

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**INTERTEXTUALIDAD MUSICAL Y CRISIS IDENTITARIA EN LA
NOVELA *MALA ONDA*, DE ALBERTO FUGUET**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado
en Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura
Latinoamericana

PABEL JOSÉ BOLÍVAR PORRAS

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica

2020

DEDICATORIA

A mis padres, José Manuel Bolívar Valdez y Roxana Porras Retana, a quienes debo la vida. Por su amor y apoyo incondicional en mis proyectos de vida, por más disparatados que estos sean para ellos.

A mis hermanos, compañeros de trabajo, amigos y camaradas. Por cada lucha que hemos dado, por tantas sonrisas compartidas, por un porvenir colmado de nuevos desafíos.

A la literatura, que desde los 16 ha decidido el curso de mi vida.

AGRADECIMIENTOS

A la profesora, M.L. Virginia Caamaño Morúa, por mostrarme el camino de una literatura desenfadada y contestataria.

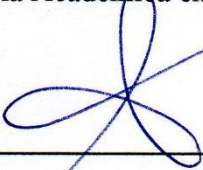
Al director de tesis, M.L. Jairol Núñez Moya, por sus observaciones precisas y el compromiso adquirido desde el inicio de este trabajo, aun cuando no nos conocíamos.

A los lectores, M.L. Álvaro Rojas Salazar, Dr. José Ángel Vargas Vargas, quienes, con su conocimiento y pasión por la literatura, han nutrido cualitativamente este esfuerzo investigativo.

A la Dra. Ruth Cubillo Paniagua, quien estuvo presente prácticamente en todo mi proceso de formación universitaria y siempre mostró comprensión ante mis complicadas circunstancias durante estos últimos años de estudio.

HOJA DE APROBACIÓN

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana”



Dr. Carlos Villalobos Villalobos

Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado



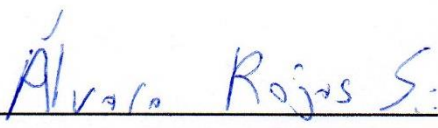
M.L. Jarol Núñez Moya

Director de tesis



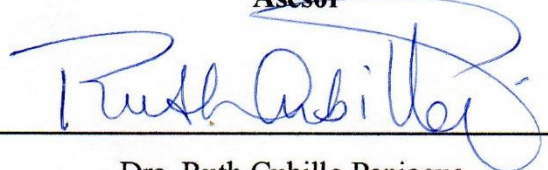
Dr. José Ángel Vargas Vargas

Asesor



M.L. Álvaro Rojas Salazar

Asesor



Dra. Ruth Cubillo Paniagua

Directora del Programa de Posgrado en Literatura



Lic. Pabel José Bolívar Porras

Sustentante

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
HOJA DE APROBACIÓN	iv
RESUMEN	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCCIÓN	1
1. Tema	3
2. Justificación	4
3. Planteamiento y delimitación del problema.....	8
4. Objetivos.....	10
4.1 Objetivo general.....	10
4.2 Objetivos específicos.....	10
5. Biografía del autor	11
6. Bibliografía del autor.....	14
6.1 Novela	14
6.2 Novela gráfica	15
6.3 Relato	15
6.4 Ensayo	15
6.5 Como antólogo.....	15
6.6 Como guionista	15
6.7 Como productor.....	16
6.8 Como director.....	16
7. Argumento de la obra.....	17
8. Estado de la cuestión.....	20
8.1. El primer gran problema	20
8.1.1 Antologías, prólogos y manifiestos: la irrupción de las nuevas voces.....	23
8.2 La nueva narrativa chilena	33
8.2.1 Rasgos definitorios.....	34
8.3 Los estudios sobre la narrativa de Alberto Fuguet.....	36

8.4 Estudios acerca de <i>Mala onda</i>	47
8.5 Conclusión.....	56
9. Aproximaciones teóricas.....	62
9.1 Introducción	62
9.2 La intertextualidad: una génesis del concepto.....	64
9.3 Intertextualidad y dialogía bajtiniana.....	64
9. 4 La alusión como evocación.....	67
9.5 Intertextualidad literaria: un enfoque sociocrítico	69
9.6 Genotexto y fenotexto	74
9.7 Genette y la transtextualidad.....	75
9.8 Transtextualidad y autoficción	78
9.9 Intertextualidad y transducción	81
9.10 Relaciones intertextuales entre literatura y música	84
9.11 La dimensión ideológica de lo musical	86
9.12 La noción de subalternidad	89
9.13 El “sector juvenil” como expresión de la subalternidad y la identidad.....	94
10. Marco metodológico	101
11. Plan de capítulos	106
11.1 Capítulo I: La intertextualidad musical y crisis identitaria	106
11.3 Capítulo III: <i>Mala onda</i> y las posibilidades de lecturas anticanónicas	107
CAPÍTULO I: Intertextualidad musical y crisis identitaria.....	108
1.Introducción	109
1.1 Contexto histórico de la novela.....	111
1.1.1 Antecedentes históricos del plebiscito	111
1.1.2 El plebiscito y sus circunstancias	116
1.2 Intertextualidad musical, paratextualidad y construcción identitaria de la voz narrativa.....	118
1.3 Paratexto, íncipit y caracterización inicial de la voz narrativa.....	121
1.4 Paratextualidad y autoficción	124
1.5 Intertextualidad musical y transducción: los sonidos repulsivos	128

1.6 Música y experiencias de consumo: Entre espejismos y realidades	138
1.7 Lo urbano musical.....	145
1.7.1 El bar	147
1.8 La música y el ritual festivo	154
1.9 A modo de síntesis	159
CAPÍTULO II: Estrategias discursivas del sujeto subalterno: la construcción identitaria de la voz narrativa juvenil.....	161
2. Introducción.....	162
2.1 Título y caracterización de la voz narrativa	165
2.2 La “mala onda” del narrador hacia lo juvenil	170
2.3 La “mala onda” ante lo político.....	175
2.4 Rumor, ironía y desmitificación de la familia.....	178
2.5 La metaforización de la relación padre-hijo: una afrenta contra la masculinidad hegemónica.....	186
2.6 Huida y... ¿Disgregación definitiva?.....	200
2.7 Religiosidad y legitimación del racismo: un asunto de “sobrevivencia”	206
2.7.1 La importancia del origen	210
2.7.2 La develación del secreto familiar	211
2.8 Consideraciones finales.....	226
CAPÍTULO III <i>Mala onda</i> y las posibilidades de lecturas anticanónicas.....	231
3. Introducción.....	231
3.1 La narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas ante la tradición.....	232
3.2 Literatura, crítica y mercado	240
3.3 La necesidad de ampliar el rango de los estudios latinoamericanos	245
3.4 La intertextualidad musical como referente identitario.....	248
3.5. Matías Vicuña, una voz subalterna juvenil en crisis que devela las aporías de las instancias discursivas adultocéntricas	252
3.6 La crítica como problematización: hacia la elaboración de enfoques anticanónicos.....	256
CONCLUSIONES	260
Intertextualidad musical y configuración de la voz narrativa.....	260

Estrategias discursivas y construcción identitaria desde la voz narrativa juvenil	265
Balance de la crítica y propuesta de análisis.....	273
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS Y CONSULTADAS	278

RESUMEN

La presente investigación se propuso explorar el vínculo entre intertextualidad musical y el proceso de construcción identitaria de la voz narrativa que involucra el cuestionamiento a las narrativas hegemónicas de diferentes instancias sociales (dictadura, familia, religión) en la novela *Mala onda*, del escritor chileno Alberto Fuguet. Dicha actitud cuestionadora se ejerce desde la caracterización del personaje principal como voz subalterna, la cual pugna por autorrepresentarse en un contexto de crisis y de puesta en duda de los referentes tradicionales a partir de los cuales se desarrollaban dichos procesos.

En primera instancia se buscó analizar la relación entre los intertextos musicales y la construcción identitaria de la voz narrativa como un proceso dialógico y contradictorio. Esta lectura se realizó a la luz de las teorías literarias referentes a lo intertextual, pero dimensionando la presencia de dichas referencias musicales en diálogo tanto con el contexto como con los diferentes discursos sociales que circulan en la novela. A su vez, y de la mano con la relación entre la literatura y la música, se pretendió indagar también las estrategias discursivas utilizadas por la voz narrativa juvenil desde su condición de subalternidad para cuestionar las representaciones hegemónicas del poder dictatorial, de la familia y la religiosidad.

Finalmente, este trabajo polemizó en torno a diferentes postulados de la crítica literaria de estirpe canónico, los cuales se cimentan sobre ideas reduccionistas en torno a la obra de Alberto Fuguet y a la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas.

Palabras clave: Literatura latinoamericana, intertextualidad, crisis identitaria, subalternidad, *Mala onda*, novela, Alberto Fuguet.

ABSTRACT

This research aimed to explore the link between musical intertextuality and the process of identity construction of the narrative voice involving the questioning of hegemonic narratives of different social instances (dictatorship, family, religion) in the novel *Mala onda*, by the Chilean writer Alberto Fuguet. This questioning attitude has been exercised since the characterization of the main character as a subaltern voice which, from that place, struggles to self-represent itself in a context of crisis and to question the traditional references from which these processes were developed.

In the first instance it sought to analyze the relationship between musical intertexts and the identity construction of narrative voice as a dialogical and contradictory process. This reading was made in the light of literary theories concerning the intertextual, but sizing the presence of such musical references in dialogue with both the context and the different social discourses circulating in the novel.

In turn, and hand in hand with the relationship between literature and music, it was also intended to indicate the discursive strategies used by the youthful narrative voice from its status as a subalternity to question hegemonic representations of dictatorial power, family and religiosity.

Finally, this work polemized around different postulates of the literary criticism of canonical lineage, which are based on reductionist ideas around the work of Alberto Fuguet and the Latin American narrative of the last three decades.

Keywords: Latin American literature, intertextuality, identity crisis, subalternity, *Mala Onda*, novel, Alberto Fuguet.



Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Pabel José Bolívar Porras, con cédula de identidad 7-0170-0718, en mi condición de autor del TFG titulado Intertextualidad musical y crisis identitaria en la novela Mala onda, de Alberto Fuguet.

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Pabel José Bolívar Porras

Número de Carné: A40851 Número de cédula: 7-0170-0718

Correo Electrónico: PABEL.BOLIVAR@ucr.ac.cr

Fecha: 9 de marzo de 2021 Número de teléfono: 8707-9270

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Jairol Núñez Moya

Pabel B.

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propuso analizar la intertextualidad musical y las estrategias discursivas a partir de las cuales se construye la voz narrativa en proceso crisis identitaria del protagonista, en la novela *Mala onda*, de Alberto Fuguet, como cuestionamiento a los abordajes canónicos.

El primer momento de esta investigación conformó los aspectos primordiales donde se traza el hilo de continuidad en el enfoque, a saber: tema, problema y objetivos. La justificación explicó la voluntad de analizar una obra que, a pesar de haber sido publicada hace casi años, no ha sido lo suficientemente estudiada. También se expresó la pertinencia de un acercamiento interdisciplinario el cual considere las especificidades propias del discurso literario pero que, por la condición híbrida de la novela, ameritó un acercamiento más amplio desde diferentes ámbitos discursivos.

El estado de la cuestión procuró una discusión en torno a la posición de la crítica ante la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas, para luego hacer énfasis en el lugar de Alberto Fuguet como parte de la nueva narrativa chilena. Seguidamente se hizo un recorrido por las pesquisas acerca de la novela *Mala onda*.

Volviendo a las aproximaciones teóricas, estas apuntaron a los siguientes ejes: la teoría de la intertextualidad desde distintas perspectivas (teoría de la transtextualidad, el concepto de alusión y la teoría de la transducción literaria), la dimensión ideológica del discurso musical y algunas herramientas de análisis de la sociocrítica. Se trabajó con la noción de subalternidad para afirmar el carácter rupturista de la voz narrativa juvenil en relación con las instancias discursivas hegemónicas las cuales constituyen su proceso de construcción identitaria en crisis.

Se expuso el marco metodológico para mostrar cómo se operacionalizan los conceptos desarrollados en el marco teórico en función de los objetivos establecidos para los tres capítulos del estudio.

En lo referente al análisis del texto, esta tesis se planteó estudiar los intertextos musicales y su relación con la configuración de la voz narrativa en la novela *Mala onda* del escritor Alberto Fuguet. Al mismo tiempo, buscó identificar las estrategias discursivas cuestionadoras de las narrativas hegemónicas, las cuales situaron al protagonista como una voz juvenil en crisis identitaria. Ambas perspectivas se complementaron con un cuestionamiento a la mirada de la crítica tradicional que estereotipa este texto y buena parte de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas como *light* o complaciente con los valores del mercantilismo globalizado; partiendo de esta “crítica de la crítica”, se realiza una propuesta de lectura anticanónica, dialógica y multidisciplinaria.

1. Tema

Análisis de la intertextualidad musical y las estrategias discursivas a partir de las cuales se construye la voz narrativa en proceso crisis identitaria del protagonista, en la novela *Mala onda*, de Alberto Fuguet, como cuestionamiento a los abordajes canónicos.

