Alberto Fuguet, cronista*

Patricia Poblete Alday**

Resumen

Periodista, escritor y cineasta, la de cronista acaso sea la faceta menos conocida del chileno Alberto Fuguet (1964). Este artículo propone una mirada a este aspecto de su obra, sobre el criterio de que sus crónicas nos proporcionan un valioso material no sólo para complementar el estudio de sus textos de ficción, sino también y sobre todo, para analizar las relaciones que periodismo y literatura establecen, desde este género, en la época contemporánea. Ello con miras a comprender su actual auge, su revalorización por parte del público y de las editoriales, y su paulatina legitimación como material de estudio académico.

Palabras clave: crónica, literatura, periodismo, Alberto Fuguet

Alberto Fuguet, chronicler

Abstract

Journalist, writer and filmmaker, the chronicler is perhaps less known facet of the Chilean Alberto Fuguet (1964). This paper proposes an analysis of this aspect of his work, on the view that their chronicles provide us with a valuable material not only to complement the study of his fiction work, but above all to analyze the relations between journalism and literature, from this genre, in contemporary times. With a view in order to understanding its current "boom", its appreciation by the public and publishers, and their gradual legitimization as academic study material.

Keywords: chronicle, literature, journalism, Alberto Fuguet

Recibido: 06-09-2012

Aceptado: 26-12-2012

* Parte de la investigación desarrollada en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11110202, *La crónica periodístico-literaria en Chile: Siglo XXI*, del cual la autora es responsable.

** Dra. en Literatura Hispanoamericana. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile. ppoblete@academia.cl

Contextualización

Resulta imposible hablar de Alberto Fuguet¹ sin considerar el contexto en el cual publica sus primeros libros, y la consecuente recepción crítica de los mismos. Sin afán de exhaustividad, recordaremos que a comienzos de la década de 1990, cuando Chile recién cerraba su largo capítulo dictatorial, el compromiso político y social se comprendía aún como un deber cívico y moral, y se esperaba que creadores e intelectuales predicaran con el ejemplo, tal como habían hecho en el pasado, a propósito de hitos como la Revolución Cubana o el mismo proyecto socialista de Salvador Allende. En ese marco, los relatos de *Sobredosis* (1990) y la novela *Mala onda* (1991), poblados de jóvenes apáticos y desenraizados; descreídos e individualistas, cayeron como un balde de agua fría. Y es que, paradójicamente, los primeros libros publicados en democracia, los de Fuguet, nos mostraban que la utopía social que se interrumpió con el golpe de Estado era irrecuperable, que nos habíamos convertido en un país-otro, dominado por una economía de mercado que fomentaba el arribismo, el consumo y la fascinación por lo extranjero, en general, y lo norteamericano, en particular. La mutación no era halagüeña, y al dar cuenta de ella, Fuguet acabó siendo su chivo expiatorio. En otras palabras: no se le perdonó que mientras sus colegas mayores experimentaban con el lenguaje para connotar la desintegración del tejido sociocultural provocado por la dictadura, un recién llegado encabezara la lista de best sellers con una escritura veloz y eminentemente referencial, salpicada de marcas de ropa, de nombres de bandas musicales, de drogas duras. Así, con la misma rapidez con la que sus libros se agotaban, su apellido se transformó en un adjetivo; en un rótulo bajo el cual la crítica juzgó con dureza y encono, obviando incluso la más básica distinción literaria: aquella que separa al autor del narrador, y a ambos del protagonista.²

1 Su colección de relatos *Sobredosis* (Santiago de Chile, Planeta, 1990) y su novela *Mala onda* (Santiago de Chile, Planeta, 1991) lo posicionaron como uno de los referentes principales de las generaciones más jóvenes de la llamada Nueva Narrativa chilena. El prólogo que junto a Sergio Gómez escribiera para la antología *McOndo* (Santiago de Chile, Mondadori, 1996) desató una intensa polémica entre literatos y críticos, tanto en Chile como en Iberoamérica. En los últimos años, su desempeño cinematográfico –como guionista, productor y director– le ha granjeado un renovado interés del público.

