

**LA “REPÚBLICA INVISIBLE” DE BELTRÁN SOLER:
“GLOCALIZACIÓN” EN LA NOVELA DE ALBERTO FUGUET
*LAS PELÍCULAS DE MI VIDA***

*Adelaida Caro Martín**

La novela de Alberto Fuguet *Las películas de mi vida* ofrece una reveladora ilustración acerca de las diversas funciones que puede cumplir el cine en un texto literario, al tiempo que ejemplifica el concepto de lo que el teórico Roland Robertson denomina “glocalización”. A continuación, sin perder de vista la novela como unidad estética, analizaré el texto bajo los aspectos siguientes:

—En primer lugar, el cine es símbolo de la globalización: gracias a las grandes distribuidoras, las mismas películas se ven en diversos puntos del mundo, creando un trasfondo cultural común y un cierto “imaginario colectivo”, si es lícito emplear la expresión en este contexto;

—En segundo lugar, funciona como medio de percepción de la realidad: si Hollywood significa globalización veremos cómo los primeros años del sismólogo Beltrán Soler —protagonista de esta novela— están inmersos en ella por las circunstancias que rodean su vida;

—Y, en tercer lugar, actúa a modo de proyección de la situación personal del protagonista guiándonos a través del periplo de su familia y mostrando el impacto causado en ella por el choque entre “lo global” y “lo local”.

Si bien es cierto que podemos observar momentos en la historia con mayor tendencia a la “globalización”¹ (el Helenismo con Alejandro, la *koiné*

¹ Acerca de la complejidad del concepto de globalización, Robertson afirma que “Any attempt to theorize the general field of globalization must lay the grounds for relatively patterned discussion of the politics of the global-human condition, by attempting to indicate the structure of any viable discourse about the shape and meaning of the world-as-a-whole.” (1990: 17) (“Todo intento de teorizar el campo general de la globalización debe abrir el camino a una discusión estructurada acerca de la política de la condición humana global, tratando de mostrar la estructura de cualquier discurso viable acerca de la forma del mundo como un todo”). “The concept of globalization per se should be applied to a particular series of developments concerning *the concrete structuration of the world as a whole* (...). It has to be focused upon the production and reproduction of ‘the world’ as the most salient plausibility structure of our time”. (“El concepto de globalización en sí debería ser aplicado a una serie de desarrollos relativos a la estructuración concreta del mundo como un todo (...) Debe centrarse en la producción reproducción de ‘el mundo’ como la estructura plausible más destacada de nuestro tiempo”) (20).

en el imperio romano o los Códigos napoleónicos a principios del siglo XIX) y otros con tendencia a la “dispersión” (la Edad Media), es desde la Revolución Industrial y el pleno desarrollo del capitalismo que la necesidad de encontrar mercados cada vez más amplios precipita la globalización burguesa. Puede, por tanto, afirmarse que, de modo consciente, un conjunto de naciones comienza a funcionar globalmente desde los tratados posteriores a la Primera Guerra Mundial. Al tratarse de un tema de gran complejidad que abarca distintos ámbitos y disciplinas, cualquier análisis del sistema global debería contemplar tanto los aspectos económicos como los culturales, requiriendo un tratamiento interdisciplinar (Robertson 1990:18).

El autor chileno Alberto Fuguet (Santiago, 1964) ha expresado en diversas ocasiones sus opiniones al respecto, siendo probablemente el caso más conocido el prólogo a *McOndo*, antología de autores hispanoamericanos y españoles contemporáneos editada en 1996 por Sergio Gómez y el mismo Fuguet. En dicho prólogo, “Presentación del país McOndo”, ofrece la visión de una Latinoamérica marcada por la cultura bastarda y los medios de comunicación internacionales, diseñando los autores su propia noción de una identidad globalizada. Buen ejemplo de ello sería la MTV latina, en palabras de Fuguet y Gómez: “aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido” (16). El prólogo culmina afirmando: “El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica” (18). Fuguet ha dejado, asimismo, constancia en diversas ocasiones de la influencia de Estados Unidos en la cultura de Latinoamérica, considerando el flujo bidireccional, al afirmar —en una entrevista concedida a *Time* en noviembre de 2000— que los hispanos están infiltrándose en la cultura *mainstream* estadounidense. Y, de un modo que podría parecer paradójico, considera que Chile tiene mucho más cultura local que nunca en su historia,² lo cual vendría a confirmar la teoría de lo “glocal”, según la cual, la globalización ha traído consigo el restablecimiento de conceptos como patria, comunidad o localismo (Robertson 1998:2000; Cortínez 2003).