2. Justificación

A partir de 1980, en Latinoamérica se empieza fraguar un cambio en los referentes estéticos y los anclajes temáticos de la producción narrativa, a raíz de importantes transformaciones en el contexto histórico. La globalización como la presente fase del capitalismo a escala mundial supone un cuestionamiento hacia los valores de la modernidad. No hay un nuevo sistema, no es un fenómeno diferenciado del capitalismo (Quijano, 2000, p.7), pero sí se asoman realidades lo suficientemente particulares como para impactar la manera en que muchos autores y autoras construirían sus obras.

Uno de esos rasgos distintivos de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas es la hibridación genérica, la cual se traduce en la multiplicidad de discursos (Mbaye, 2014, p.208). Existe una recurrente presencia de intertextos artísticos, de discursos provenientes de diferentes ramas del saber, así como la inclusión de variedad de géneros y registros literarios que ponen en tela de duda los tradicionales límites del género.

Emergen nuevas voces cuyas problemáticas fueron silenciadas o relegadas a un segundo plano en la narrativa del *boom* y el *postboom*. El paradigma del realismo mágico se cuestiona y dichos sujetos dan cuenta de lo caótico de las transformaciones que operan desde las últimas dos décadas del siglo XX. La producción narrativa explora la crisis de referentes colectivos desde donde se orientaban los procesos de construcción identitaria.

La investigación estudia la novela de uno de los escritores latinoamericanos finiseculares, como lo es Alberto Fuguet, quien forma parte de lo que alguna vez se denominó nueva narrativa chilena; sus obras se han traducido a varios idiomas y circulan por todo el continente americano. Negarle un estatuto relevante dentro de ese variado y

extenso corpus sería confinar su producción a un silencio inerte, de ahí que esta tesis implica un esfuerzo inicial para sacar su obra del ostracismo crítico.

De ello se desprende otra finalidad: abrir un debate acerca del enfoque con el cual autores como Diana Palaverich (2005) o Patricio Hernández (2007) encaran las obras de este y otros escritores de su generación. Este último, por ejemplo, habla de “una generación que poseía demasiado dinero y demasiado tiempo libre” (p.2), y resalta su condición de “conejiillos de indias” de las grandes editoriales y sus estrategias de negocios a escala global. Este estudio buscó superar visiones estereotipadas y reduccionistas, propias del conservadurismo con el cual un sector de la crítica asumió la obra de Fuguet.

Se escogió *Mala onda* a partir de tres criterios: en primer lugar, la necesidad de abordar el complejo contexto histórico que allí se manifiesta, a saber, el régimen dictatorial chileno en el marco del plebiscito por una nueva Constitución y la transición hacia una economía globalizada. Este fue el primer país en adoptar políticas de libre mercado en Latinoamérica, de ahí que arrojar nuevas luces con base en la relación texto contexto fue fundamental en este análisis.

En segunda instancia, el hecho de ser la primera novela del autor incidió para considerarla como objeto de estudio. En ocasiones este se desmarca de la misma por considerarla propia de una etapa de juventud escritural y la crítica sigue este criterio, lo cual se presta para considerarla como una obra menor. Hay que descentrar esa noción: aunque sea su primera novela, existen hilos de continuidad temática a lo largo de toda su producción, tales como su complejo vínculo con el contexto histórico del país, el impacto del libre mercado y la globalización en la cotidianidad de los personajes, las implicaciones de ser latinoamericano en Estados Unidos, por mencionar algunas.

En tercer lugar, resultó interesante que la voz narrativa sea un joven de 17 años de la clase alta chilena, un hijo de la dictadura quien, mediante un registro dialectal particular, da cuenta de esa nueva realidad del país y que de una forma u otra lo atraviesa. No siempre pertenecer a la clase burguesa significa reproducir al pie de la letra las aspiraciones de dicho sector social; en la novela se acude a una voz narrativa cuestionadora al respecto.

En la selección de un tema lo personal se vuelve inevitable: siempre hay preferencias, afinidades, siempre se corren riesgos, más allá de los requerimientos académicos en relación con el rigor investigativo.

A nivel de gustos literarios, la inquietud por explorar a Fuguet nació a raíz de la lectura, primero de sus cuentos, luego de sus novelas: fue una refrescante sorpresa, una estocada a la costumbre de leer a América Latina desde los lugares habituales.

Desde el *outsider* Yuko en *Deambulando por la orilla oscura*, el oscuro y disparatado recorrido a la geografía accidentada de Estados Unidos en *La verdad o las consecuencias* (tan alejada de los paisajes del realismo mágico), hasta el relato de un *niño bien* como Matías Vicuña, quien se hunde al compás de un país también en crisis: este es el trayecto para llegar a *Mala onda*.

De la novela, llamó la atención la sutil volatilidad en el cuestionamiento de lo político, la actitud irónica del personaje principal para sortear los vericuetos del poder y la aparente inocencia con la cual se construye un retrato atípico de una época convulsa.

Todo ello contado en un lenguaje plagado de chilenismos, de anglicismos y referencias musicales en inglés de un género desenfadado como el rock, aspectos de un periodo que también auguran transformaciones vertiginosas al ritmo de la globalización y el neoliberalismo a ultranza.

Abona al interés de estudiar *Mala onda* el ubicarse en este escenario complejo, contado desde un registro literario en ruptura con los dogmas previos; dicho panorama ficcional, más que ofrecer certidumbres, posibilita la formulación de nuevas e inquietantes interrogantes en torno a la construcción identitaria desde la literatura.

Se escogió trabajar el texto desde la teoría de la intertextualidad porque existe una recurrencia de alusiones y referencias musicales orientadoras de una lectura a la luz de las nuevas posibilidades de la narrativa de las últimas tres décadas. Los referentes musicales de la novela, entre ellos, la época disco, el rock progresivo o la canción protesta latinoamericana ofrecen coordenadas interpretativas desde una voz narrativa caracterizada por la crisis y el desarraigo.

La labor de ubicación, contextualización, caracterización e interpretación de lo intertextual musical permite analizar cómo se retroalimentan, en este caso, la literatura y la música, qué afinidades o disidencias existen entre ambas prácticas significantes.

Finalmente, se pretende ubicar esta tesis dentro del espectro investigativo interdisciplinario, en el sentido de confrontarse voces disímiles tanto en su relación con el mundo mostrado en el relato como con otros discursos y prácticas artísticas.

Si la palabra es palabra social, la producción literaria, al ser una de sus manifestaciones concretas, emana de una sociedad donde se expresa una multiplicidad de perspectivas, conformando así la condición polifónica del texto. Ignorar esta dimensión bajtiniana, o realizar un análisis meramente contenidista son recorridos que se pretenden evitar a la hora de encarar la novela.

Se optó aplicar el concepto de subalternidad en la novela *Mala onda* por su capacidad de diálogo con la categoría de intertexto, elemento vital para darle un sentido

de unidad a la investigación. Este constructo teórico resulta idóneo para explorar las tensiones entre los discursos de los sectores sociales dominantes y dominados en un periodo convulso del país.

El abordaje a partir del carácter subalterno de la voz narrativa posibilita adentrarse en la dinámica familiar (una de las instancias desde la cual se reproduce el orden social existente) para analizar cómo se conciben las relaciones de género en el marco de las relaciones de clase, así como para descentrar la presencia de discursos racistas y sus efectos en la estampa familiar del personaje principal. Asimismo, contribuye a cuestionar acerca de la condición subalterna de la voz juvenil protagonista y su dinámica conflictiva con los discursos hegemónicos adultocéntricos.

A partir de lo dicho con anterioridad, el estudio realizado reviste importancia porque pretende trascender la mirada crítica tradicional con la cual se ha abordado esta obra. Se buscó ofrecer una lectura anticanónica, marcada por la dinámica del texto tendiente a complejizar lo político y la realidad social ahí representadas. Resulta relevante el enfoque aquí expuesto porque funcionar como una contribución a otras investigaciones que se propongan estudiar estas obras en toda su complejidad, ejerciendo una crítica a los esquemas tradicionales y anquilosados los cuales aún perviven al momento de estudiar este corpus.

3. Planteamiento y delimitación del problema

Se estudió la novela *Mala onda* de Alberto Fuguet, tanto desde sus aspectos estructurales como desde su matriz ideológica y contextual, para plantear las relaciones intertextuales musicales como parte de los procesos de conformación identitaria desde la voz narrativa, así como las voces de otros personajes del texto.

Se trabajó con la teoría de la intertextualidad, específicamente la transtextualidad de Gerard Genette, los procesos de transducción literaria y el concepto de alusión, ambos desarrollados en el texto *La intertextualidad literaria* de Martínez Fernández (2001). Estas nociones entraron en diálogo con la teoría de la autoficción, por esa condición testimonial desde la cual se expresa la voz narrativa, así como la estructura textual a modo de diario.

Se buscó ubicar el discurso musical desde su dimensión ideológica que se manifiesta en la novela, por su anclaje dentro de la sociedad de consumo. Para ello se recurrió al enfoque sociológico de Theodor Adorno en vínculo con los constructos sociocríticos de genotexto y fenotexto, en el marco de un contexto histórico en plena transformación.

La transformación a escala global trajo implicaciones en las representaciones ficcionales, por lo que la teoría de la subalternidad resultó de gran atinencia para abordar las estrategias discursivas utilizadas para dar cuenta de las fisuras de los discursos hegemónicos de la dictadura, la familia y la religiosidad, las cuales se enuncian desde la voz narrativa juvenil en plena crisis identitaria.

Por último, se debatió acerca de las perspectivas de la crítica canónica y su construcción de sus lecturas alrededor de la obra de Fuguet y de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas y se ofrecerá una perspectiva alternativa, multidisciplinaria y dialógica para abordar dichos fenómenos literarios.

Partiendo de estos elementos que delimitan el tema bajo estudio, se plantean los siguientes problemas de investigación:

¿De qué manera la intertextualidad musical y las estrategias discursivas se constituyen en elementos centrales para la construcción de la voz narrativa en proceso

crisis identitaria del protagonista en la novela *Mala onda*, de Alberto Fuguet, como cuestionamiento a los abordajes canónicos?

¿Cuáles son los intertextos musicales en la novela *Mala onda* de Alberto Fuguet y su relación con las prácticas culturales y la visión del mundo que presenta la voz narrativa en su proceso de construcción identitaria?

¿Cuáles son las estrategias discursivas a partir de las cuales la voz narrativa del protagonista de la novela *Mala onda* de Alberto Fuguet se construye, en relación conflictiva con la dictadura, la familia y la religiosidad?

¿Cuáles son los principales elementos para la realización de una propuesta de lectura interdisciplinaria y dialógica de la novela *Mala onda*, con base en el cuestionamiento a los abordajes canónicos que se han aproximado a la obra de Alberto Fuguet, como parte de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas?

4. Objetivos

4.1 Objetivo general

Analizar la intertextualidad musical y las estrategias discursivas a partir de las cuales se construye la voz narrativa en el proceso de crisis identitaria del protagonista, en la novela *Mala onda* de Alberto Fuguet, como cuestionamiento a los abordajes canónicos.

4.2 Objetivos específicos

Identificar los intertextos musicales en la novela *Mala onda* de Alberto Fuguet en relación con las prácticas culturales y la visión del mundo que presenta la voz narrativa en su proceso de construcción identitaria.

Determinar las estrategias discursivas a partir de las cuales la voz narrativa del protagonista de la novela *Mala onda* de Alberto Fuguet se construye en relación conflictiva con la dictadura, la familia y la religiosidad.

Realizar una propuesta de lectura interdisciplinaria y dialógica de la novela *Mala onda* con base en el cuestionamiento a los abordajes canónicos que se han aproximado a la obra de Alberto Fuguet como parte de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas.

5. Biografía del autor

Alberto Felipe Fuguet de Goyeneche nació el 7 de marzo de 1964 en Santiago de Chile. Poco después de su nacimiento, su familia se trasladó a Los Ángeles, California, Estados Unidos, donde vivió hasta los 11 años. En 1975 regresa a Chile, a tan solo dos años de cumplirse el golpe de Estado contra Salvador Allende perpetrado por el general Augusto Pinochet. Su adolescencia transcurrió entre lecturas y la formación secundaria; ya en la universidad estudió un año la carrera de Sociología, pero no continuó y luego se tituló en Periodismo por la Universidad de Chile. Antes de dar paso a la ficción se desempeñó como crítico de cine y columnista.

Fuguet fue antologador y editor de *McOndo* (1996), antología de cuentos de varios autores latinoamericanos la cual marcaría una ruptura con el realismo mágico. Dicho quiebre aboga por una literatura enfocada en nuevos horizontes de representación basados en lo urbano y su cotidianidad, mucho más caótica y compleja en la época globalizada.

En 1990 combina su trabajo de periodista en la revista *Wiken* con la labor escritural, lo cual marcaría su debut con el libro de cuentos *Sobredosis*; un año después publica *Mala onda*. Además de la historia -el relato de un joven de clase alta santiaguina en el marco de la dictadura militar y las primeras vivencias globalizantes-, se empieza a delinear a nivel lingüístico una constante: la combinación de giros regionales del habla urbana con palabras y expresiones en inglés, provenientes en su mayoría de Estados Unidos. Su ópera prima de narrativa larga se convirtió en un éxito en ventas y con el tiempo en uno de los textos referentes de la llamada nueva narrativa chilena.

Seguidamente se publicaron dos novelas más: *Tinta roja* y *Por favor, rebobinar*, que representan, a nivel de estructura y temática, un giro interesante porque retoma aspectos del quehacer periodístico, el carácter cinematográfico de su narrativa, sin perder su connotación urbana y culturalmente híbrida.