2 En esta 'confusión' sin duda colaboró la columna *Capitalinos*, que Fuguet escribió y publicó en el suplemento *Wikén* del diario *El Mercurio*, entre 1989 y 1990. En ella, desde la voz ficcional de Enrique Alekán, un treinteañero arribista que trabaja como ejecutivo en una transnacional, se perfilaban los cambios de una sociedad obsesionada con el éxito. Dos décadas más tarde, Fuguet escribiría: "En lo principal –en lo externo– el tipo nada tenía que ver conmigo. Ahora que conozco actores capto que lo que me pasó es lo más parecido a tener un personaje que te come, a toparse con el éxito en un personaje que uno desprecia un resto y que debe ser representado." Véase "Alekán revisited", en *Revista Dossier* 13.

El cronista y sus marcos de referencia

Es en medio de ese emborronamiento de fronteras donde el análisis de las crónicas de este autor se hace relevante. No sólo porque los mundos posibles a los que Fuguet da vida en sus ficciones son muy similares a sus marcos de referencia externos (Harshaw, 1997), tal y como los delinea en sus crónicas de corte más periodístico; sino sobre todo porque el punto de vista desde el cual se los enfoca denota una sensibilidad que emparenta la voz narrativa y la autorial –identidad esta vez autorizada por la convención genérica y el código veridictivo (Ochando, 1998) que impone– y que va dejando sus huellas en la propia gramática textual.

De hecho: el rasgo más característico de las crónicas de Fuguet es la preponderancia del Yo, el que se establece no únicamente como criterio de orden y enunciación de aquello que refiere, sino como fuente de significación autorreferente. Para utilizar la distinción realizada por el argentino Martín Caparrós (2007): las crónicas de Fuguet no son simplemente textos escritos *en* primera persona, como modo de asentar la propia perspectiva y el lugar desde donde se enuncia, sino que versan *sobre* la primera persona. Esto se revela en, al menos, dos aspectos principales. El primero es que los criterios de relevancia comunicativa que fundamentan la selección de los temas o hechos publicables, se interpretan y aplican ya no en términos del interés coyuntural o periodístico, sino individual: es el cronista quien juzga aquello que es importante, novedoso, cercano, impactante, susceptible de tener repercusiones, y lo hace basándose no tanto en la contingencia o en los conocidos factores noticiosos (Warren, 1979) sino en su propio gusto o afinidad. El segundo aspecto es la cerrazón sobre la propia interioridad del cronista (sus recuerdos, pensamientos, deseos, etc.), la que, más que prisma desde el cual se mira una realidad, se hace materia prima de la escritura.

En el primer aspecto, resulta elocuente que los cantantes y grupos musicales sobre los que escribe Fuguet; los cineastas a los que entrevista y los escritores que perfila, sean sus propios referentes. En el mero acto de revelar sus filias, el sujeto tras el teclado se nos muestra de cuerpo entero: el autor, entonces, pasa a ser personaje implícito en la escena

que esboza.³ Y tras seleccionar aquellas parcelas de realidad que desea alumbrar, el cronista explica y contextualiza, pero además –en lo que constituye una de las marcas de fábrica de la prosa de Fuguet que más anticuerpos genera en el público y la crítica– se permite pontificar desde su propia cosmovisión. Así, junto con saber quién es Henry Rollins, Richard Linklater o por qué Mike Patton y Madonna son íconos de cierta generación, el lector se entera de que la vida está en otra parte, de que hay un mundo allá afuera, cuya buena nueva anuncia el cronista.⁴ Por último, su personal pauta de edición da cuenta de la propia estética del autor, que cristalizaba –paralelamente a la publicación original de estas crónicas en diarios y revistas– en sus primeros textos de ficción. En esta línea cabe situar, por ejemplo, el elogio que realiza del uso del lenguaje coloquial en los textos de Richard Price ("Richard Price: La ley de la calle", 1993); la sensación de vivir a la deriva que embarga a los personajes del director Olivier Assayas ("Olivier Assayas: ese necesario afán de vivir a la orilla", 1990); la orfandad que destilan íconos juveniles como Kurt Cobain y River Phoenix ("Kurt Cobain: Puros perdones", 1994), o la singularidad del protagonista de la saga Papelucho, de la escritora chilena Marcela Paz ("Papelucho: un chico choriflai", 1995) y que, según Fuguet, sería una suerte de antecedente literario de Matías Vicuña, protagonista de su novela *Mala onda*.