Es interesante observar, a este respecto, lo que ocurre en *Las películas de mi vida*, donde, por una parte, diversos elementos globales se ven enriquecidos de nuevos matices en Santiago de Chile, lo que se incluiría en el marco del debate acerca del llamado “imperialismo cultural”, encontrando —por otra parte— los distintos grados de adaptación al choque cultural de los

² En entrevista con Marc Steiner para *The Marc Steiner Show*.

miembros de la familia, desde la asimilación plena a la nueva cultura, en el caso de la hermana, del protagonista hasta la aculturación de que es víctima el padre.

Las películas de mi vida (2003) narra de modo retrospectivo la infancia y adolescencia de Beltrán Soler, transcurridas en las ciudades de Los Ángeles y Santiago de Chile. Los recuerdos del protagonista son evocados a raíz de una escala en Los Ángeles, “un aeropuerto que no tiene nombre (61), en un viaje que realiza a Japón por motivos profesionales. El encuentro durante el vuelo con una joven abogada de inmigración norteamericana y la conversación que surge entre ambos serán el detonante para los recuerdos de Beltrán, quien abandona el viaje a Japón y se dedica a escribir, en un motel de carretera, acerca de todas las películas que marcaron su infancia y su adolescencia.

Nacido en Chile en 1964, Soler —cuya biografía presenta cuantiosos puntos en común con el propio Fuguet— pasó los primeros años de su infancia en el barrio californiano de Encino para, posteriormente, regresar a Chile en 1974, durante la dictadura militar. Esta decisión —que coincide con la brusca finalización del gobierno de la Unidad Popular— produce un choque cultural del que la familia difícilmente se recupera, consiguiéndolo al fin parcialmente a costa de perder al padre, que retorna a California y desaparece de las vidas de su mujer y de sus hijos. Para el adolescente Beltrán, el choque entre el mundo altamente “globalizado” de California y el localismo del Chile de la dictadura sólo es asimilable sustituyendo el espacio real que le rodea por el espacio simbólico de Hollywood.

El texto participa, en parte, de la tradición de la llamada *Hollywood Novel* (Fine 2000) cultivada desde los años 20 y con su apogeo a finales de los años 30 y principios de los 40. Este tipo de literatura, de desigual calidad y ejemplificada en los mejores casos por novelas como *The Day of the Locust* de Nathanael West (1939) o *The Last Tycoon* de F. Scott Fitzgerald (1941), presenta como tema principal, con el trasfondo de Hollywood, la confusión entre la realidad y la ilusión, entre las vidas vividas y las llevadas a escena, apareciendo la ciudad de Los Ángeles como una extensión de los decorados de una película. Algo de esto tenemos en la novela de Fuguet, así como la visión de California ya referida en la abundante literatura acerca de Los Ángeles de que disponemos desde principios del siglo XX: California como el final del oeste, el destino final de quinientos años de colonización europea. Para el protagonista de *Las películas de mi vida*, y más aún, para la figura de su padre, la ficción y la realidad nunca estuvieron nítidamente diferenciadas, y ambos recogieron la herencia de la tradición que veía en California la tierra soñada. De este modo se establece en el texto una relación con un modelo

preexistente en la tradición literaria norteamericana, muestra del fuerte impacto de dicha cultura en el autor.

La novela está dividida en dos partes escindidas geográficamente: la primera transcurre íntegramente en Los Ángeles, en los barrios de Inglewood y Encino; la segunda narra la llegada a Chile y los primeros años de su vida en el país. Los capítulos corresponden a películas que el joven Soler vio en diversos momentos de su vida y actúan como hilo conductor del relato, desempeñando, al mismo tiempo, las funciones que ya he mencionado.