Su labor como escritor en el continente americano se vio reconocido en 1999 cuando la revista *Times* y *CNN* lo eligieron como uno de los 50 líderes latinoamericanos más influyentes de cara al siglo XXI.

En 2003 se publicó *Las películas de mi vida*, una especie de autobiografía en torno a sus preferencias cinematográficas en diferentes momentos de su vida. Con *Road Story* incursionó en el universo de la novela gráfica; el nuevo milenio encontró al autor involucrado en una amplia gama de manifestaciones artísticas.

A propósito de esto, Fuguet se torna en director, productor y guionista de cine. En 2005 dirigió *Se arrienda*, que cuenta la historia de un joven en vísperas de la adultez, quien vive conflictos ligados al abandono del hogar por parte del padre, las decisiones que lo

constituyen como adulto y los vaivenes de la vida amorosa. Junto con Matías Bize, Pablo Larraín y Alicia Scherson, le dio un nuevo aire a la cinematografía chilena.

Su trabajo fílmico se ve recompensado en 2011 cuando obtiene el premio al mejor largometraje nacional en el Festival Internacional de Cine de Valdivia por *Música campesina*. Entre su labor como director y guionista destacan más de una docena de trabajos. No es fortuito que el chileno afirmara en múltiples ocasiones su preferencia por el sétimo arte por encima de la literatura; en la academia fungió como profesor universitario del diplomado en Cultura Audiovisual Contemporánea de la Universidad Alberto Hurtado.

Luego de una pausa de tres años retoma la producción literaria en 2013 con *Tránsitos, una cartografía literaria*, para volver en 2015 con *No ficción* y en 2016 con *Sudor*. Hay una primera novedad: ambos libros se lanzan bajo el catálogo Literatura

Random y no ya por la tradicional Alfaguara (ambas pertenecen al grupo Penguin Random House), donde había lanzado prácticamente toda su obra. En segunda instancia, se explora en estas dos obras el tema de la homosexualidad:

Fuguet ha dado un salto notable desde su anterior novela, *No ficción* (2015). Alf, si bien deliberadamente menor, o menos “personaje” (en el sentido que le damos a este epíteto cuando se lo aplicamos a alguien real), se codea con sutiles presencias de obras anteriores, como Alejo Cortés y Augusto Puga Balmaceda, escritores homosexuales que huyen del cliché y también tienen su protagonismo en este libro. Pero el principal avance de *Sudor* lo da la riqueza del estilo desordenado de Fuguet, su sentido del ritmo, más ajustado que nunca, y la invención de una jerga repetitiva y eficaz (Pardo, 2016, párr. 4).

Ambas novelas tratan la temática homoerótica con ese lenguaje irónico y humorístico que caracteriza al autor chileno, sin perder la riqueza discursiva que se estrecha con lo urbano, ahora mediante individuos sumergidos de lleno en el mundo de las redes sociales.

Además de obtener la beca Guggenheim, en materia de reconocimientos, Alberto

Fuguet ha recibido los siguientes galardones:

- Premio Municipal de Literatura de Santiago (1991) por el libro de relatos *Sobredosis*.
- Premio Periodismo de Excelencia (2010) por la Universidad Alberto Hurtado, categoría Entrevista, por *Los 100 de Hintzpetter*, publicado en la revista *Qué pasa*.
- Mejor largometraje en el Festival Internacional de Cine de Valdivia (2011) por *Música campesina*.
- Premio Moviecity en el Festival Internacional de Cine de Valdivia (2011) por *Música campesina*.

6. Bibliografía del autor

6.1 Novela

Mala onda (1991)

Por favor, rebobinar (1994)

Tinta roja (1998)

Las películas de mi vida (2003)

Missing (una investigación) (2009)

Aeropuertos (2010)

No ficción (2015)

Sudor (2016)

6.2 Novela gráfica

Road Story (2007)

6.3 Relato

Sobredosis (1990)

Cortos (2004)

Prueba de aptitud (2006)

Juntos y solos (2014)

6.4 Ensayo

Primera parte (2000)

Dos hermanos: tras la ruta de En un lugar de la noche (2000)

Apuntes autistas (2007)

Cinépata (una bitácora) (2012)

Tránsitos. Una cartografía literaria (2013)

VHS (*unas memorias*) (2017)

6.5 Como antólogo

Cuentos con Walkman, 1993 (Coeditado con Sergio Gómez)

McOndo, 1996 (Coeditado con Sergio Gómez)

Se habla español: voces latinas en USA, 2000 (Coeditado con Edmundo Paz Soldán)

6.6 Como guionista

10.7 (1997)

Mi abuelo mi nana y yo, sitcom (1998)

Dos hermanos: En un lugar de la noche (2000)

Tinta roja (2000)

Las hormigas asesinas (2004)

Se arrienda (2005)

Velódromo (2010)

Locaciones: Buscando a Rusty James (2013)

Música campesina (2011)

Invierno (2015)

Cola de mono (2018)

6.7 Como productor

Dos hermanos: En un lugar de la noche (2000)

Las hormigas asesinas (2004)

Se arrienda (2005)

Invierno (coproductor, 2015)

Malta con huevo (2017)

6.8 Como director

10.7 (asistente, 1997)

Las hormigas asesinas (2004)

Se arrienda (2005)

Encontrar (2005, videoclip de la canción del soundtrack de *Se arrienda*)

Esquemas juveniles (videoclip de la canción del disco del mismo nombre de Javiera Mena)

Máquinas (2007, videoclip de la canción del soundtrack del disco Gran Santiago, de

Telediario Donoso.

Dos horas (2008, corto de 25 minutos)

Velódromo (2010)

Locaciones: Buscando a Rusty James (2013)

Música campesina (2011)

Invierno (2015)

7. Argumento de la obra

La novela *Mala onda*, del escritor Alberto Fuguet, tiene como narrador protagonista al joven Matías Vicuña, perteneciente a una familia de clase alta chilena. La historia comienza con Vicuña tirado en una playa de Río de Janeiro: está ahí por un viaje con sus compañeros de colegio. Allí conoce y vive una aventura amorosa con una carioca de nombre Cassia, comparte con varios de sus amigos también brasileños; en cambio, su relación con los compañeros de generación resulta más bien distante. Este es el último día antes de regresar a Santiago.

Ya en el país, el muchacho introduce al lector en la coyuntura política: el plebiscito celebrado el 11 de setiembre de 1980, que decidiría sobre una nueva Constitución, la cual permitiría al general Augusto Pinochet perpetuarse en el poder durante ocho años más.

Mala onda es una novela de formación, en la que el narrador/personaje transita por diferentes estados de ánimo y situaciones. En cuanto llega de Brasil (no está muy contento por este retorno a esa cotidianidad que le causa tedio) queda de verse con su amigo Nacho en el bar Juancho's del gran Alejandro Paz de Chile, un *bartender* con el cual Matías tiene afinidades musicales, aunque difieren ideológicamente.

Estos días previos al plebiscito son también sus últimos días de vacaciones antes de ingresar al colegio. En ellos hay varios hechos que marcan la narración: su desubicación familiar en un núcleo disfuncional (relación conflictiva con su padre, inexistente vínculo con sus hermanas y cierta simpatía con la madre); una desilusión amorosa porque su antigua novia, Antonia, no le corresponde e inicia un vínculo afectivo con otro compañero, Gonzalo McClure; finalmente, hay una desvinculación paulatina de los parámetros de comportamiento y aspiraciones de la juventud de clase alta que él integra.

El personaje acude a varias fiestas en casa de sus compañeros, tiene un encuentro sexual con una mujer que conoce en el bar *Juancho's*, acude al centro comercial de Vitacura, sale a pasear en bicicleta con Antonia al cerro San Cristóbal, acude a celebraciones familiares. Nada lo satisface, no tiene un proyecto de vida claro, la ruptura se hace cada vez más evidente; esta se simboliza cuando, luego de ir a la playa con sus amigos, regresa solo, en autobús, antes de tiempo, producto del tedio que le generan estas compañías.

Así, ingresa de nuevo al curso lectivo donde expresa su inconformidad con un sistema educativo que no le aporta nada relevante a su vida. Entre la tristeza provocada por la indiferencia de Antonia y la situación de desarraigo cada vez más creciente, encuentra un punto de apoyo en la profesora Flora Montenegro, quien se identifica como la conciencia crítica del relato, ella le hace llegar la novela *El guardián entre el centeno*, de Salinger. Pese a la simpatía que le genera la profesora, Vicuña también se convierte en desertor; más que salirse del colegio, esto agudiza su ruptura con el rol juvenil de clase predestinado para él desde el discurso adultocéntrico.

¿A dónde va luego de salir del colegio? Ante un ambiente familiar prácticamente roto (su madre está en vísperas de irse de casa), simplemente toma el autobús que lo lleva hacia los barrios periféricos de Santiago.

Luego de una enconada discusión con su tío Sergio en una fiesta familiar, Matías toma dinero de sus padres, unos gramos de cocaína, el libro de Salinger y huye de la casa hacia el City Hotel del centro de Santiago, donde permanece unos días gastando una enorme cantidad de dinero.

Mientras hacía compras, lo sorprende una protesta contra la dictadura, la cual es reprimida por los carabineros; se esconde en el café Haití, donde por casualidad se encuentra con su abuelo. La represión se agudiza: en medio de tiroteos y gases lacrimógenos acuden al exclusivo Club de la Unión. Charlan un rato y su abuelo se marcha en un taxi; Matías, en cambio, permanece un rato más y decide hacer un cambio radical en su apariencia: se corta el pelo al rape mientras ve a su padre entrar en el sitio.

La escena posterior augura un nuevo rumbo de la exploración identitaria de Matías: se da un reencuentro con el padre, van juntos a una sala de masajes y, entre sexo, cocaína y alcohol, acepta el ritual machista. El padre le confiesa, entre lágrimas, que su esposa, la madre de Matías, tiene un amante.

La novela concluye unos días después del plebiscito, en el cual Pinochet obtiene una amplia victoria, pero la caótica situación política y social está lejos de resolverse. Alejandro Paz, acusado de subversión e incluso detenido, consigue visa para exiliarse en Estados Unidos, no sin antes regalarle a Matías algunas revistas y el disco *El Coyote se comió al Correcaminos*, del roquero ficticio Josh Remsen. Su tía Loreto se suicida luego de enterarse de la relación entre su esposo Sandro y la madre de Matías. Las hermanas

menores del protagonista se van a vivir con la mayor porque su madre decide irse a Buenos Aires, lo que supone el reencuentro entre ella y Sandro. Matías y su padre quedan solos en la casa familiar. El joven Vicuña sale a dar una vuelta en bicicleta por el cerro San Cristóbal, acaso para intentar dejar atrás la “mala onda”.

8. Estado de la cuestión

El trabajo de indagación en torno a la narrativa de Alberto Fuguet, focalizado luego en la novela *Mala onda*, tiene un carácter deductivo. Se habla sobre la forma de estudiar los autores latinoamericanos de las últimas tres décadas por parte de la crítica; se cuentan no solo estudios afines al enfoque posmoderno, sino a quienes lo leen con más apego a la tradición. Esta labor se lleva a cabo a partir del análisis de los prólogos a *McOndo*, el *Manifiesto del Crack* y otros textos con cualidades de estatuto programático para estas narrativas.

Luego se trata la localización de la narrativa de Alberto Fuguet en el corpus de la literatura chilena de finales de siglo XX; se considera su distanciamiento con el canon del realismo mágico. Teniendo estas vertientes claras, se concluye con estudios específicos sobre la narrativa del autor (en especial de *Mala onda*) con el fin de establecer el estado en que se encuentra el tema a desarrollar en esta investigación.

8.1. El primer gran problema

El estudio de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas, de autoras y autores nacidos entre 1950 y 1964 (Rojas, 2006), cuenta con una dificultad importante: la ausencia, en las diferentes historias de la literatura, ya sea latinoamericana,

hispanoamericana o iberoamericana, de un inventario mínimo de voces y su correspondiente abordaje cuando menos panorámico.

El trabajo más relevante en esta línea es el de José Miguel Oviedo, en el último tomo de su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2001). El capítulo 23 se esfuerza por ordenar la narrativa del *postboom*, conectada con las secuelas de la violencia y la represión provocadas por los regímenes dictatoriales latinoamericanos.

Por otro lado, en el apartado *Hacia el fin de siglo: una relación precaria* organiza los autores en prosistas y en poetas, a sabiendas de la dificultad de establecer afinidades temáticas. De antemano reconoce su propio desconocimiento del panorama actual de la literatura latinoamericana, y sobre esa base señala lo limitado de su lista de autores; también advierte sobre la naturaleza del viejo trabajo del crítico literario que ahora, según su criterio, pasa por ser “cronista de su tiempo” (Oviedo, 2001, p.455).

José Miguel Oviedo lanza una segunda advertencia un tanto llamativa: para él, uno de los rasgos centrales de estas literaturas es la precariedad. Según su criterio, las obras de los escritores más jóvenes “no tienen aún un perfil definido” (p.455), por ello su selección abarca autores nacidos entre 1940 y 1950.

Las consideraciones de edad pueden ser movedizas, nunca un criterio hegemónico, pero en este caso permite descubrir las perspectivas de Oviedo: el problema de fondo no gira en torno al contenido de las obras, sino al hecho de que, como son recientes, el tiempo decidirá si vale la pena o no hablar de ellas. Es decir, en tanto no se abandone la condición de precariedad y no exista un “perfil definido”, no interesa hablar de ella. Quizás por eso decide no correr riesgos y partir de autores más cercanos al *postboom* que a los nuevos paradigmas narrativos.