En el segundo aspecto aludido, la individualidad de quien escribe se nos muestra no sólo por la perspectiva desde donde enuncia, sino aun más explícitamente, por el recurso de saquear la propia biografía como material narrable. Aquí cabe el relato de su experiencia como reportero en práctica en la sección de crónica roja de un periódico de Santiago ("El color de la tinta");⁵ la dramatización de la angustia que sintió como

3 P.E.: "Sucede que cuando uno termina de leer a [Richard] Ford eso es lo que siente: agradecimiento. Antes veía las cosas de un modo, ahora de otro. Antes estaba ciego, sin embargo ahora veo. Y entiendo." (2007:301). O, tras entrevistar a Woody Allen: "Sé que, después de colgar, seré otra persona. Sé que, a la noche, hablaré con mucha gente y le escribiré a otros tantos, contándoles que durante la tarde estuve cerca de la inmortalidad. Durante la tarde, escribiré, estuve charlando por teléfono, con nada menos que Woody Allen [...]" (2007: 148).

4 Aquí se hace relevante considerar que Fuguet vivió buena parte de su vida en Estados Unidos, y en una época en la cual internet aún no era una herramienta de acceso generalizado, su experiencia en el extranjero lo facultaba para hablar con propiedad de otras realidades, ajenas a las de un Chile inmerso en el llamado 'apagón cultural'. Valga como ejemplo de esta labor 'mesiánica': "Tratar de definir lo que se entiende por *cult movie* es complicado. Básicamente, debe ser una cinta que sea venerada, es decir, solicitada, por un determinado número de gente. Pero no por muchos. No puede ser muy masiva o taquillera." (2007: 44).

5 Experiencia que luego extendería, ficcionalizándola, en la novela *Tinta roja* (Alfaguara, 1996).

cineasta enfrentándose a su primera película; o la remembranza de los lejanos pero últimos momentos de su familia reunida, en un hotel de Estados Unidos:

Cada vez que pienso en un hotel, el que primero me viene a la memoria es El Tovar. Quizás porque fue el primer gran hotel en el que estuve. Quizás porque ha sido el más imponente y lujoso en el que he dormido. O quizás porque en El Tovar fue la última vez que estuvimos todos juntos como familia. Algo me hace pensar que ésta es la verdadera razón. (2007: 242)

El Yo que aquí emerge ya no es aquel censor que indicaba qué debíamos ver, leer y escuchar para sobreponernos al subdesarrollo tercermundista, sino su aspecto más expresivo, en el sentido dado al término por Jakobson. Al desnudar su emocionalidad, el Yo se hace vulnerable y exhibe, con más o menos pudor, su propia fragilidad narcisista. Junto al relato de episodios autobiográficos, da cuenta de este aspecto la revisión evaluativa de la propia vida, unida a la obra escritural, por lo que el texto se tiñe del patetismo propio del *mea culpa*:

Pero cuando uno está prendado de un mito, cuando uno quiere que la vida sea como en los libros y no como es en la calle, uno no capta los mensajes.

Uno no capta nada. (2007: 51)

Quizás la mayor cantidad, y la mejor calidad, de ejemplos a este respecto, se encuentren en el relato de la búsqueda del tío del escritor, Carlos Fuguet. Tanto en su versión novelada, *Missing (una investigación)* (Alfaguara, 2009), como en su embrión narrativo "Perdido (missing)", que viene a ser la última crónica incluida en *apuntes autistas*, el periplo geográfico tras las huellas de su pariente se entrelaza con la búsqueda/reconciliación con el propio padre, y con la autocrítica de su escritura: la pasada, pero también la que se realiza en ese mismo gesto, al modo de un *work in progress*.