1. EL CINE COMO SÍMBOLO DE LO GLOBAL

Si definimos globalización como la concepción del mundo como un todo (“*the world as a whole*”), entonces podemos decir que en la novela de Fuguet el cine, y más concretamente el cine de Hollywood, funcionan como ejemplo o símbolo de dicha globalización. En los años sesenta y setenta, superada la crisis de la industria posterior a la Segunda Guerra Mundial, Hollywood era un imperio presente en todas partes, con superproducciones de amplia distribución. Como Soler afirma: “al final, todos hemos visto las mismas películas, sólo que en distintos lugares y con distintas personas” (161). El mundo aparece, aquí, a los ojos de Soler como un lugar donde, en diversos países y en diversos continentes, las referencias culturales son (parcialmente) las mismas, ofreciendo al lector un discurso explícito acerca de la globalización cultural.

Prueba de ello son los ejemplos que encontramos en el texto: la película *El hombre de California* (*Encino man*, que el protagonista vio en París, con el título de *L’Homme d’Encin*). De la estancia en París del joven Soler poco se dice, exceptuando que allí realizó su doctorado en geofísica, trabajó unos años como profesor asistente y vivía en la rue Cujas, de la que recuerda “los afiches de las viejas películas hollywoodenses en los cine-arte que repletaban mi angosta calle”. (32). Las mismas películas que llenaron su infancia en California están de algún modo presentes en el París de su juventud.³

O bien, *Bullitt*, con Steve McQueen, película de su infancia que vuelve a ver en Kobe (Japón) tras el terremoto de 1995, y le hace pensar en su padre. A pesar de estar en japonés, a Soler le resulta relativamente fácil seguir la trama de la película, que recuerda, si bien de modo nebuloso, desde su

³ Resulta cuando menos llamativa la mención a las películas hollywoodenses en los cine-arte parisiños, reproduciendo una situación más bien propia de los años cincuenta, momento de apogeo de la *Nouvelle vague*. En los años ochenta, cuando debemos ubicar la estancia del joven Soler en París, la actitud francesa ante el cine estadounidense era más bien de rechazo, coincidiendo con un fuerte proteccionismo para con el cine de producción nacional.

infancia. Aquí vemos que el sismólogo, representa al nómada, “típico” personaje globalizado, al que tan pronto encontramos en California como en Japón, en París o en Santiago de Chile.

Pero, sobre todo, son interesantes las películas que ve tanto en Los Ángeles como en Santiago y los distintos significados que ellas adquieren. Su primer invierno en Chile está marcado por *Consider Yourself*, canción perteneciente a la banda sonora de la película *Oliver* (Carol Reed, 1968), que Beltrán vio en Encino y cuya melodía se repite ininterrumpidamente en la radio chilena “como la cortina del noticiario de una radio de ultraderecha” (77). Lo que en California es la banda sonora de una película infantil, sin mayores connotaciones a tener en cuenta, en Santiago aparece asociado inmediatamente a la política, como se aprecia con mayor claridad en el próximo ejemplo.

De mayor interés en este sentido es lo que ocurre con la película *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) que Beltrán ve en Estados Unidos poco antes de su marcha a Chile y reconoce inmediatamente en los afiches que la anuncian a su llegada a Santiago. En este caso, el cine es muestra explícita de una globalización que no es indiferente a las distintas idiosincrasias locales, ya que si bien la película es la misma, no lo son las condiciones (socioeconómicas, políticas, culturales) de recepción, lo que lleva a la adquisición de nuevos matices y en ocasiones incluso de significados diferentes a los iniciales. *Cuando el destino nos alcance* —que impresionó fuertemente a Beltrán por el hecho de que los alimentos fueran producidos con cuerpos de seres humanos recogidos al azar por el gobierno— cobra un nuevo significado en el Chile de la dictadura, donde las desapariciones eran un hecho real. La inocencia de Beltrán no le permite saberlo, pero, sí, intuirlo al preguntar a su abuelo: “—Tata, aquí no se llevan a la gente, ¿no? Uno puede caminar sin tener miedo a desaparecer— le pregunté a mi abuelo pensando en la película. Yo no conocía Nueva York, pero el Santiago de 1974 se parecía al Manhattan decrepito de 2022” (176).⁴ El contexto político es, en este caso, definitivo para el significado que adquiere la película. Lo que en su origen es simplemente inquietante, en Chile adquiere mucho más fuerza dramática, pues actúa como representación de las abundantes desapariciones acaecidas durante el gobierno militar,⁵ todo lo cual

⁴ Considero oportuno destacar el paralelismo de esta escena con el inicio del largometraje *Gringuito*, de Sergio Castilla (1997), en cuyos primeros minutos asistimos al temor a las desapariciones en Chile expresado por el personaje, aún en Estados Unidos.