Entre los escritores que menciona Oviedo se encuentran Roberto Bolaño, Ana María Shua, Guillermo Samperio, Jorge Volpi (de los más jóvenes de su selección), Alonso Cueto, Rodrigo Rey Rosa, Ángeles Mastretta, Zoé Valdez, Osvaldo Soriano, César Aira, Juan Villoro, Gioconda Belli, Diamela Eltit, entre otros. El ligamen con los problemas de la identidad, la alusión a proyectos colectivos y las tentativas de cambio social figuran en autores como Belli, señal del camino “seguro” por el cual transita Oviedo quien, en su ejercicio seleccionador, no se aventura a analizar las discontinuidades de las nuevas voces.

Un trabajo de menor amplitud es el de Seymour Menton, quien, en su *Caminata por la narrativa latinoamericana* (2002), no recaba un corpus escritural significativo vinculado con las voces más contemporáneas porque no hay un desprendimiento en relación con los referentes temáticos de la modernidad. Al crítico estadounidense le interesa nombrar los autores más representativos de cada país latinoamericano, más allá de las preocupaciones temáticas.

Se encuentra, por ejemplo, una visión de la literatura centroamericana basada en la ruptura con las líneas argumentales de la postguerra y dedica la atención al escritor nicaragüense Sergio Ramírez. Además, en el apartado sobre la literatura cubana, en uno de sus segmentos explora la generación del siglo XX, aunque en alusión a la novela de la revolución.

Este silencio por parte de un sector de la crítica expresa la resistencia a incluirlos debido a un apego a los cánones del realismo mágico y el boom de la literatura latinoamericana. Esta tesis se ve reforzada, en primer lugar, por la “justificación” de Oviedo anteriormente tratada, y más adelante cuando se retoman estudios sobre la nueva

narrativa chilena o sobre Alberto Fuguet. En ellos hay una vertiente clara que lo vincula a él y a otros literatos como defensores del mercado, del proyecto ideológico neoliberal.

Entonces ¿Desde qué zonas se puede acceder a un listado amplio de lo catalogado como narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas?

8.1.1 Antologías, prólogos y manifiestos: la irrupción de las nuevas voces

Las antologías literarias adquieren un valor significativo no solo para ubicar escritores de esta generación, sino para emprender la actualización de las historias de la literatura.

Las obras de carácter antológico son una muestra de la producción literaria de un periodo determinado, puede ser la de un autor, una generación, un movimiento literario. Las hay que se detienen en la producción de una década, también otras que pretenden abarcar la evolución de un género. En este sentido, la antología es una postura crítica respecto a la producción literaria del periodo al cual se limita, pues el hecho de elegir ciertas obras y descartar otras implica un ejercicio crítico e incluso canonizador. Un análisis de los criterios de selección que sustentan una antología y de las obras mismas que la integran puede brindar información relativa a la crítica literaria del momento en el cual fue propuesta. Ello porque el antólogo está ubicado en un determinado momento histórico, intelectual, cultural, académico y desde esa perspectiva hace su selección. Y aunque defienda que parte del gusto personal, tal vez con el fin de evitar las duras críticas, no puede evitar estar determinado por el contexto que lo rodea (Agudelo, 2006, p.137-138).

El antologador quita y pone, realza y minimiza, participa del juego del poder literario de qué merece ser leído y qué no. Siguiendo a Foucault en *El orden del discurso* (cfr. 1978), el antologador aplica los mecanismos de control del discurso porque su lugar de antologador genera un criterio de veracidad sobre lo que está seleccionando. “Desde esta perspectiva, las obras de tipo antológico funcionan como termómetros del gusto y las tendencias críticas de una época determinada; por ello mismo se les atribuye una función canonizante” (Agudelo, 2005, p.38).

Se hace hincapié en las antologías *Líneas Aéreas* (1999), *Se habla Español* (2000) y *McOndo* (1996) porque presentan varios criterios unificadores: el primero es la búsqueda de nuevos parámetros escriturales alejados de la narrativa del *boom* y el *postboom*; en segundo lugar, se enmarca en un espacio primordialmente urbano, y por último, se encuentra esa coincidencia etaria de la que se hablaba al inicio: escritores y escritoras nacidas en 1960, aunque en algunas ocasiones se extienda un poco más, hacia atrás o adelante.

Una condición importante de las historias de la literatura latinoamericana considera como contemporáneos a escritores de generaciones anteriores solo por el hecho de seguir publicando en pleno siglo XXI, aunque no compartan los intereses y rasgos temáticos de la generación de escritores que interesa destacar en este estudio.

Entre las principales críticas que deben soportar las antologías están: la subjetividad del criterio del autor y la poca competencia que pueda tener como seleccionador; por otro lado, la inevitable tendencia a omitir obras o autores representativos, ya sea por desconocimiento, por razones ideológicas, causas editoriales o por motivaciones personales que surgen de los enfrentamientos propios del ambiente literario; de igual manera, se les critica que pongan en un mismo nivel de importancia obras que supuestamente no la tienen. Por último, se objeta que suelen ser usadas como medio para publicar autores que en otras circunstancias no serían publicados, junto con la inevitable tendencia a sacar las obras de su contexto original, entre otras (Agudelo, 2005, p. 139).

Entonces, estos escritores-antologadores, al ver sus textos aún sin incluir en las historias de la literatura, encuadran las antologías como un terreno para la creación de representatividades alrededor de preocupaciones similares. Este mecanismo de selección cobra relevancia por su condición anticánónica porque no posee el “estatus” de las historias de la literatura.

Líneas aéreas, antologado por Eduardo Becerra, registra 70 autores de todo el continente, mientras que *Se habla español* 36 y *McOndo* 23, estos dos últimos antologados

por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet. El primero se sacude del peso de escoger y segregar, al tiempo que otorga la posibilidad a los mismos autores para decirse (le pide a cada uno que brinde su propia opinión sobre el panorama de las letras latinoamericanas de su generación); en *Se habla español* se utiliza el tono jocoso en *spanGLISH* para exponer su proyecto: la inmersión de lo latinoamericano en Estados Unidos. En el caso de *McOndo*, se encuentra una ampliación al incorporar a algunos autores españoles.

Por otra parte, el artículo llamado “9 preguntas y 62 respuestas” elabora la misma entrevista para 62 escritores tomando como referencia su fecha de nacimiento y la década en la que empiezan a escribir. Entre las preguntas planteadas están:

1. ¿Qué te gustaría leer en las dos próximas décadas? Y a la inversa, ¿qué tipo de literatura te resulta hoy tan desdeñable que podría desearse que desapareciera del horizonte de lecturas?
2. ¿Cómo describirías tu literatura? ¿Por qué escribes?
3. ¿Qué escritores de tu país te parecen más interesantes? ¿Y de otros países? ¿Por qué?
4. ¿Ha tenido el cine especial influencia en la escritura literaria, ajena o propia? ¿Podrías citar alguna secuencia memorable de una o varias películas? ¿O un procedimiento narrativo interesante en cine que haya servido o pudiera servirle a la escritura? (p.59).

Se puede tomar esta serie de entrevistas como un punto de referencia para identificar las principales voces de la generación de la cual forma parte Fuguet. Se encuentran escritores y escritoras de todos los países latinoamericanos, con mayor presencia de sudamericanos que de centroamericanos y caribeños. Este texto puede ser de suma utilidad para la ardua tarea pendiente de elaborar una historiografía literaria contemporánea.

Otro testimonio textual interesante para captar las características generales de los escritores en cuestión son los prólogos a las compilaciones o antologías literarias. Estos

prólogos, lejos de ser un componente accesorio o una instancia meramente explicativa de las acciones de la obra a la cual aluden, se incorporan entre los llamados paratextos como programadores de lectura. Los comentarios de los prólogos se consideran relevantes declaraciones de principios para esta generación.

Al realizar un balance en torno a *McOndo* y el *Crack*, Ignacio Padilla, escritor ubicado dentro del segundo grupo, describe las condiciones de surgimiento, así como de un periodo de decadencia en la literatura latinoamericana producto de la caricaturización de los escritores del realismo mágico. Ante esta situación, se afirma la falta de una propuesta estética unificadora en torno al *Crack* y a *McOndo*, ni siquiera percibe una la cual vincule a sus miembros entre sí.

El atractivo de estos grupos y de la generación en la que surgen es precisamente su diversidad, una pluralidad que no empobrece en modo alguno el carácter intensamente gregario de estos escritores. Lo que nos ha congregado de esta forma no es una estética, sino una actitud hacia la literatura y hacia el lector: hacia la literatura porque ésta merece ser escrita con admiración y reverencia; hacia el lector, porque éste merece que se respete su inteligencia y se le exija por tanto que participe activamente en el proceso literario (Padilla, 1999, p.4).

Diferente es el criterio de Castillo, al tratar desde afuera la llamada generación del *Crack*. Para él, esta dio mucho de qué hablar, sin saberse a ciencia cierta a qué se remitía cuando se mencionaba dicha palabra. En su artículo trata de dilucidar esta cuestión y la define a raíz de los siguientes parámetros:

Intención genealógica: definirse a sí mismos como herederos de la novela que llaman profunda y señalar una ruptura con el movimiento posterior al *boom* de la literatura latinoamericana.

Intención del movimiento: escribir novelas “profundas”, con exigencias y sin concesiones para un reducido grupo de lectores cansados de concesiones y complacencias.

Temática: no hay un tema definido. La noción “temas sustanciales”, si bien dice poco, es lo único a lo que podemos asirnos para el posterior estudio de las novelas.

Propuesta estilística: estructura no lineal. Sintaxis compleja. Búsqueda de un léxico amplio. Polifonía narrativa (Castillo, 2006, p. 87).

El *Crack* captó la atención de la crítica literaria, pero se enfatizaba en que su radio receptivo no integraba a un público masivo porque aún se mantenía instalado en el amplio espectro de lectores las formas de narrar propias del *boom* y el realismo mágico.

La palabra *crack*, proveniente del idioma inglés, connota un momento específico en que algo se quiebra y se extiende a la idea de profundidad como lo expresan las características de la cita anterior. Existía claridad en que el distanciamiento de los cánones imperantes y la necesidad de transitar por nuevos rumbos inicialmente iba a tener impacto en un público reducido, lo cual ha ido cambiando con el paso del tiempo.

La visión de Eduardo Bécerra difiere de la de Castillo. En su prólogo a la antología de relatos *Líneas aéreas*, habla del nuevo momento de la literatura latinoamericana. Advierte sobre cómo la academia, los mercados y los premios literarios generaron las condiciones para colocar a los nuevos escritores como expresión de un nuevo *boom*.

Partiendo de eso, el autor no niega la situación de estos narradores contemporáneos, lo mejor es continuar por el camino de la experimentación en el desarrollo de sus múltiples temáticas; dicho seguimiento evitará el efectismo inicial y la incesante comparación de la crítica con respecto a las generaciones anteriores. Más allá de optar por las etiquetas y las categorizaciones maniqueas, Bécerra se decanta por la profundización y el estudio sistemático de esta generación amorfa.

Frente a un público lector proclive sobre todo a la sorpresa y receloso de las complicaciones, el reto se encuentra en tratar de abrir y explorar vías narrativas que permitan quitarle el polvo a estos tiempos grises y monótonos...El trabajo riguroso con los materiales del texto-que se traduce en una amplia gama de registros expresivos-y la concepción de lo narrativo como ejercicio de imaginación-fuera ya de estereotipos gastados- (...) constituyen(...)pruebas

innegables de un presente muy atractivo para la literatura latinoamericana (Becerra, 1999, p.24).

Con respecto al prólogo a *McOndo*, él mismo reconoce la importancia del texto por su postura ante la uniformidad que el macondismo trajo en la representación de lo latinoamericano; de acuerdo con su criterio, la visión opuesta tampoco está libre de estereotipos.

Como ha sido destacado por alguno de los nuevos autores, el mayor problema de este texto se encuentra en que responde a la homogeneización macondiana con una imagen igualmente uniforme de una América Latina de fisonomía demasiado próxima a la de cualquier ciudad estadounidense (Becerra, 1999, p.22).

El autor reconoce en esta posición una necesidad casi instintiva de la narrativa actual de sacudirse y superar el “anquilosamiento existente de determinado paisaje latinoamericano que la propia narrativa ayudó a forjar tiempo atrás” (Becerra, 1999, p.22).

Un trabajo opuesto al de Becerra, sobre la nueva narrativa, es el elaborado por Diana Palaverish, llamado “De Macondo a Mc Ondo: senderos de la posmodernidad latinoamericana” (2005). En este se observa buena parte de las ideas de la crítica más tradicional, tendiente a negar la capacidad de problematización de estas literaturas y se opta por vituperar contra la falta de compromiso en la propuesta de Fuguet y Gómez.