Por primera vez estoy escribiendo un libro *para* la familia más que acerca de la familia. Un libro pensado en conectar a la familia más que un libro para poder huir de ella. (2009: 17)

Si no duele, no vale, creo que escribí una vez. Mis putas frases para el bronce. (2009: 19)

Mi padre quizás ha sido el tema, el único tema, la inspiración para todo lo que haya creado; sin duda ha sido una adicción, una compulsión por buscarlo, por reemplazarlo, por entenderlo, pero esta crónica es acerca de Carlos. (2009: 28)

La conjunción de la propia biografía autorial, su producción literaria y el autoanálisis público, en el marco del correspondiente campo literario y cultural (Bourdieu, 2005), y del lugar –polémico, o cuanto menos problemático– que Fuguet ocupa dentro de éste, ciertamente ofrecen una rica veta analítica, la que, sin embargo, sobrepasa los límites de este estudio.

Cronista ensimismado

Así, lo que va configurándose en estas crónicas es una suerte de *bildungsroman* público. Alberto Fuguet–autor se solapa consciente y explícitamente con su narrador/personaje, contaminando en este gesto aún más el ya brumoso terreno de la crónica. Si en ésta, desde su expresión modernista, vimos cohabitar criterios periodísticos con estrategias textuales propias de la literatura, su versión actual o posmoderna, mezcla conscientemente y funde sub–tipos discursivos de distinta índole. En el caso que nos ocupa, serán las narrativas del Yo las más relevantes, en consonancia con cierto espíritu de época signado por el rescate de la subjetividad (Klein, 2008), donde lo autobiográfico se concibe como un espacio antes que como un género, uniendo formas canonizadas y jerarquizadas con productos propios de la cultura de masas (Arfuch, 2002, 2010).

Sin convertirse en autobiografía propiamente tal, la crónica de Fuguet integra episodios biográficos o biografemas⁶ del autor/narrador, que modulan la función referencial que regía la crónica clásica (aquella que se volcaba a describir y explicar la diversidad de un mundo nuevo o en transformación). En el ejemplo de los hoteles ya citado, las escenas de infancia funcionan como trasfondo signifiante en el repaso de una serie de locaciones, marcando además el punto más emotivo del texto ("Crónica de hoteles", 2007). Los hoteles no son el *leit motiv* de la crónica,

6 Los biografemas se comprenden como motivos estereotípicos de una biografía. Se organizan en una visión de la vida como un saber sobre la vida (reflexiones, conclusiones); como un padecer (desaciertos, tropiezos, desengaños); como realización (logros, virtudes). Véase Arfuch, 2002 y 2010.

sino la excusa que articula la revisión biográfica y una reflexión cuasi ensayística. De una forma similar, en el texto "Leyendo Londres" (2009), la ciudad se reduce a un conjunto de escenas de lectura privada que se realizan en recintos cerrados, a espaldas de la urbe real, con la cual el autor pareciera negarse a dialogar. Retomando otro ejemplo ya citado, el de *Missing*, allí la labor de reporteo se concibe y narra ya no como un método para alcanzar un fin (encontrar al tío perdido, escribir una crónica), sino como un proceso de conocimiento y crecimiento personal.⁷ La investigación gatilla cambios en la vida y la conciencia del cronista, cuya anagnórisis se asume y se plasma en la misma escritura. En este punto, donde el Yo se aboca a explorar su singularidad en contacto con las cosas del mundo, lo autobiográfico adquiere cualidades ensayísticas, agudizando la hibridez textual de la crónica para conformar, según la opinión del crítico argentino Alberto Giordano (2006), una de las vías literarias más interesantes hoy en día.

El eje regulador de las crónicas continúa siendo lo autobiográfico –comprendido en términos amplios, como narración de una historia de vida y como cosmovisión que de ella emana– incluso cuando la estructura formal de aquéllas se sitúa en la frontera con otros modos discursivos transgenéricos o parasitarios,⁸ como la crítica literaria, el obituario o la entrevista. Entonces el Otro, o la obra del Otro, aparecen constreñidos a las autofiguraciones del Yo, y reducidos a la función de espejos de este último. Tres ejemplos breves:

1) En un texto sobre la obra de Antonio Skármeta, a propósito de sus personajes, dice Fuguet: "No eran iguales a mí pero se parecían. Muchísimo. Demasiado" (2007: 154). Del mismo modo, al hablar del legado y la influencia de Vargas Llosa –en una crónica que caería dentro de lo que Giordano llama el sub-género 'Tal escritor y yo'– culmina: "Yo, que partí solo, me he ido dado cuenta de que tengo muchos más hermanos de lo que me imaginaba. Somos muchos, y estamos en todas partes" (2007: 375).