⁵ Es estremecedora la cantidad de desapariciones y torturas que se cometieron con absoluta impunidad y el “misterio” latente durante años en torno al tema. Efectivamente, el Decreto Ley 2191, aprobado en 1978, funcionó a modo de autoamnistía para los crímenes cometidos por agentes del Gobierno desde el Golpe de Estado de 1973 (Loveman, 2001: 276). Sólo en 1991,

hace ver el relativismo del llamado “imperialismo cultural”, ya que productos culturales provenientes de Estados Unidos, principal productor de “cultura global”, están sujetos a variaciones dependiendo de las condiciones de recepción.

2. EL CINE COMO MEDIO DE PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD

El cine mediatiza, igualmente, la percepción de la realidad del protagonista. Para su descripción del mundo, Beltrán emplea elementos pertenecientes a un sistema semiótico propio del cine y buenos ejemplos de ello encontramos a lo largo de todo el texto. Elementos filmicos son, con frecuencia, utilizados para la caracterización de ambientes, como se observa en una de sus primeras definiciones de Chile: “Encino siempre me pareció a color y al final, cuando terminé en Chile, todo se volvió blanco y negro” (89), donde la descripción no hace referencia únicamente a la ciudad en sí, sino a la relación del protagonista con ella. Del mismo modo, a su paso por Venezuela de camino a Chile afirma: “Cuando aterrizamos en Maiquetía todo me pareció raro, pero al rato comprendí que la gente que nos rodeaba sabía inglés, por lo que Venezuela se transformó en un país con subtítulos” (177). Y una de sus primeras reflexiones a su llegada a Chile es la siguiente: “Más que un país tercermundista, la escena parecía el comienzo de una vieja película B. (...) En contraste con Venezuela, todo aquí era en blanco y negro. Al menos me parecía que era así; lo recuerdo así. Yo creo que, en efecto, era así. Los pocos canales de televisión, que comenzaban a transmitir a eso de las cuatro de la tarde, transmitían en el más contrastado black and white. (...) ¿Estaba en el Santiago de 1974 o en una ciudad enemiga durante la segunda guerra mundial?” (173). Al hacer referencia a elementos tales como el color, el blanco y negro y los subtítulos, estos elementos semióticos correspondientes al lenguaje cinematográfico son transferidos a los códigos literarios, convirtiéndose en descripciones. Podemos decir que nos encontramos ante una mención intermedial⁶ (ya que en este caso el elemento semiótico del otro sistema no es reproducido, sino mencionado) al sistema filmico en un texto literario.

bajo la presidencia de Patricio Aylwin, y tras las investigaciones realizadas por la llamada Comisión Rettig, vio la luz el Informe homónimo en que se ponía de manifiesto el terrorismo de Estado acaecido durante el Gobierno Militar. Acerca de las desapariciones y el informe Rettig, véanse Loveman (315-16) y Boeninger (1997: 404 y siguientes).

⁶ No me atrevería a calificar la novela de intermedial en el sentido estricto del término. Sin embargo, puede hablarse de relaciones intermediales en aspectos puntuales del texto, como es en este caso la mención al sistema semiótico cinematográfico. Para los diversos niveles de relaciones intermediales, véase Rajewski, 2002.

El padre del protagonista es visto, igualmente, desde un prisma hollywoodense, por medio de la constante comparación con actores, especialmente con Steve McQueen: "En un principio, en todas esas fotos de fines de los cincuenta, mi padre se parecía a Frankie Avalon" (75). Del mismo modo, pasa a describir la metamorfosis de su padre desde el *crooner* con traje oscuro y gafas de montura negra de su época chilena al pandillero californiano posterior, lo que Fuguet denomina el *California-dreaming look* (75). Poco a poco, el padre se va aproximando al estilo con el que será recordado por su hijo: "Con el tiempo mi padre se fue transformando en Steve McQueen. Al menos yo lo recuerdo como Steve McQueen: esos anteojos de sol cuadrados, las patillas, sus camisetas rayadas" (79). Para Soler, del mismo modo que McQueen elegía bien los papeles que interpretaba, su padre eligió California como el escenario de su vida, escenario del que no supo despegarse posteriormente. No olvidemos, por otra parte, que McQueen se hizo popular en los años sesenta interpretando el clásico papel de antihéroe.