En este caso, Palaverisch arremete contra estos dos autores, sin embargo, se puede pensar que tal alegato recaería en más escritores. La estudiosa insiste en situar a los autores en cuestión como defensores del capitalismo globalizado, recriminándoles su posición social privilegiada (normalmente son autores de clase media, algunos de ellos de sectores acomodados):

Mientras que los antologadores de *McOndo* demostraron su afinidad con la política del neoliberalismo, Fuguet y Paz Soldán demuestran en el prólogo de *Se habla español* su perfecto acuerdo con la versión optimista de la globalización según la cual vivimos en un mundo donde las fronteras desaparecen, donde no

existen dos Américas una con y otra sin acento, sino un solo continente en el cual “cada día más, nos estamos mezclando y fusionando.” Proponer la existencia de una sola América no es algo nuevo, para citar solo un ejemplo, la organización ultraburocrática, OEA, ya desde hace mucho tiempo ha propuesto el concepto de una América que se extiende desde Canadá hasta Tierra del Fuego (Palaverisch, 2005, p. 22).

Al respecto, Becerra se distancia de esta visión, catalogándola como producto de la pervivencia de un discurso crítico el cual se niega a aceptar la emergencia de nuevas voces en nuestra literatura actual. “Pienso, no obstante, que la amenaza de lo trivial sigue proviniendo más de la utilización de los viejos estereotipos narrativos que del intento por dar cuenta de una realidad en la que ya no se perciben los rasgos insólitos de antaño” (Becerra, 1999, p.23).

Un esfuerzo notable por ejercer de manera diferente la crítica hacia esta generación se vislumbra en el trabajo de David Noemi, titulado “La narrativa latinoamericana en tiempos post...y después” (2007). Realiza un breve recorrido historiográfico donde se propone caracterizar el tipo de literatura y sus motivos, con la virtud metodológica de dar espacio a la producción escritural.

Se propone una perspectiva que piense problemas y recorridos atravesando textos, superponiéndolos y buscando las huellas y espectros que se establecen desde ciertas nociones que funcionan como ejes. Se trata de ver lo abierto, de ver el proceso que va del ocultamiento al desocultamiento y viceversa. Es decir, al postular ciertas trayectorias y recorridos se apunta hacia posibles ‘verdades’, que no buscan fijar esencias, pero sí mostrar alternativas y pluralidades (Noemi, 2007, p.138).

Esto no quiere decir que dicho estudio carezca de orientación. Refuta el enfoque de Palaverisch por considerarlo poco receptivo a los giros y tratamientos temáticos, pero lo vislumbra como una reformulación del realismo a partir de un “situarse desde el ojo del huracán”. No se trata de caer en el juego de catalogar a estos escritores de neoliberales o defensores del sistema (es sabido que al momento en que deciden publicar forman parte

del proceso de producción y consumo que caracteriza a la literatura como una mercancía más), sino de concebir sus obras como el terreno de las conflictividades de una sociedad en crisis permanente, donde el desencanto contrasta con el triunfo de la ideología del fin de la historia y de la democracia como valor político universal.

La literatura aflora su mirada este vertiginoso proceso y mediante su propia mirada lo recrea. Este nuevo realismo es también una prosa que por momentos avanza y por otros retrocede en su velocidad, lo cual provoca un trastocamiento en el ritmo de la secuencia lógica de las acciones.

Son textos que se instalan en y hablan del mercado, que lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad. En otros términos: el reconocimiento de una presencia, y su aceptación y uso (puede jugarse aquí con el doble sentido del uso en la ficción y el uso en la realidad de la vida del escritor) no son sinónimos de una perspectiva acrítica. De hecho: mostrar dicha realidad a veces deviene en una crítica mucho más efectiva. Paralelamente, desde una perspectiva estética, esto lleva a pensar en la posibilidad de un nuevo realismo, de un realismo del neoliberalismo que recupera la carga y fuerza política del realismo social de los años 20 y 30 (Noemi, 2007, p.142).

El crítico rescata la relación entre la tecnología y las nuevas formas de narrar. La proliferación de historias donde se incorporan chats, blogs o correos electrónicos indican que los autores están asumiendo su situación de estar en un mundo globalizado, sin concesión alguna. Partiendo de las nuevas condiciones sociales, su labor es problematizarlas, proyectar la ironía y el sinsentido de las llamadas sociedades de la información, todo esto teniendo como objeto y sujeto mismo al lenguaje.

La velocidad de esta existencia virtual borra matices, profundidades, sentidos, permanencias, surge, así, un lenguaje que se ha descrito como llano, simple, directo, parataxis predominante, pérdida del espesor moderno, ausencia de la labor interpretativa; derrota, al fin, del mismo ser en su virtualidad (que como tal no es). Una letra nueva, que como todo lo nuevo, como todo lo post está rescribiéndose en y a la tradición (Noemi, 2007, p.150).

Como conclusión, el autor apunta a interpretar los escritos en su relación con el mercado: por un lado, participan de su lógica de consumo y circulación, pero sus historias presentan la desilusión hacia una sociedad la cual ya no se reconoce a sí misma. La literatura se piensa como un germen de cuestionamientos ante la preeminencia de lo mercantil y sus pretensiones totalizadoras.

La propuesta consiste en entender la literatura como una posibilidad infinita para refutar los discursos dominantes, y en ese marco emprender desde lo marginal un camino para construir nuevas subjetividades. Pero lo principal sigue siendo para este autor la capacidad problematizadora de la literatura, más allá de proyectos culturales e identitarios los cuales, tarde o temprano, caerán por su propio peso; por eso habla de establecer distintas líneas de fuga.

El análisis, aunque deja algunos vacíos en su acercamiento -el apartado “Historia y violencia” no profundiza sobre los mecanismos empleados para desentramar la ideología del fin de la historia sobre el cual el autor tanto enfatiza- es un notable ejemplo de cómo una crítica sin sesgos puede ejercerse hacia estas nuevas letras.

Similar contribución la realizan los estudiosos de *Teoría sin disciplina* (2000) Hugo Achúgar, Erna Von der Valde, Walter Mignolo, Santiago Castro Gómez, entre otros. Con diferentes matices y enfoques, sus trabajos sientan las bases para la puesta en escena de los instrumentos y el metalenguaje propio de los estudios culturales y su circulación dentro del marco de las realidades y manifestaciones culturales latinoamericanas. Los resultados de este proyecto significan un esfuerzo por construir un aparataje teórico exploratorio de los fenómenos de la posmodernidad en un lugar alternativo a los saberes occidentales.

Mi sugerencia es la siguiente: la posmodernidad no es otra cosa que la modernidad implementada por nuevos medios; y a menos que ésta sea complementada con la noción de *poscolonialidad* y con la crítica transmoderna sugerida por pensadores tales como Mignolo, Bhabha, Spivak, Zavala y sobre todo Dussel, la posmodernidad continuará siendo un instrumento de colonización y evangelización (Mendieta, 2000, p.4).

Previamente, el autor toma como elemento cuestionador del mismo término posmodernismo a la teología de la liberación, la cual vivió su mayor auge en el continente americano y se identificó con “la lucha contra la pobreza y el subdesarrollo con la lucha antiimperialista y anticapitalista” (Tahar, 2007, p.429).

El mismo afán deconstructivo se observa también en Von der Valde, quien reconoce la importancia de uno de los pensadores marxistas fundamentales dentro de los estudios culturales como Fredric Jameson, pero también revela su carácter hegemónico y primermundista en algunas de sus elaboraciones. A su vez, Mendieta y Castro Gómez, en la introducción, se refieren a la propuesta de Achúgar sobre la noción de poscolonialismo como:

Una nueva forma de teorización metropolitana sobre Latinoamérica que ignora las tradiciones de lectura y las memorias históricas articuladas desde Latinoamérica misma. Las agendas teóricas del poscolonialismo no se inscriben como un instrumento de lucha en favor de la sociedad civil latinoamericana; ellas obedecen, más bien, al impacto que la diversidad étnica, religiosa y cultural ha producido en países que, como los Estados Unidos, hasta hace poco se representaban a sí mismos como monoculturales (Castro Gómez & Mendieta, 2000, p.7).

Basten estos ejemplos para señalar que *Teoría sin disciplina* implica un esfuerzo significativo por procesar la reflexión que desde occidente se ha generado sobre el ser y la identidad latinoamericana. Dicha elaboración devela las dificultades de una iniciativa metodológica gestada en los parámetros occidentales y preocupada por fraguar nuevos lugares de enunciación.

Para concluir este apartado, la mayoría de los estudios literarios panorámicos dedicados a abordar la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas se limita a analizar una obra determinada aplicando esta o aquella teoría, y no como parte de un sistema significativo entrelazado profundamente por procesos histórico-políticos. En este sentido, el enfoque crítico tradicional prevalece, en detrimento de perspectivas más abarcadoras y anuentes a concebir las nuevas literaturas latinoamericanas desde su multiplicidad de posibles abordajes.

8.2 La nueva narrativa chilena

La obra del escritor chileno Alberto Fuguet ganó un lugar significativo como parte de la nueva narrativa chilena o la generación de 1980 (Tropa, 1999). Al respecto, Olivárez

(1997) enuncia el silencio que los acompañó de parte de la crítica, la cual “se ha tornado de un hermetismo apabullante y de un conservantismo extraño, puesto que lo principal es comentar autores probadísimos y muertos sin derecho a la autodefensa, y hacer oídos sordos a las nuevas voces que irrumpen (p.104).

En efecto, la crítica continuaba decantándose por estudiar a los autores consagrados del *boom* (hasta más atrás), el *postboom*, y menospreciaba a los nuevos escritores por sus afinidades con el mercado. Los autores, además, estaban marcados por dos circunstancias: su juventud y el impacto de vivir bajo una dictadura durante toda su infancia, lo cual la aleja de los discursos sociales liberadores para hablar de lo cotidiano.

Este trabajo no fue tarea fácil debido a la reticencia que mostraron muchos críticos sobre la pertinencia de calificar como generación a este conjunto de -en su mayoría- jóvenes autores, puesto que, a su juicio, no compartían estilos o características como para encasillarlos en una sola corriente literaria. Fue justamente el fuerte individualismo, el distanciamiento entre los autores respecto de técnicas o temáticas literarias, lo que finalmente se transformó en la

característica más marcada para ser considerados una generación como tal (Olivárez, 1997, p. 105).

Los hijos de la dictadura militar aprovecharon el *boom* diametralmente opuesto al de García Márquez y compañía: se abre en Chile un espacio de parte de las editoriales extranjeras para la publicación de estos jóvenes escritores, lo cual no cayó muy bien en el ambiente literario del país y de manera automática fueron catalogados como los voceros del mercado.

8.2.1 Rasgos definitorios

El estudio de Olivárez es la base para entender el proceso de surgimiento de este grupo; a partir de retomar estudios de otros analistas, entablan un diálogo con ellos en varios sentidos. Explican la necesidad de fijar cronológicamente cuándo se comienza a hablar de nueva narrativa chilena:

Aunque la denominación flotaba en el ambiente literario desde mediados de la década de los ´80, quien la acuñó de modo explícito y la puso oficialmente en circulación, fue Jaime Collyer, en 1992, en un artículo publicado en la revista *Apsi*. Él era, en ese entonces, editor de la Editorial Planeta, y su desafiante anuncio de la llegada de este nuevo movimiento literario se apoyaba, no sólo en la realidad creadora de quienes él presumía que lo integraban, si no en las presuntas posibilidades editoriales que se habían abierto para estos nuevos narradores (Olivárez, 1997, p. 43).

Eva Valcárcel (2001), en el artículo “El nuevo cuento chileno”, explica la entrada en escena de esta narrativa como un fenómeno de ruptura con lo precedente, entendido como autores que en el mundo occidental representaban a Chile en la esfera cultural y literaria, sin olvidar su legado, emprenden otros derroteros:

En los años noventa apareció en Chile una denominación, insistentemente utilizada desde entonces por la crítica, para referirse a un nuevo modo de escritura que se identificaba con los autores más jóvenes. Esa denominación, Nueva Narrativa Chilena, permitía diferenciar esta nueva propuesta de la que en sus días habían ofrecido los autores consagrados de la generación del cincuenta, como

Donoso o Edwards, y también de los escritores de la llamada generación del '72, como Poli Délano o Antonio Skármeta (Valcárcel, 2001, p.75).

Para ella, se dio una complicación al tratar de explicar el pasado a partir de la transición a la democracia, por lo que muchos de estos autores optaron por la “autoexplicación” desde lo cotidiano. Otros autores, como Canales y Tropa (1995), configuran a estos gestores de ficciones desde sus tensiones con el discurso hegemónico del poder, lo cual, en Chile, implica abordar el problema de la dictadura; en el caso de Alberto Fuguet esto se localiza con claridad:

A partir de una opción contestataria frente a los medios discursivos institucionalizados durante el régimen militar, los modelos de decir de la novela canonizada que circuló con cierta libertad durante este período, porque no atentaba contra sus presupuestos ideológicos, y la discursividad propiamente autoritaria, es decir, aquella que transmitía su ideología sirviendo además de justificación para un ejercicio desmedido del poder (p.36).

Según estos autores, lo contestatario viene a partir de la subversión del canon de una novela la cual se refiere a los fenómenos sociales desde la óptica de las élites; la nueva narrativa, en cambio, colabora en el constructo de novela híbrida, la cual combina distintos registros discursivos y con ello le restan “pureza” al concepto tradicional de lo narrativo sacralizado por las generaciones anteriores. La difusión de sus obras, ante la dificultad impuesta por la censura dictatorial, se fortaleció en tanto los autores actuaron como un bloque sólido que aprovechó la oportunidad ofrecida por espacios como las antologías.