7 Al respecto, baste citar una escena donde la amiga psicóloga del autor/narrador/protagonista lo increpa: "El que se está buscando ahí eres tú, lo que me parece, por un lado, algo loco, pero también sano. Tú siempre te has tratado por escrito. ¿De verdad te sorprende que estén en esto?" (2009: 97).

8 Utilizo el término "parasitario" despojado de cualquier connotación peyorativa, y en el sentido expuesto por Leonidas Morales (2001), esto es, como un discurso incorporado o desplegado por y en el interior de los discursos genéricos existentes.

2) A raíz de la muerte de Kurt Cobain, la necrológica se diluye ante la escena personal que el autor relata: el trayecto que realiza hacia el aeropuerto con su hermano, que va a emprender un viaje. La noticia del suicidio del músico, que ambos oyen por la radio, libera y desvía la tensión emocional acumulada ante la inminencia de la separación.

3) Las preguntas (que, en rigor formal, no son tales) realizadas a Joe Dante, director de la película *Gremlins*, revelan no sólo la mutación del género de la entrevista, sino la proyección de la propia estética del escritor en la obra de su 'entrevistado':

Lo que pasa es que tus referencias son consideradas por la inteligencia como cultura desechable, de segunda. Lo que me gusta de tus cintas es que esto está super asumido. Toda esta cultura de los suburbios. Yo creo que de alguna manera ironizas a partir de ella pero igual les [sic] tienes cariño. (2007: 77, cursivas en el original)

Dentro de este devenir biográfico, tienen cabida el género epistolar y, en mayor medida aun, el diario. Fuguet suele reproducir en sus crónicas los mails que intercambia con los sujetos de las mismas, pero más relevante que ello resulta la reflexión que realiza, a *posteriori*, tanto sobre el contenido de las misivas como sobre el gesto de hacerlas públicas. "Ahora me dan algo de vergüenza, pero en ese momento, ante el vértigo del rodaje inminente, uno tenía que liderar" (2007b: 346), argumenta, refiriéndose a los mails con consejos e indicaciones que le enviaba a su equipo, en su rol de cineasta. En el texto sobre el político chileno Andrés Allamand, la transcripción del mail que éste le envía echa luces no tanto sobre sí mismo, sino sobre el propio Fuguet.⁹

Respecto al diario, la recopilación *apuntes autistas* nos da, ya desde su título, una buena cantidad de ejemplos. "Este libro, estos apuntes, fueron escritos para mí" (2007b: 10), advierte el autor en el prefacio, y aunque la redacción de la mayoría de las piezas incluidas desmiente por completo esa afirmación, hay otras donde efectivamente vislumbramos una subjetividad en bruto, sin editar. Son los textos donde se aborda

9 "Alberto: Descubrí algo interesante ayer. Los escritores son solo políticos disfrazados. 1.- Autorreferentes como los políticos. 2.- Llenos de frases hechas, usadas una y mil veces. 3.- Preocupados de encantar y seducir. 4.- Con un cierto «aire» de superioridad intelectual. 5.- Adictos al aplauso y prisioneros de la fama (dan su vida por firmar un autógrafo más)" (2000a: 326, cursivas en el original). Nótese cómo el perfilado alude a todos los aspectos que aquí tratamos.

el proceso creativo –sea como escritor, guionista o cineasta– y en ese sentido funcionan tanto como retrato de artista, como de arte poética. En el primer aspecto, cabe el relato de la génesis y filmación de su primera película, y sobre todo la introducción que escribe años más tarde, donde asume explícitamente la hibridez del escrito:

