte. Es un gran tipo. *Freak* pero un gran *freak*. Vivo con él» (Fuguet, 2010, p. 107). El *teenager*, irónico, retruca: «Son onda... ¿pareja?» El padre, sin enganchar con la broma, responde: «Llegaste simpático, veo. Lucas es asexual pero tiene todas las películas del mundo y es de fiar y no mete ruido» (p. 107). Más adelante, Lucas, que ha decidido partir a pasar el Año Nuevo solo en una cabaña en el sur de Chile, se despide: «Encantado de conocerte. Me habían hablado mucho de ti. Espero algún día tener el honor de cultivar una amistad contigo y afianzar nuestro lazo cinéfilo geek» (p. 107). Más aún, en el cierre de su turno de habla, Lucas reitera su fascinación por los *teenagers* con un léxico que reitera la oposición *pendejos* [adolescentes varones] vs. *minas* [adolescentes mujeres] enunciada, ocho años antes, en *Por favor, rebobinar*: «Es cuando conozco *pendejos* como tú [o Felipe Iriarte] que me arrepiento de no tener hijos, pero bueno, para eso hay que conocer *minas*» (Fuguet, 1994/2005, p. 109).

Con el antecedente de las citas glosadas, puede concluirse que Lucas se quiere *freak* porque está *fuera de género* (díada heterosexual/homosexual) e, incluso, *fuera de los estereotipos de género* —construcciones establecidas sobre una jerga de impropiedades tales como *loca* o *maricón*—.

Escena extra: «Agregando adjetivos nuevos»

La diglosia de los narradores o los personajes de los relatos de Fuguet nos alerta a los críticos chilenos sobre los límites de nuestros propios léxicos y sistemas de referencias: según parece, en un par de décadas pasamos de escamotear las preguntas por el género sexual, no literario, a describirlo con *key words* preestablecidos y textos consabidos: en la citada base de datos del MLA, por ejemplo, las etiquetas género, homosexualidad, masculinidades y literatura chilena aparecen casi siempre asociadas a las producciones de Augusto D’Halmar, José Donoso y Pedro Lemebel.

Leo Bersani (1995) ha analizado con agudeza el anquilosamiento de los léxicos de la disidencia sexual y de género. En su lucha por ser reconocidos por la estructura civil—advierde Bersani— los sujetos homosexuales se arriesgan a ser codificados de acuerdo con nomenclaturas estancas: «Once we agreed to be seen, we also agreed to being policed» (p. 12). La advertencia del crítico ayuda a pensar la manera en que codificamos las subjetividades adolescentes o sus representaciones inscritas en los textos culturales (cómic, filmes, novelas, *spots* publicitarios). De ahí que urja preguntarse: ¿qué sentido puede tener para un *teenager* que brega por exhibir sus afanes por emanciparse de la disciplina familiar un significante como *gay*? Enfrentado a esta pregunta, R. C. Savin-Williams (2005), por ejemplo, ha subrayado que, para la psicología, los «teenagers are increasingly redefining, reinterpreting, and renegotiating sexuality such that possessing a gay, lesbian or bisexual identity is practically meaningless» (p. 1). Y, Stephen Russell (2009), por su parte, ha reclamado la necesidad de revisar periódicamente el léxico que las humanidades emplean para describir la diferencia sexual, toda vez que «changes in [every day language] and cultural discourse may inform sexual orientation development, as will the labels that individual choose to describe their sexual identities» (p. 885).

Dentro del contexto de «reducciones» la lectura de «Lucas García: una estrella-y-media» es productiva porque enseña una subjetividad que, para exhibir su singularidad, debe proponer un

sistema de referencias aún inédito: el narrador—que es *freak*, no *maricón*—cita el título de 62 filmes, menciona el nombre de 23 actores, en su mayoría *teenagers*, e introduce, al menos, seis extranjerismos de uso recurrente (*skateboard-punk*, *freak*, *bomb*, *camp* o *gore*).⁹ Como he demostrado, en la escena de la escritura, cada uno de estos giros excéntricos es dispuesto de acuerdo con un ingenioso protocolo de combinación: el sustantivo común *skater* sirve para comprender la noción de cuerpo asténico, el título del filme *Stand by Me* ayuda ejemplificar un tipo de sociabilidad masculina y adolescente que desconoce la diáda *homosexual/heterosexual*, y el vocativo *freak* consigue abolir el impropio *maricón*. Así, pues, una lectura atenta de un relato como este enseña que, más allá de las determinaciones del mercado, los extranjerismos desplegados en la narrativa de Fuguet, hoy día, también merecen leerse como señas de afectos y de deseos que, por su naturaleza voluptuosa, aún no caben dentro los límites de la lengua española.