A este respecto, Canales y Tropa afirman que el Taller Andamio, La Unión de Escritores Jóvenes entre 1976 y 1979 o la Agrupación Cultural Universitaria entre 1977 y 1981 fueron los primeros síntomas de esta narrativa la cual daba sus primeros pasos entre el silencio y la tiranía.

El estudio de Canales y Tropa es revelador porque instaura tres ejes temáticos para estudiar la nueva narrativa chilena: marginalidad, orfandad y escepticismo. De estos tres

términos se destaca el último porque la narrativa chilena cuestiona las perspectivas de transformación social basadas en ideales colectivos y dan paso al desencanto manifestado en la ficción.

8.3 Los estudios sobre la narrativa de Alberto Fuguet

En el artículo “Procesos de canonización de la literatura chilena” (2008) Iván Carrasco no incluye al autor ni a ningún otro de sus contemporáneos; para él, los y las que escriben después del *boom* son incluidos bajo la categoría de “Las generaciones siguientes, de 1972 y de 1987” integrada por Jaime Quezada, Isabel Allende, Antonio Skármeta, Juan Luis Martínez, Diamela Eltit, entre otros. Sobre la literatura posterior, Carrasco solo alcanza a afirmar que “luego se agregará la práctica de nuevas expresiones, tendencias y cruces genéricos de carácter subversivo en el contexto de la dictadura militar, el proceso de retorno a la democracia, la influencia del mercado y la globalización neoliberal” (Carrasco, 2008, p.57).

Macarena Areco (2011), en su artículo “Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros” esboza una clasificación de la narrativa chilena de los últimos veinte años a partir de cuatro perspectivas: la experimentalista, la realista, la subgenérica y la híbrida. En este proyecto de investigación, Areco sitúa a las dos primeras como parte del canon y las restantes irrumpen de forma novedosa en la arena de la literatura chilena reciente.

Además, se utiliza el término *novela de la posdictadura* para referirse a la pléyade de narradores quienes, además de unificarse por una fase de la historia política chilena específica, desde su respectiva óptica dan cuenta de la variada y compleja realidad

emergente, sin desprenderse por completo de los referentes previos. *Mala onda*, dicho sea de paso, se ubica en la narrativa realista, la cual ha representado:

(...) a los grupos asociados al poder (...) a los sectores medios y profesionales (...) a los habitantes de la provincia, por mencionar algunos, y sobre todo a subjetividades en busca de espacios de reconocimiento, como los travestis y homosexuales proletarios(...), en un extremo, o los jóvenes acomodados de fin de siglo (*Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet), en el otro. Su legítima acción la obtienen directamente del referente extraliterario, de la representatividad, del “hablar por” (Spivak 1999) las nuevas generaciones o por determinados grupos marginados (Areco, 2011, p.180).

Uno de los aportes de la autora consiste en recrear y reconstituir un archivo de la ciencia ficción chilena desde la perspectiva diacrónica, ligada a las vertientes teóricas e historiográficas de la crítica de aquel país del sur del continente.

Este estudio es fundamental en el quehacer crítico porque busca superar el eufemismo y apostarle a una reflexión profunda sobre las distintas maneras de los autores por apropiarse de los esquemas de pensamiento en boga, independientemente cuál sea su origen y su fin inicial.

Un ordenamiento un poco más homogéneo es el de Mario Lillo (2009), quien en su artículo “La novela de la dictadura en Chile” señala el distanciamiento de los nuevos escritores en cuanto a su proyecto literario como el rasgo preponderante.

La hipótesis central tiene el mérito de cuestionar el paradigma del *boom* y el hecho de que los escritores recientes rompen con muchos de los modos de narrar propios de esta generación; sin embargo, no queda del todo claro si corresponde nuclear una serie importante de novelas alrededor de la problematización de “las causas y consecuencias del golpe del 11 de setiembre de 1973” (Lillo, 2009, p. 41). Lillo acomoda las novelas

antes, durante y después de la dictadura y los límites entre Allende, Skármeta y los escritores quienes publican desde los ochenta no serían tan marcados.

Entre los hallazgos de este artículo, se notan algunos rasgos específicos: percibe, por ejemplo, un discurso de la ausencia y de la introspección enunciado a partir de un contexto de exposición, debido a la carencia de los modelos parentales. Menciona a escritoras como Andrea Maturana, Alejandra Costamagna o Nona Fernández, quienes en algunas de sus narraciones preguntan por la familia como institución, por el padre, por la nación, entre otros aspectos.

Para Lillo, se trata de novelas donde el sujeto enuncia mediante una completa elipsis del tiempo contemporáneo, o bien como un proyecto político militante con muy poco asidero plausible en una sociedad marcada por el escepticismo hacia proyectos liberadores. Según el crítico, los años transcurridos desde 1990 aportaron mayor solidez a las voces de la novela chilena colocada desde la cercanía afectiva y se refieren a la etapa histórica de la dictadura, “Así, en el último tiempo han emergido voces de la que podemos denominar postransición, que se aproximan de alguna manera a aquel subgénero de la novela que hemos reconocido como total” (Lillo, 2009, p.52).

La relación entre obra y el espacio urbano donde se desenvuelven sus historias es uno de los temas de estudio recurrentes en la obra de Fuguet. Agustín Pastén (2009) transita por esta vía en el ensayo “Ni globalizado ni glocalizado ¿la metrópolis de Fuguet o la metrópolis de Pedro Lemebel?”. En este se compara las obras de Fuguet con las crónicas de Pedro Lemebel, y se revela la tensión entre lo propio y lo ajeno, lo global y local.

Estas dicotomías planteadas por los estudiosos de la globalización se retoman con las urbes como escenario privilegiado desde el cual afloran no pocas contradicciones. Pastén toma como parte de su marco teórico los conceptos de *globalization* y *glocalization*. Para Pastén, el debate central es el forcejeo de las metrópolis periféricas latinoamericanas en aras de forjarse su identidad contra los vientos del pensamiento único globalizante.

El crítico reconoce el hecho de que el autor expone la realidad tal cual es. En ella lo urbano funciona como aspecto esencial de una suerte de realismo grotesco. El trabajo aborda algunas temáticas relacionadas con esta investigación (la identidad latinoamericana, la globalización o lo intertextual música), mas no logra profundizar en ninguno de estos aspectos, se limita más bien a un repaso de la organización secuencial de *Mala onda* y *Por Favor, Rebobinar*.

No se puede afirmar que toda la crítica siga el mismo camino; para emitir algún tipo de generalización al respecto se debería consultar más investigaciones, principalmente de carácter historiográfico sobre la historia de la literatura chilena contemporánea (trabajos como los de Maximio Fernández pueden ser un comienzo).

Javier Campos, a propósito del lanzamiento de la antología *Se habla español*, reflexiona sobre la construcción de lo latino a partir de los medios de comunicación, la literatura y la representación cinematográfica mexicana. El artículo, denominado “Escritores latinos en Estados Unidos” (2002) busca resaltar el hecho de que cualquier abordaje a la literatura de Fuguet debe partir de sus condiciones de formación, en este caso, el hecho de que su obra se haya escrito en ese país del norte en el cual el autor vivió

durante su adolescencia. Esa visión particular de lo latinoamericano permea los escritos de Fuguet.

Los narradores de finales del siglo XX deben desprenderse de los estereotipos que tanto escritores como distintas instancias sociales (la educación, cultura de consumo masivo, etc.) construyeron alrededor de lo latinoamericano, con lo cual los lectores de otras latitudes asocian la producción del continente. Entre ellos, Campos localiza lo exótico, lo musical, asociado casi exclusivamente con la música tropical y lo campesino.

Para el crítico, la antología *Se habla español* se organizó bajo dos criterios: en primer lugar, como la visión imaginada de Estados Unidos por parte de los escritores quienes no han vivido allí o solo pasaron un corto periodo. Mediante dicho anclaje, se puede caer en otros estereotipos del mundo globalizado como la superficialidad.

En segunda instancia, el hecho de que solo 20 de los 36 escritores de la antología (entre los cuales se encuentra, por supuesto, Fuguet) vivieran en el país del norte implica que el corpus aún no lograra asimilar por completo las superficialidades propias de la cultura de masas de la sociedad globalizada. Más bien utilizan estas circunstancias para complejizar sobre el *american way of life* desde sus perspectivas de *outsiders*.

Según Campos, para resignificar lo latinoamericano, no se puede excluir a Estados Unidos, y viceversa, con ello se estaría pasando por alto la diversidad e intercambio de experiencias y subjetividades cotidianas.

La verdadera literatura hispana en Estados Unidos (narrativa, poesía, teatro, ensayo, testimonios) la han estado escribiendo desde hace décadas chicanos, cubanos-americanos, puertorriqueños, distintos escritores de España, Portugal, Brasil, y América Latina que han pasado muchos años absorbiendo lentamente ese mundo hispano y que poco tiene que ver –curiosamente– con la coca cola, las hamburguesas ni las papas fritas o los tacos de Taco Bell, como sugiere la contratapa de *Se habla español* (Campos, 2002, p.164).

Un estudio interesante es el de Cristian Opazo, denominado “Armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet” (2009). En trata su obra desde la construcción de la masculinidad en la estructura retórica de 3 autores canónicos chilenos: José Donoso, Jorge Edwards y Alfredo Gómez Morel. Las referencias a estos autores presentes en el libro de cuentos *Sobredosis* y la novela *Mala onda* expresan una nueva estrategia discursiva donde es posible decir las “desviaciones” del rol masculino establecido desde el discurso hegemónico.

Propongo –en suma– que, en las narraciones de Fuguet, tanto el acto de callar (reprimir) como el de decir (liberar) los desvíos de la masculinidad, se ejecutan a través de un juego de citas y censuras al archivo literario chileno. “Me explico: las glosas y las tachaduras a los libros de José Donoso, Jorge Edwards o Alfredo Gómez Morel inscritas en los relatos de Fuguet, ofrecen a sus personajes un conjunto de figuras retóricas, de citas, de máscaras y de disfraces que les permite decirse “desviados,” “homosexuales (de clóset),” “misóginos,” “perdidos,” pero de manera oblicua, en clave; esto es, cifrando la voluptuosidad de sus deseos (a veces inconfesables), en la lengua decorosa, mesurada, naturalizada o socialmente prestigiosa del Canon de las Letras de Chile (“uno lee para vivir otras vidas. . .”) (Opazo, 2009, p. 82).

La virtud de este trabajo es concebir a los personajes de Fuguet como sujetos de enunciación; esto implica colateralmente deconstruir el discurso dominante, en este caso patriarcal. Tal proceso se fragua a partir de los trazados enunciativos de obras canónicas, del mismo discurso dominante y va a desembocar en un proceso de construcción del cuerpo bajo la perspectiva del sujeto subalterno.

Para el investigador, las características primordiales de los narradores personajes en diferentes historias de Fuguet no son sus rasgos lingüísticos, ni las referencias constantes a lugares transitorios (centros comerciales, hoteles, aeropuertos). Lo relevante es el proceso frustrado o cuando menos complejo mediante el cual alcanzan los rasgos propios de una masculinidad hegemónica.

De acuerdo con Opazo, los personajes fuguetianos muestran una voluntad incontrolable de acabar simbólicamente con el padre, lo cual imposibilita fijar vínculos afectivos para trascender las comunes masturbaciones de juventud, además de una retórica tendiente a ocultar a la otredad femenina a partir de estereotipos, en contraposición con la densidad en las caracterizaciones en torno a la corporalidad masculina.

Aquello que en el enunciado (literalmente la anécdota) puede ser comprendido como representación de un “Complejo de Edipo” no resuelto, en el nivel de la enunciación (la manera de decir esas anécdotas), revela una compleja economía del deseo masculino y su consecuente represión (Opazo, 2009, p.82).

La debilidad de esta lectura es el de forzar su análisis y la relación entre la literatura de Fuguet y Donoso; en algunos pasajes, esta relación no se vislumbra de manera clara. En un enfoque diferente, Marcelo Rioseco analiza las novelas de Fuguet como pertenecientes a la categoría de *no-ficción*; destaca el carácter intertextual de sus relatos: todos ellos presentan numerosas referencias a otros libros, películas, viajes y distintos elementos de la cultura popular.

Tal presencia intertextual prueba la competencia del lector: para quien está familiarizado con las alusiones el viaje resulta familiar, mientras que, para quien no, representa una oportunidad de descubrimiento:

The articles that make up Fuguet’s nonfiction, then, are at once an artistic, intellectual journey, a path sown with goings and comings, with doubts, with passions, and especially with obsessions. If every book is a journey, as Fuguet himself maintains, the people who want to travel do so because they want to know. That is the idea. One reads Fuguet, then, to learn and to know how an author reads, what movies he has seen, or wants to see, whom he has met, and how he went about writing this or that book because the creative process in itself can be exciting” (Rioseco,2010, p.116).

Al igual que Campos, el autor problematiza sobre el macondismo y las consecuencias para los escritores quienes, de una u otra forma, buscan distanciarse de tal

representación. Señala a la década del ochenta como una de cambios profundos, los cuales tendrían efectos inmediatos en la literatura. Si los escritores del *boom* desarrollaron su producción en un contexto marcado por el auge de las luchas sociales y la validez de los proyectos liberadores, la reciente producción, al desenvolverse en escenarios completamente distintos, no tenía por qué seguir el estilo de sus predecesores.