Nota: esta crónica/confesión fue escrita mucho antes de que se estrenara Se arrienda en el Festival de Valdivia. El estreno capitalino fue el 6 de octubre de 2005. A partir de esa fecha, todo cambió. Ahora sé lo que sucedió después del estreno, pero cuando escribí esto, no. No tenía idea que, en efecto, mi vida se dividiría en un antes y un después. Para bien. Para mejor. (2007: 333, cursivas en el original)

La crónica titulada "La pega de uno (escribir, ayudar, salvar)" funciona más en el segundo sentido, el de arte poética. La sintaxis fragmentada del texto, así como la recurrencia a la primera lengua del autor, generan un tono de intimidad muy similar al que se logra cuando Fuguet refiere episodios biográficos. Pero, además y si como bien indica Giordano (2011), lo íntimo no necesariamente equivale a lo auténtico, el intento de anudar una ética a cierta estética personal, salva dicha brecha:

I guess I write because there are certain books (and movies and records) that at certain moment in time helped me.

Saved me.

Made it easier for me.

Gracias, me salvaste.

Sigo aquí.

Those books protected me.

So in a way what I do is try to pay pack.

Pagar. Devolver la mano.

Maybe it's a little megalomaniac. More than a little.

Who the fuck am I to even try to do what other such great artists have done for me?

Yet one tries.

One tries. (2007: 282)

Es importante notar cómo la misma recopilación de textos antiguos para incluirlos en una antología personal adquiere un claro valor crítico y autobiográfico. Fuguet lee su propia escritura de juventud y percibe que tanto él como la realidad que ha referido antes han cambiado: "*Supongo que yo tampoco soy el mismo que escribió esa crónica de viaje, aunque a veces creo que sí. No sé.*" (2007: 62, cursivas en el original). Lo que nos lleva al último aspecto que quiero mencionar aquí. Sabido es que quienes realizan escritura autorreflexiva no escriben para saber quiénes son, sino en qué están transformándose. Sobre este asunto, el de una identidad siempre escurridiza y un devenir nunca completado, se entiende la retórica de la duda y la incerteza que no sólo rige la escritura de Fuguet, sino que está a la base de la misma génesis de la crónica (Bencomo, 2002).

Y es que, como indicamos al comienzo de este artículo, el sujeto enunciator en los textos de Fuguet es producto de un estadio cruzado por la inestabilidad y la falta de certezas. En consecuencia, el narrador duda de la veracidad de aquello que refiere, desconfía de su propia escritura, se contradice, se delata. "Mi tío nunca tuvo hijos propios porque –dicen– era estéril. No me consta. Hay muchos baches en esta historia, partiendo por Carlos" (2009: 34–35). "Nadie se acuerda cuándo mi tío salió de prisión. O quizás sí. Esta parte de la historia es borrosa." (2009: 35). "No estoy exagerando. O quizás sí." (2007: 302). "Quizás debiera partir esta nota con algo así como..." (2007b). "Porque sí, habrá otra. Creo. Espero." (2007b:342). "No colocar todos los huevos en el mismo canasto. Quizás eso es tener huevos. No sé." (2007b: 267). "Todo esto tendré que conversarlo algún día con un psicólogo. O quizás no." (2007b: 274). O:

Estoy en Nueva York. Manhattan. Primera vez. No, no es la primera vez. La primera vez estuve dos días, de paso. Pero esta es mi primera vez de verdad. No entiendo mucho lo que quiero decir con esto; quizás lo que quiero decir es que este viaje ha sido planeado. (2007b: 292)

Pero así como la sintaxis devela esta inseguridad constitutiva, también puede intentar ocultarla. Así entendemos la recurrencia a las frases cortas, a las sentencias contundentes, a lo que el mismo Fuguet llama, en este ejercicio autoanalítico, sus "frases para el bronce", que en la misma firmeza con la que se asientan dejan traslucir la precariedad del intento por dar a las propias intuiciones un rango de certeza, autoanulándose, en la práctica, en tanto máximas o verdades absolutas. Por ello, no es casual

que este tipo de sentencias se ubiquen al final de los textos, rematándolos:

[...] porque lo que sentí con esos libros no me lo va a quitar nadie.