Como vemos, los puntos de referencia del joven Beltrán son, desde su infancia, cinematográficos. A ello contribuye el escenario en que se desarrollaron sus primeros años de vida. El mero hecho de vivir en Los Ángeles podría haber sido definitivo al respecto, una ciudad de la que, a raíz de la presencia cada vez mayor de la industria cinematográfica, se dice que "gas stations were built to look like the Taj Mahal", o bien, "Houses look like pagodas and gas stations, and gas stations look like lighthouses", como afirma Alison Lurie en *The Nowhere City* (1965, Fine 2000:18). Pero los Soler no solamente viven en Los Ángeles, sino en Encino. Tras unos años en el barrio de Inglewood, la familia se traslada a Encino, de por sí marcado por la industria del cine: ubicado entre Hollywood y Burbank (sede de la Wagner, Columbia, Disney, NBC), lugar donde casi todo el mundo estaba ligado al mundo del cine y la televisión y escenario de numerosas películas antes de ser un barrio residencial: "Encino fue el inmenso patio trasero de la RKO⁷, el sitio donde se filmaban las escenas de guerra entre indios y vaqueros, donde se reconstruyó el París medieval o el Chicago de Al Capone" (86). O, al respecto de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, de Frank Capra) al mencionar que es incapaz de separar la película de Encino, "no porque la haya visto allí o porque yo asocie Encino con familia, sino porque Bedford Falls, el ficticio pueblo de la película, es Encino". Lo cual llena de orgullo a Beltrán, que en un determinado momento afirma haber tenido mucha suerte al haber vivido sus primeros años en un sitio colonizado por Frank Capra y James Stewart, y no por unos "malolientes y resentidos españoles" (87).

⁷ Productora cinematográfica fundada por el excéntrico multimillonario Howard Hughes y activa desde 1948 hasta 1955, año de su venta tras malas gestiones (véase Davis, 1997:31).

No sólo el barrio está íntimamente ligado a la industria de Hollywood, también el grupo de amigos de Beltrán, capitaneados por Drew Wassermann, guiño cinéfilo a Lew Wasserman, durante más de cuarenta años presidente de MCA (*Music Corporation of América*), y en los años setenta uno de los hombres más poderosos en la industria del cine (Davis 1997), un vecino algo mayor que ellos que pasa sus ratos libres filmando réplicas o sus propias versiones de películas de éxito con su cámara de 8 mm y visita asiduamente en su vieja casa gótica, “una casona tipo *Sicosis*” (90), al actor retirado Edward Everett Horton, igualmente vecino de Encino. Como vemos, la industria del cine es el ambiente imperante y el principal modo de percepción de la realidad durante la infancia de Beltrán, de quien podemos decir que no solamente ve el cine de Hollywood, sino que vive en Hollywood, lo que es propio del sujeto en un contexto globalizado, donde el entramado de símbolos constituye de por sí un lugar más que un sistema de referencias. Así, la simbología cinematográfica se constituye en espacio, al tiempo que el espacio real, Los Ángeles, funciona a modo de símbolo del *show business*.

En 1974, a la edad de diez años, Beltrán regresa a Chile junto a su madre y su hermana en lo que en principio se concibe como unas vacaciones de dos meses y que, posteriormente, se convierte en un regreso definitivo. El cambio es brutal. La California de finales de los sesenta y principios de los setenta, donde la conciencia política está marcada por la guerra fría y el conflicto armado en Vietnam, poco tiene que ver con el Chile del gobierno militar. Asuntos que, si bien de repercusión internacional, afectan sólo parcialmente al ciudadano medio, se ven sustituidos en la vida cotidiana de los Soler por el toque de queda y la omnipresencia del ejército de la dictadura militar cuando llega a Santiago: “Lo que más nos llamó la atención fue la cantidad de soldados que patrullaban el aeropuerto. Estaban en la pista, detrás de las columnas, al lado de la fila de policía internacional. Al bajarnos del bus que nos trajo desde el 707 me fijé que sujetaban metrallas. —Mom, is there a war here?— preguntó mi hermana” (173).