El estudio de Caamaño “Héroes sin futuro: aproximación a ‘Deambulando por la orilla oscura’ de Alberto Fuguet” (2012) apunta también a desarrollar relaciones intertextuales. Se centra en el vínculo entre cine y literatura en el cuento *Deambulando por la orilla oscura*, y su lectura apuesta hacia la integración del impacto de los medios de comunicación en la era globalizada con el proceso de conformación de las identidades individuales. Este deviene en practicidad (consumo de sustancias, elección de vestimenta) la cual se construye a partir del cine y la televisión. Las películas *Rumble Fish* de Francis Ford Coppola, y *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick aparecen como paralelismos en el proceso de conformación indentitaria.

La oposición entre el ser y el parecer dominan el desarrollo del cuento desde la mirada del joven Macana, quien se inclina por el parecer a partir de los elementos brindados por los imaginarios mediáticos, en su búsqueda degradada por una identidad a todas luces inalcanzable; dada su historia, su vida acaba en tragedia. Cabe preguntarse qué habría ocurrido si sus modelos fueran otros, o si al menos hubiera optado por seguir el camino de Rusty James, quien al final de su historia pareciera haberse liberado de algunos de los demonios que lo acosaban, ante la inmensidad del océano, el cual le ofrece, simbólicamente, innumerables rutas entre las cuales escoger para seguir su vida (Caamaño, 2009, p.47).

El decantarse por el parecer es paradójicamente la única salida, la orilla oscura desde la cual transitan los individuos en la sociedad globalizada. Los personajes de la nueva narrativa son, desde el punto de vista de Caamaño, héroes sin futuro, porque la probabilidad de trascender la lógica mercantil y forjarse un proyecto de vida alternativo equivaldría a su desaparición como sujeto social.

Para Caamaño, este cuento, así como buena parte de la narrativa temprana de Fuguet, constituye un corpus de indagación juvenil a dos niveles: como procesos de conformación identitaria y también un terreno de exploración de prácticas culturales en el marco de la globalización.

Este trabajo presenta una tensión entre las posibilidades de trazar un proyecto de vida que plasme sus intereses y deseos, pero cimentado en una sociedad que condena a la juventud a tomar como referentes los denominados “héroes sin futuro”.

El autor plantea desde su perspectiva los estrechos horizontes dentro de los que se mueven los jóvenes de la actualidad, que resulta en paradoja si se considera la infinidad de proyectos de vida que sería posible construir con base en elementos de los imaginarios mediáticos que la mundialización de la cultura promete, los cuales a la larga resultan ser meras fantasías que convierten a sus seguidores en héroes sin futuro (Caamaño, 2012, p. 78).

En última instancia, desde la perspectiva de Caamaño, en el cuento surge la disyuntiva entre el ser y parecer: el joven Macana (personaje principal de la historia) jamás va a ser igual a los referentes cinematográficos (Rusty James) y musicales (*Gun's and Roses*) a quienes rinde pleitesía.

Al hacer un balance de la tendencia de la crítica a la hora de asumir la vasta obra de Fuguet se encuentran dos alas: una lo ubica como una especie de cronista de las prácticas sociales y culturales de la clase alta chilena; para Valente y Palaverisch, por ejemplo, la producción de Fuguet es asumida desde su compromiso con el mercado y las exigencias editoriales, razones por las cuales es marginada del canon dominante.

Por otro lado, se devela una tendencia a reevaluar la obra de Fuguet varios años después de su incuestionable suceso editorial. Sin hacer estilística ni sociología de la literatura, valiéndose de las teorías posestructuralistas en boga, esta vertiente crítica

permite que las narraciones manifiesten las tensiones existentes en relación con la función estética y la especificidad de la literatura como discurso y práctica social.

Se rescata el trabajo de Stephanie Decante Araya, quien coloca la existencia de las dos rutas recién expuestas como eje en su investigación. Toma como base los aportes de la teoría de la recepción literaria de Jauss y el análisis de Bordieu en *Las reglas del arte* (1995) y otras obras similares para estudiar la denominada nueva narrativa chilena a la luz de los juicios de valor de una crítica que equipara el éxito comercial con debilidad de contenido. Así se origina, según la autora, el *caso Fuguet*: las transformaciones en el campo literario se caracterizan por una democratización y un mayor acceso a los bienes culturales, entre ellos la literatura. Decante concibió este cambio como una mercantilización de los valores que ellos mismos edificaron como literarios:

Según estas consideraciones, el carácter mercantil de las obras implicaría un valor intelectual dudoso, no desprovisto de peligros ideológicos. Posiciones de esta índole atraviesan el campo académico, espacio más específicamente encargado de dictaminar acerca de los valores estético-literarios (Decante, 2005, p.183).

Ahí radica el gran valor del artículo en cuestión: explica por qué la institucionalidad literaria encasilla a Fuguet como escritor *light* y vocero del mercado. Alberto Fuguet, consciente de esta polémica, asume una actitud despreocupada. Si a esto se le suman algunos rasgos lingüísticos característicos de su prosa (predominio del tuteo, por ejemplo), se obtiene un proyecto estético renovador y rupturista.

Su principal interés pareciera descansar entonces en proponer un régimen discursivo singular que pone a prueba las tradicionales costumbres literarias realistas al anular, precisamente, la esperada distancia crítica del narrador. En ellas radica lo escandaloso, tanto más cuanto que las temáticas de la novela despliegan todos los clichés de una juventud dorada, enajenada y abúlica (Decante, 2005, p.186).

Mientras cuestiona el paradigma receptivo dominante hacia la nueva narrativa chilena y hacia Fuguet, Decante arroja elementos interesantes para la formulación de una nueva poética donde:

Destaca una constante estructural que consisten en contraponer varios modelos de escritura, en principio radicalmente disímiles, de los que surge, en un movimiento dialéctico, la definición de una poética genuina que, en último término, busca gestionar su propia presencia en el mundo (Decante, 2005, p.89).

Finalmente, Patricio Hernández, en su disertación “Literatura y sociedad, ficción y realidad en la era postdictatorial” (2010), analiza los procesos de transición a la democracia desde lo literario en autores argentinos, chilenos y españoles. “El enfoque de esta disertación es presentar a textos que son productos del mercado” (p.1). Así escribe Hernández en la introducción de una tesis cuyo aporte reside en destacar su carácter dialógico y móvil en una época de crisis en todos los aspectos de la vida social.

El concepto de nación se fragmenta subsumido por el de sistema-mundo, transnacionalización o internacionalización. ¿Cuáles son los nuevos espacios, símbolos y prácticas culturales que sirven como referentes en las construcciones simbólicas nacionales? ¿Cómo se inserta la construcción de identidades en el marco de unas economías nacionales cada vez más dependientes de los designios del libre mercado? ¿De qué manera la literatura ha “re-presentado” los fenómenos y situaciones emergentes de una nueva realidad? ¿Cómo se ha “re-presentado” la literatura a sí misma?

Por estas preguntas transita Fernández en el análisis de *Mala Onda*, *Historia Argentina* (Rodrigo Fresán), *Nadar de noche* (Juan Forn), *Adiós, Carlos Marx, nos vemos en el cielo* (Sergio Gómez), *Perra Virtual* (Cristina Civalé), *Herederos del silencio* (Gabriela Cerruti) y el filme *Buenos Aires viceversa*.

El crítico parte de ejes de análisis concretos (la identidad como proceso, la relación entre tiempo y espacio, la cultura de consumo, entre otros). También recurre a las obras en cuestión con el fin de mostrar las estrategias textuales de cada autor para develar la compleja red de relaciones sociales, políticas, culturales y económicas de sus respectivos entornos, teniendo en cuenta que la transición a la democracia varía de un país a otro.

Además, retoma la permanente polémica acerca de la forma de asumir lo político por parte de los escritores. Más cercano a Decante Araya, Hernández evita caer en el juego de la crítica canónica de etiquetar a este o a aquel autor como de derechas o de izquierdas, y a partir de ahí otorgarle su correspondiente valor literario. Según él, si las condiciones históricas han cambiado, es lógico que las formas de resistencia desde la literatura varíen.

Pareciera que los autores de la nueva narrativa prefieren desarrollar personajes y tópicos cuyo estatuto subversivo (si es que lo tienen) tienda hacia la ironía y el distanciamiento, lo cual deriva en posturas ambiguas; ante esto, el academicismo dominante, lejos de seguirle el pulso a los nuevos fenómenos, los condena a posiciones maniqueístas (este es comprometido, aquella es proimperialista, por ejemplo).

8.4 Estudios acerca de *Mala onda*

No se encontró material copioso sobre la novela *Mala Onda*. En los estudios de Hernández, Noemi, Opazo o Palaverisch mencionados con anterioridad se habla de dicha obra como parte del corpus general de la narrativa de Fuguet, siempre vinculados a las temáticas previamente reseñadas. En la investigación de Hernández llama la atención la relación entre intertextualidad y prácticas de consumo, similar a lo planteado por Caamaño. Para aquel,

(...) el puente entre el fenómeno social, de un aparente cambio acelerado hacia una sociedad consumidora y su inserción en la literatura, se basa en que en los últimos veinte años ha existido una alta infiltración del lenguaje y estilo utilizado por el mundo publicitario en el campo literario (Hernández, 2010, p.25).

Mala onda, en este caso, es una manifestación de poder del discurso publicitario para asimilar otros lenguajes o discursos sociales, capacidad atribuida comúnmente a la literatura; de ahí la enorme referencia a patrones de consumo ligados con lo lingüístico, especie de entrecruzamiento de una modalidad discursiva específica, los *mass media* y la literatura.

Por otra parte, resulta llamativo el tratamiento de lo intertextual musical, aspecto fundamental en esta investigación. Hernández expone la significancia de esta forma intertextual para el corpus de diferentes autores, pero en su abordaje específico de *Mala onda* se detallan algunas características, a saber: la abundante cantidad de referencias a la música norteamericana en comparación con la latinoamericana, la evidente conexión de la nueva narrativa con el rock o el rol específico de la música en la conformación de la identidad.

El periodista Roberto Carreaga, del diario *La tercera* de Chile, realiza un reportaje en el veinte aniversario de la primera edición de la novela de marras. Explica las vicisitudes que vivió Fuguet con la Editorial Planeta, así como la recepción por parte de la crítica. Destaca la crítica demoledora de Ignacio Valente contada por Carreaga. En un artículo periodístico recuerda el peso de la voz de Valente, “por entonces la voz principal de la crítica literaria chilena” (p.2).

El cura del Opus Dei Valente no es un personaje extraño en el ámbito literario de Chile. Sus dictámenes sobre las obras canónicas representan un punto de referencia y se

identifica con la tradición. Por eso confiesa que ni siquiera concluyó la lectura de *Mala onda*, pero lo que leyó le bastó para rechazarla e invitar a no leerla (Ríos, 2020, párr.12).

De la tercera novela más leída en febrero, *Mala onda*, de Alberto Fuguet, hablaré poco, entre otras razones porque sólo pude leerla hasta la mitad. Se me hizo insoportable. Grandes serán las tragaderas que necesita un crítico literario, y creo que las mías lo son, pero no llegan a tanto como para terminar esta bazofia (Valente, 1992, párr.4)

La crítica de Valente (a quien Roberto Bolaño ficcionaliza como el cura reaccionario y consciente de su discurso Sebastián Urrutia Lacroix en la novela *Nocturno de Chile*) es liquidadora al punto de que el mismo Fuguet reconoce las consecuencias en su estado de ánimo y desde entonces dijo estar acostumbrado a la “mala publicidad”.

Desde el inicio la “voz autorizada” de Valente influyó en la manera de leer al autor en los ámbitos académicos por una falta de calidad en su estructura, lenguaje y, de nuevo, por su poco talante complejizador:

Prefiero los antros de la delincuencia común, del terrorismo político, del lumpen de las ideologías más arrastradas, de las subculturas más bobas, porque incluso en ellas –como lo demuestra una abundante narrativa- pueden encontrarse más atisbos de sentido humano, de interés psicológico y psicopatológico, de significado ético y, en buenas cuentas, de humanidad; en todos ellos, más que en este submundo de imbéciles viciosillos ni siquiera bastante degradados, que transitan en la novela por el vacío, la droga blanda y la dura, la borrachera, el orgasmo, las señales de status, la oquedad sofisticada, la penuria de alma, la bajeza intrascendente, los sentimientos de pacotilla, la depresión insubstancial, el tedium vitae y en definitiva –porque es la única palabra adecuada-, la inanidad de estos peleles que protagonizan la peor onda de la novela chilena actual (Valente, 1992, párr.6)

En Valente, detrás del rencor y las descalificaciones, se percibe una intención de desvalorizar la obra de Fuguet, pero incluso ir más allá: siembra un precedente analítico hacia la novela chilena surgida en ese momento, situado en el ámbito de la ligereza y en los vaivenes de la globalización.

Además, vale recordar el impacto de la crítica de Valente, al publicarse en un periódico el cual tiene una circulación masiva, a diferencia de los artículos académicos dirigidos a un sector especializado; Valente es consciente de esa situación y más allá de opinar con algún nivel de profundidad sobre la novela, su intención es moldear los gustos y preferencias de los lectores valiéndose de su condición de “autoridad literaria” del momento.

María Nieves Alonso, en su artículo “Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición” (2004), vincula la condición que *Mala Onda* posee en tanto novela de aprendizaje y de formación del héroe, como parte de un corpus, el cual involucra novelas como *Martin Rivas* de Blest Gana o *Hijo de Ladrón* de Manuel Rojas.