Como es evidente, la fotografía imagina una comunidad íntegramente masculina: varones, en su mayoría, adolescentes, recostados sobre una misma cama, con sus patinetas y botellas de cerveza. Dos detalles subrayan el ideal de una comunidad exenta de mujeres: la presencia de un niño de corta edad (*todler*) en los brazos de uno de los *skaters* (la crianza sería, pues, cuestión de hombres) y la leyenda que corona el vértice superior derecho de la imagen («Just some skaters, in some room, in some motel, in some desert»). La imprecisión de los deícticos (reiteración del adverbio *some*) exalta el ideal de un grupo de hombres (*skaters*) que, de manera privada (*room*), se desplaza (*motel*), a través de una geografía remota (*desert*), sin ataduras físicas ni psíquicas.

Referencias bibliográficas

- Benveniste, E. (2004). *Problemas de lingüística general I* (Trad. J. Almela). México DF: Siglo XXI.
- Bersani, L. (1999). *Homos*. Cambridge: Harvard UP.
- Blum, D. (1985, 10 de junio). Hollywood's Brat Pack. *New York Magazine*, 40-47.
- Borden, I. (2000). Another Pavement, Another Beach: Skateboarding and the Performative Critique of Architecture. En I. Borden, J. Kerr y J. Rendell (Ed.), *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space* (pp. 178-199). Cambridge, MA: MIT.
- Borden, I. (2001). *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Oxford: Berg.
- Cánovas, R. (1997). *Novela chilena: nuevas generaciones (el abordaje de los huérfanos)*. Santiago: UC.
- Cárcamo, L. E. (2007). *Las tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Santiago: Cuarto Propio.
- Fuguet, A. (1993, 5 de noviembre). Un río pasó por acá (River Phoenix). *El Mercurio* (Suplemento), 5.
- Fuguet, A. (1999). *Sobredosis*. Santiago: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1990)
- Fuguet, A. (2005). *Por favor, rebobinar*. Santiago: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1994.)
- Fuguet, A. (2006). *Primera parte*. Santiago: Punto de Lectura. (Trabajos originales publicados en 1991 y 1994.)
- Fuguet, A. (2010). *Aeropuertos*. Santiago: Alfaguara.
- King, B. E. (1960). *Stand by Me*. *Stand by Me* [Disco]. Nueva York: Atco.
- Kretschmer, E. (1970). *Physique and Character: An Investigation of the Nature of Constitutional Types and of the Theory of Temperament*. Nueva York: Cooper Square.
- Lemebel, P. (1995). *La esquina es mi corazón*. Santiago: Cuarto Propio.
- Merriam-Webster. (2012a, 15 de mayo). Darling. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/darling>
- Merriam-Webster. (2012b, 15 de mayo). Teenager. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/thesaurus/teenager>
- Moyle, A. (Director). (1990). *Pump up the Volume* [Película en DVD]. EEUU: New Line Cinema.
- Real Academia Española. (1992). Extranjerismo. En *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

9 Es interesante contrastar las novelas y cuentos de Fuguet con sus crónicas periodísticas: las referencias culturales que animan los primeros son analizadas en las segundas. Durante el proceso de escritura/ publicación de *Por favor, rebobinar*, Fuguet publica textos periodísticos sobre Joe Dante, Oliver Stone, Olivier Assayas, River Phoenix, *La ley de la calle*, *freak* y Woody Allen, entre otros nombres extranjeros. Para una recopilación completa de sus trabajos de prensa publicados entre 1990 y 2000, véase Fuguet, 2007.

- Russell, S., Clark, J., y Clary, J. (2009). Are Teens 'Post-Gay'? Contemporary Adolescents Sexual Identity Labels. *Journal of Youth Adolescence*, 38, 884-890.
- Reiner, R. (Director). (1986). *Stand by Me* [Película en DVD]. EEUU: Columbia Pictures.
- Savin-Williams, R. C. (2005). *The New Gay Teenager*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Shary, T. (2005). *Teen Movies: American Youth on Screen*. Londres: Wallflower.
- Terry, J. (1999). *An American Obsession: Science, Medicine and Homosexuality in Modern Society*. Universidad de Chicago.
- The Gaelic Etymology of the Languages of Western Europe. (2009). Freak. Charleston, SC: Biblio-Bazaar.
- Van Sant, G. (Director). (1991). *My Own Private Idaho* [Película en DVD]. EEUU: Fine Line Features.
- Wojcik-Andrews, I. (2000). *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*. Nueva York: Garland.