Que en Chile se va al cine de vez en cuando, pasa a ser un aspecto tangencial en la vida de Beltrán, porque, como suele decirse, la realidad supera la ficción: “Había tanto que ver en Santiago que ir al cine resultaba innecesario (...) En Chile todo era tan intenso, tan absolutamente raro e inexplicable, que la gente iba al cine sólo cuando necesitaba relajarse y descansar” (181). De vivir el mundo de Hollywood desde dentro, desde “la trastienda de la RKO” o el Bedford Falls de *¡Qué bello es vivir!*, Beltrán pasa a verlo desde fuera, inmerso ahora en las costumbres locales.

A raíz de estos ejemplos, puede afirmarse que nos encontramos ante una identidad que, especialmente durante los primeros años de vida del protagonista, se encuentra totalmente mediatizada por el cine. También

podemos afirmar que el traslado desde California a Chile constituye un cambio de plano a este respecto: el protagonista pasa de estar situado dentro del mundo de Hollywood a ubicarse fuera de él. Dicho de otro modo, la pérdida de un territorio material deviene con el cambio de escenario en su recuperación como espacio simbólico.

3. EL CINE COMO PROYECCIÓN DE LA VIDA DEL PROTAGONISTA

Diversas producciones filmicas ejemplifican el destino del joven Soler: el choque con un mundo cerrado e impregnado de una cultura a la que su familia no sobrevive como entidad. Ya el mismo título, con la yuxtaposición de los términos “películas” y “vida”, nos anticipa un texto en que la vida del protagonista es percibida a través del cine. Veámoslo en algunos ejemplos.

Todavía en Encino, Beltrán tiene la oportunidad de conocer al actor Yul Brynner, casado con su tía abuela, a raíz de cuya visita hace una reflexión acerca de la serie televisiva *Ana y el Rey* (*Anna and the King*, basada en la película del mismo título y protagonizada por Brynner) acerca de un niño y de “cómo llega a Siam con su madre, una institutriz, y cómo debe adaptarse a las raras costumbres locales (la serie fue, sin querer, premonitora de mi destino)” (132-33). Posteriormente, a su llegada a Chile, afirmará: “Las costumbres eran raras (los niños no pueden comer con los grandes, a la empleada se la convoca con una campanita, la gente vieja vive en las casas junto a los jóvenes), pero tenían la gracia de subrayar la idiosincrasia del lugar” (183). Es el primer pasaje en que una película actúa como proyección de su propia vida, anticipándole la llegada a un mundo que le resulta ajeno y la necesidad de adaptación.

El segundo ejemplo, ya más concreto, lo encontramos a los dos años de su llegada a Santiago, cuando Soler hace referencia a *La novicia rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965; célebre musical protagonizado por Julie Andrews).⁸ Tras encontrarse durante la proyección con una familia del vecindario —vista por los Soler con algo de compasión por los defectos físicos de todos los hijos y su mala situación económica— la misma familia participa en un programa televisivo llamado *Fa-Mi-La en Familia*, donde tienen un gran éxito cantando las canciones de la mencionada película, lo que lleva a Beltrán a reflexionar de este modo: “La tesis del programa, sin duda, era fascista, pero lo más probable es que también fuese cierta: ‘La familia que

⁸ Es interesante destacar el hecho de que, mientras la película fue en España traducida como *Sonrisas y lágrimas*, la traducción difundida en Chile, *La novicia rebelde*, parece ser la única que hace alusión a la condición de religiosa de la protagonista, yuxtaponiendo el término “novicia” al adjetivo “rebelde”, muestra de la moral católica imperante en el país.

canta unida se mantiene unida' (irónico contraste con la célebre consigna comunista "El pueblo unido jamás será vencido"). Nosotros éramos sanos y no estábamos tan mal económicamente, pero quizás el hecho de que tuviéramos mala voz, de que nunca fuimos capaces de entrar en armonía, nos condenó. Vimos el programa en silencio y, una vez que los Echaurren ganaron, mi padre se subió al BMW y salió a dar un paseo. Llegó, me acuerdo, pasadas las tres de la mañana" (213-214). La amenaza de un futuro oscuro se ha concretado ya y la descomposición de la familia es imparable. La familia Echaurren, al igual que la familia Von Trapp en *La novicia rebelde*, permanece unida ante todas las adversidades y, en este caso, no es la proyección, sino el contrapunto de los Soler. Estos últimos consiguieron salir adelante, pero separando sus caminos.