Nadie. (2007a: 155)

Lo suyo tal vez no sirva para nada, es cierto. Aún es temprano para sostener si internet altera nuestras vidas. Quién sabe. Lo que sí es cierto es que a EP [iniciales de Enrique Piracés] este extraño experimento le va a cambiar la vida. Pase lo que pase.

Digan lo que digan. (2007a: 383)

Conclusiones

En general, las obras de Alberto Fuguet, sean de ficción o de crónica más "periodística", han sido (mal) criticadas por su exceso de auto-referencialidad, fustigando en ésta lo que, se asume, sería una copia acrítica de un sujeto hedonista propio de las sociedades más desarrolladas, y que no tendría asidero ni cabida en un país como el nuestro.¹⁰ Han sido muy pocos los críticos que han sido capaces de ver y postular, que tras la fachada de ese sujeto, el mero ejercicio de su construcción devela deseos y carencias que nos emparentan a todos, con independencia del lugar donde nos tocó nacer o elegimos vivir.¹¹

Si, como indica Susana Rotker (2005), con la emergencia de la crónica modernista, la propia subjetividad del escritor fue valorada como garantía de autenticidad, uno de los arquetipos del cronista del siglo XXI, el que aquí hemos revisado, parece llevar esa reivindicación al extremo, convirtiendo su texto en el reflejo de un Yo ensimismado que no es, ni más ni menos, nos guste o no, hijo y signo de nuestros tiempos. Se trata de un sujeto que duda y trata de construir, mediante estrategias narrativas, algún remedo de certeza, siempre transitoria, siempre individual; un sujeto que emborrona las fronteras de los espacios públicos y privados, escenificando en el texto su intimidad, en lo que constituye, *reality shows* mediante, una de las tendencias globales que dominan las culturas

10 Por citar solo dos ejemplos, particularmente virulentos: "El inodoro de Fuguet" (Leonardo Sanhueza, en *Las Últimas Noticias*, 24 diciembre 2004, p. 35) y "Sobredosis de Fuguet" (Artemio Echegoyen, en *La Nación*, 12 febrero 2007, 32).

11 Aquí cabe citar, p.e. "Polaroid" (Marcelo Soto, en revista *Mujer de La Tercera*, 01 abril 2007, 20), reseña crítica de *apuntes autistas*.

masmediatizadas. Un sujeto, en fin, que al solapar las figuras de autor, narrador y personaje, más que realizar una apología narcisística y egocéntrica, acaso no esté haciendo otra cosa que un intento de integrar, transitoria e intuitivamente, los distintos aspectos de una identidad escurridiza y fragmentaria. Identidad vulnerable y problemática, que al corresponderse con la hibridez y discontinuidad propias de la crónica, encuentra en este género una forma de expresión privilegiada.

Bibliografía citada

- Arfuch, Leonor [2002]. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2010.
- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2002.
- Bourdieu, Pierre [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Caparrós, Martín. "La crónica, una mirada extrema". En *Crónica*, 15/09/2007. Consulta online <<http://estiloynarracion2.wordpress.com/2009/08/13/la-cronica-una-mirada-extrema/>> [02/04/2012]
- Fuguet, Alberto. *Missing (una investigación)*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- _____. [2009]. "Leyendo Londres". *Domadores de historias*. Marcela Aguilar (comp.). Santiago de Chile: RIL/Universidad Finis Terrae, 2010: 153-158.
- _____. (b) *Apuntes autistas*. Santiago: Aguilar, 2007.
- _____. [2000] (a). *Primera parte*. Santiago: Punto de Lectura, 2007.
- _____. "Alekan revisited". En revista Dossier 13, Santiago de Chile: UDP. Consulta online <http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id_dos=117> [30/05/2012]
- Giordano, Alberto. *Vida y obra*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.
- _____. *Una posibilidad de vida. Escrituras mínimas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Harshaw, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico". En A. Garrido Domínguez.

Teorías de la ficción literaria. Madrid: ArcoLibros, 1997, 123–157.

Klein, Irene. *La ficción de la memoria*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

Morales, Leonidas. *La escritura del lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Ochando Aymerich, Carmen. *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos, 1998.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

Warren, Carl. *Géneros periodísticos informativos*. Barcelona: ATE, 1979.