Pero el caso más explícito es, sin duda, el relativo a *Encuentros cercanos del tercer tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), a cuyo estreno acude la familia, siendo evidente la ausencia del padre, "el único asiento vacío en todo el cine". En el caso más abiertamente "explícito" de proyección que encontramos en el texto, Beltrán afirma: "Al final, Richard Dreyfuss se sube a la nave madre y abandona a sus hijos y a su mujer para irse al espacio exterior. El cine se llenó de aplausos, pero yo no pude aplaudir. 'No estamos solos', decía el afiche, pero nosotros sí lo estábamos. Durante *Encuentros cercanos* empecé a creer en los ovnis y dejé de creer en la familia" (242-243). Un mes más tarde su padre regresa a California y la familia se descompone definitivamente.

Tres elementos durante la proyección de la película anticipan la marcha del padre: su butaca vacía en el cine repleto, el final de la película —con la marcha del protagonista, dejando atrás a su familia— y la publicidad de la película, el slogan "no estamos solos". El significado de dicho slogan, "no estamos solos en el universo" se ve alterado para Beltrán pasando a significar "no estamos solos en el mundo", o en su caso "sí lo estamos", sin un padre ni un núcleo familiar estable. Este es el ejemplo en que con mayor claridad se observan los paralelismos, a veces engañosos, entre la realidad y la ficción. El mismo hecho repetido en ambos planos —el abandono del hogar por parte del padre— resulta heroico en la ficción, mientras que en la realidad conduce a la descomposición familiar y al desengaño del protagonista.

El conflicto entre los dos mundos, el de California, mucho más cosmopolita y "globalizado", y el de los círculos de la clase media-alta pinochetista, anclados en sus tradiciones, es demasiado para el *California Dreaming Guy*, el Steve McQueen en que el padre de Beltrán se ha transformado. Para hacernos una idea de los círculos en que el joven Soler se ve inmerso, basta una breve referencia a la conciencia política, diametralmente opuesta en los ambientes donde transcurre la historia, como

observamos en estas palabras de Beltrán: “En Encino, todo el barrio odiaba a Nixon y decía que era un ladrón y un mentiroso; en Chile, parecía que todos amaban a Pinochet y consideraban que era un salvador” (180). Si Nixon —si bien efectivamente corrupto, pero un presidente electo democráticamente— es criticable: ¿Qué se puede decir de Pinochet? ¿Quiénes son esos “todos” que aman a Pinochet?⁹ O como afirma un miembro de la familia: “acá estamos al fin del mundo, lejos de toda contaminación moral” (186), comentario de fidelidad discutible, al margen de la moralidad o inmoralidad de que la industria de entretenimiento norteamericana fuera representante, si consideramos la ya comentada presencia de ella en el Chile del momento, pero en todo caso ilustrativo respecto a la posición política de la familia. La cita es, igualmente, interesante si tenemos en cuenta la cuestionable tendencia, dentro del debate acerca de la globalización, de considerar el localismo como un modo de resistencia a la hegemonía global.

Los miembros de la familia, enfrentados al nuevo contexto, reaccionan de diverso modo alcanzando distintos grados de adaptación, que van desde la asimilación total en el caso de Manuela, la hermana de Beltrán, al extremo opuesto, representado por el padre. En opinión de Beltrán: “Mi hermana se transformó en tiempo récord no sólo en chilena, sino en una fiel representante de la moral saintluquiana¹⁰ y no pude contar más con ella. Aquellos que se integran al mundo tienden a olvidarse del mundo del que vinieron” (234). El mismo Beltrán no llega a olvidar completamente el mundo del que vino, pero alcanza cierto grado de adaptación, desde la confusión de la llegada en que “no entendía si mi familia era rica o pobre” (173) hasta la sorpresa a la llegada de sus abuelos paternos —residentes en California— a Santiago, cuando afirma que “no podía creer lo gringos que eran. No podía entender si estaban disfrazados o si habían planeado llegar con esas tenidas” (216). En cuanto a la figura del padre, ya hemos visto que, incapaz de adaptarse al nuevo ambiente, pues regresa a California, abandonando definitivamente a su familia.

A modo de conclusión, puede afirmarse lo siguiente: El cine actúa como índice de la globalización, pero de una globalización no indiferente a un localismo que aporta nuevos matices al elemento original, enriqueciéndolo,

⁹ La familia del joven Beltrán es, sin embargo, representativa de una gran parte de la población chilena. Acerca del “culto” al dictador en los más diversos estratos sociales, véase el filme documental de Marcela Said *I love Pinochet* (2002).

¹⁰ Alusivo al colegio Saint Luke’s al que la joven asiste, descrito por Soler como “un colegio mixto, de clase media/alta, ligado a la derrotada ‘izquierda civilizada’. Las familias que enviaban a sus hijos ahí no eran beatas, pero tampoco se atrevían a colocar a sus hijos en un colegio laico (...) El Saint Luke’s parecía asegurar una felicidad instantánea y, a la vez, eterna. La confianza en ti mismo que te otorgaba estar ahí, al parecer, penetraba el sistema sanguíneo y te acompañaba por el resto de tu vida” (191).

Adelaida Caro

como observamos en el inquietante significado que adquiere la película *Cuando el destino nos alcance* a la luz de las desapariciones durante la dictadura militar en Chile; funciona, también, como medio de percepción de la realidad, como se observa en ejemplos tales como la descripción del padre en relación al modelo del actor Steve McQueen, produciéndose, asimismo, un cambio de plano con el cambio de escenario, de Los Ángeles a Santiago de Chile, al pasar el protagonista, cuya identidad se muestra fuertemente mediatizada por el cine, de vivir Hollywood desde dentro, a verlo desde fuera; y, finalmente, el cine actúa como proyección de la vida de Beltrán mostrando tanto los paralelismos como las diferencias entre la realidad y la ficción, emparentando el texto con la citada *Hollywood novel*, como hemos visto en el ejemplo relativo a *Encuentros cercanos del tercer tipo*.

Ninguna de estas funciones aparece aislada en el texto, de modo que podemos afirmar que la articulación de todas ellas contribuye al tema principal de la novela, la sustitución, propia de la globalización, de la pertenencia a un espacio físico como elemento articulador de la existencia por la adhesión a un cierto imaginario constituido por elementos provenientes de un sistema semiótico, el cine de Hollywood, un espacio simbólico, cuyo alcance global hace que se proyecte sobre las fronteras nacionales, constituyendo lo que G. Marcus denomina “una república invisible”. (1998).

*Universidad de Göttingen**
Leinestrasse 4 a, 37073
Göttingen - Alemania
a_cmartin@yahoo.es

BIBLIOGRAFÍA

- BOENINGER, Edgardo. *Democracia en Chile. Lecciones para la gobernabilidad*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- CORTÍNEZ, Verónica. "Macondo vs. McOndo: la teoría de la aldea global", en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- DAVIS, Ronald L. *Celluloid Mirrors. Hollywood and American Society Since 1945*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997.
- FINE, David. *Imagining Los Angeles. A City in Fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.
- FUGUET, Alberto. *Las películas de mi vida*. New York: Harper Collins, 2003.
- _____. "Presentación del país McOndo", en Alberto Fuguet y Sergio Gómez (eds.), *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- _____. Entrevista en *The Marc Steiner Show*, 5 noviembre 2003.
- _____. Entrevista en *Time*, noviembre 2000.
- LOVEMAN, Brian. *Chile. The Legacy of Hispanic Capitalism*. New York. Oxford University Press, 2001.
- MARCUS, Greil. *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. New York: Holt, 1998.
- RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*, Tübingen, UTB, 2002.
- ROBERTSON, Roland. "Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept", en Mike Featherstone (ed.). *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage, 1990.
- _____. "Glokalisierung: Homogeneität und Heterogeneität in Raum und Zeit", en Ulrich Beck (ed.). *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.