Este trabajo tiene el valor de ubicar la novela como rupturista y profundizadora, en este sentido, de la producción de autores como Donoso y Eltit, precursores del distanciamiento en relación con las novelas canónicas de fines de siglo XIX y principios del XX. Por otro lado, permite visualizar un patrón ordenatorio de *Mala onda* como una *bildungsroman*.

Como parte del mismo eje, Danilo Santos López realiza un estudio comparativo entre las novelas de formación en Santiago de Chile y Ciudad de México, introduciendo un elemento importante: la incidencia del espacio y particularmente de la ciudad en la construcción de este tipo de relatos. A partir de la comparación entre textos narrativos de estas dos ciudades se busca fijar una tendencia recurrente marcada desde algunas narraciones canónicas del siglo XIX.

Esta pesquisa denota la gran cantidad de producciones inscritas en un radio relativamente reducido (dos ciudades latinoamericanas concretas), y ubicados en la

categoría de *bildungsroman*. Se manifiesta una tendencia en la novela de ambos países de las últimas décadas, las cuales se ven marcadas además por situaciones políticas, sociales y culturales parecidas. Además, entre toda la elaboración teórica existente sobre las novelas de formación, se realiza una síntesis integradora de los rasgos más importantes, sin perder de vista el impacto de lo espacial.

Mala onda es una de las novelas chilenas seleccionadas por el crítico. De los dieciocho rasgos del relato de formación encontrados en el caso chileno, la mayoría son compatibles con la novela de Fuguet, a saber: existencia de un personaje principal, el protagonista es un personaje en proceso de desarrollo, el héroe focaliza casi toda la acción narrativa, combinación entre interioridad y exterioridad, acción y reflexión, o el hecho de que el desenlace se produce cuando el protagonista encuentra un lugar en la sociedad, pero las expectativas que ha previsto para la inserción pueden no ser previstas.

Entre las conclusiones más importantes se puede mencionar la mayor cantidad de características de este tipo de novelas en el contexto mexicano, y una prolífera relación entre estas y las de Santiago de Chile. Además, este ejercicio comparatístico mostró la reformulación de los parámetros tradicionales de la novela de formación, producto de una nueva realidad en ambas ciudades.

En el escrito “Las identidades juveniles en *Mala onda*, de Alberto Fuguet: la colonización del imaginario político por el consumo” (2010) Urbilla explora *Mala onda* desde el reemplazo de los proyectos de cambio social por las pautas de consumo afines a las políticas de libre mercado y cómo estas marcan las representaciones juveniles.

Desde este análisis, resultará evidente que *Mala Onda* nos presenta la desactivación de proyectos identitarios centrados en la transformación del

sistema, a partir de la recreación de modelos juveniles exitosos y felices asociados a la publicidad y los medios de comunicación (p.144).

La construcción identitaria, según Urbilla, se referencia en las implicaciones del consumo, entre ellas una afinidad por lo transnacional (norteamericano) y mezclado con modismos regionales característicos de una juventud en decadencia.

Otro aspecto esencial al respecto lo constituye el enlace que Matías establece, permanentemente, con la cultura norteamericana: de esta forma, expresiones y nombres provenientes del inglés (mall, pub, discoteque, drugstore) se mezclan con un lenguaje criollo cargado de modismos coloquiales distintivos de la juventud chilena (“mina”, “galla”, “huevón”, “carrete”, “onda”, “lata”, etc.) (Urbilla, 2010, p.160).

Existe una coincidencia parcial en materia del poder del consumo, pero la presente investigación muestra un distanciamiento en relación con Urbilla porque le da peso a la subalternidad y al conflicto del personaje principal con la institución familiar. A diferencia de Urbilla, se busca profundizar en las representaciones de lo político, social o cultural en la construcción los personajes, quienes entran en contradicción con el discurso o los discursos dominantes, de los cuales Matías Vicuña se supone es un fiel representante. Se considera carente la argumentación de Urbilla, en aras de mostrar los ecos superpuestos más allá de esta caracterización en torno al consumo, por demás correcta.

Parece notorio que estos jóvenes adscriben a un universo cuyo objetivo es el disfrute, el goce y el placer asociado a objetos y lugares de consumo. De esta forma, la juventud aparece convertida en un símbolo cargado de deseabilidad y al cual los adultos aspiran: el ser joven (aunque sea de espíritu) pasa a ser una referencia imprescindible en todo lo relativo a pautas de consumo y cuidado del cuerpo (Urbilla, 2010, p.152)

Se pretende ir más allá de la conceptualización que hace Urbilla sobre la juventud.

Para la autora, esta capa social es representada con cierta ironía y limita su carencia de rebeldía solo al hecho de no asumir un proyecto liberador.

Desde tal perspectiva, la imagen de “rebeldía” —muy light por cierto— nos permite dar cuenta de las profundas transformaciones que se estaban produciendo al interior de la vida privada de la sociedad chilena: por un lado, la familia de Matías representa la ruptura de la clásica casa-familia burguesa cohesionada en la cual el padre no quiere ser padre, sino confidente y amigo y la madre vive en un permanente ocultamiento de su infidelidad; y, por otro, el cuestionamiento que él y sus pares realizan a los parámetros tradicionales de vivir la sexualidad (Urbilla, 2010, p.161).

Este trabajo expone de manera distinta lo desarrollado por Urbilla. Así, el personaje Matías Vicuña expresa las tensiones existentes de la juventud con la adultez, incluso en el seno de la clase alta chilena. Se busca remarcar la actitud rebelde de Vicuña con los valores adultocéntricos, el sistema educativo y los proyectos de vida trazados desde los imaginarios sociales los cuales recalcan en la institución familiar.

En estos ámbitos se generan ciertas expectativas hacia la juventud a futuro. Pese a ser de la clase alta, y al final de la novela retornar a su “vida normal”, Vicuña no deja de ser un “héroe sin futuro” (Caamaño, 2009). El joven carece de un proyecto de vida a la altura de las expectativas de su círculo social; es un fracasado de acuerdo con los parámetros del sistema educativo y un consumidor de lo prohibido.

Frente a esta incomodidad evidente respecto a la política, Matías se siente a sus anchas cuando pasea ante las vitrinas de los centros comerciales. Lo interesante al respecto es cómo estos espacios logran calmar su angustia y son transformados en fugaces instantes de felicidad. En este sentido, la novela nos entrega sugerentes figuras al establecer, en el imaginario juvenil, una arista del consumo que lo presenta como un indicador de las frustraciones e inseguridades ontológicas que solo son calmadas —y momentáneamente— en el acto individual del comprar (Urbilla, 2010, p.154)

Se analiza el rol de las referencias intertextuales musicales en la construcción identitaria basada en lo individual y en patrones de consumo que brindan placer inmediato pero efímero. Urbilla deja en claro la utilidad de los medios de comunicación como formadores de esas identidades juveniles. En el caso de la presente investigación, se priorizan las referencias musicales mencionadas sucintamente en algunos casos.

El punto fundamental de diferencia con la perspectiva de Urbilla es no limitar las potencialidades críticas de lo juvenil a su carencia de proyectos liberadores antisistema. La vertiente investigativa reconoce el escepticismo propio del discurso de Vicuña, el cual contribuye a patrones de consumo para legitimar las estructuras de dominación de un sistema que sigue reproduciéndose a modo muy diferente de las décadas anteriores de los años ochenta. No obstante, el no abrazar la ideología de izquierda no quiere decir una ausencia de cuestionamiento de lo hegemónico desde lo subalterno.

Grinor Rojo ofrece una lectura de la novela de mucha utilidad para los fines de esta investigación. En “Mala onda”, “lata” e “ironía” en *Mala onda* de Alberto Fuguet” (2011) su intención primordial es ir más allá de las posiciones maniqueas, simplistas y condenatorias venidas de espectros ideológicos de algunos sectores de izquierda y de derecha los cuales juzgan la obra, ya sea por su falta de compromiso político, o en los segundos, por ser una afrenta a la moral o las buenas costumbres.

Rojo centra su análisis en el final de la novela, donde retoma los estudios de Nieves Alonso o Luis Cárcamo Huechante, para explicar que el personaje principal opta por la aceptación de lo dado luego del tedio y desarraigo característico de la voz narrativa como parte de una novela de formación.

Toma en cuenta la relación del tramo final de la historia con el resultado del plebiscito: tanto Chile como Matías dijeron “sí”, a diferencia de otras novelas de formación como *Martín Rivas* o *No pasó nada* de Antonio Skármeta, donde sus protagonistas negocian o rechazan el estado de cosas, como en el caso de *Hijo de Ladrón* de Manuel Rojas.

Se puede pensar que, como Matías Vicuña regresa al redil, entonces las interpretaciones sobre este momento de la novela quedan decantadas. En cambio, Rojo opta por una nueva ruta: para él, hasta ahora se le concibe de modo maniqueo, lo cual ha provocado cierto rechazo ante un sector de la crítica con base en elementos explícitos.

El crítico, a partir de la ironía que emana del juego entre el autor implícito y el lector implícito, traza cuatro mecanismos para demostrar que, lejos de simplismos, se trata de una novela con un final abierto. El primer procedimiento se asocia a las disonancias o agramaticalidades del texto. Matías Vicuña es una voz disonante en torno a otras voces que desde el plano político muestran una férrea defensa por la dictadura, como la tía Loreto o su hermana. Matías muestra afinidad con otras voces como la de Luisa Velásquez, Alejandro Paz o Flora Montenegro, quienes, de una u otra forma expresan su malestar con el régimen.

El segundo procedimiento es la potenciación de un intertexto literario en la escena final que reitera su carácter abierto. Mientras en un cuento de Skármeta llamado *El ciclista de San Cristóbal* el protagonista sube el cerro del mismo nombre, Matías desciende, “y lo hace para perder o, mejor dicho, para (de algún modo) perderse él en lo que no es otra cosa que el marasmo autoritario que avasalla la ciudad de Santiago en los años ochenta” (Rojo, 2011, p.191).

El tercero remite a una dimensión metapoética donde se destaca el personaje de Luisa Velásquez, la intelectual de su grupo de amigos; ella no habla mucho, solo observa y parece anotar los acontecimientos en su mente. Incluso Matías dice que ella siempre está amenazando con escribir un libro. Este registro metapoético se parangona con el propio protagonista, quien:

Es también (¡oh, sorpresa!) un tipo que lee y, lo que es más significativo, es un tipo que procesa lo que lee. Y ello nos permite a nosotros interpretar sus experiencias como las propias del estadio de preescritura de la novela, un estadio de constitución de una «estructura de conjunto referencial» y que tendría que ser recuperable y escribible en el futuro, cuando las condiciones habrán cambiado y cuando será posible hablar de lo que antes no se pudo hablar (tampoco debiera sernos indiferente la distancia temporal entre los hechos de *Mala onda*, que tienen lugar en 1980, y el año de su publicación, once años después, en 1991, con posterioridad a la desaparición de Pinochet del mapa político chileno (Rojo, 2011, p.191).

Estos procedimientos se entroncan con la idea de ironía estructural alrededor del engaño que presenta toda lectura explícita ¿Qué hay detrás de lo que se lee? ¿Cómo configura el lector su propia condición implícita para trascender las miradas “obvias”?

Rojo responde:

El mundo hegemónico de *Mala onda* es, digámoslo resueltamente, un mundo al revés y no tiene ni el menor sentido, sería de una ingenuidad francamente irrisoria, leerlo sólo de un modo recto, quedándonos así en el terreno del «significado ostensible» y que según Abrams es lo que hacen las «autoridades obtusas» (Rojo, 2011, p.192).

El trabajo de Rojo tiene similitudes con la propuesta aquí construida porque se aleja de esas visiones derrotistas o complacientes, inconformes con una lectura lineal donde el peso del desenlace tiende a ser absoluto. Más que eso, el trabajo de Rojo logra captar la complejidad de la voz narrativa.

8.5 Conclusión

Se puede afirmar un interés creciente por la obra de Alberto Fuguet como uno de los referentes de la literatura latinoamericana de fines de siglo XX. Su incesante quehacer literario durante ya más de 20 años (que involucra cuento, novela, ensayos, artículos periodísticos y entradas en sus *blogs* personales) es prueba clara de ese lugar que ocupa.

Esto no es un dato menor. El estatuto de escritor ante la crítica se logra tanto por la vastedad de la producción como por los lugares desde donde se enuncia (editoriales, reseñas literarias o artículos académicos).

En consonancia con lo anterior, los abordajes acerca de Fuguet abarcan diferentes perspectivas, algunas incluso contradictorias entre sí. Una literatura polifónica tiene la capacidad de generar análisis desde múltiples enfoques, tanto desde la teoría literaria como en su relación con otros discursos (históricos, filosóficos, sociales) o prácticas artísticas (música, cine u otros textos literarios).

Lo que sí queda claro como un criterio unificador es la contextualización de sus escritos en la globalización, cómo esta repercute en la realidad social, política y cultural del continente americano. La visión de la crítica es multiforme, pretende ir más allá del análisis textual de corte inmanente.

La crítica que de forma inicial trató la obra de Fuguet la valoró con cierto extrañamiento, por lo que Julio Ortega denominó “principio radical de lo nuevo” (1997). Ante una literatura cuyo afán de renovación era urgente, el choque en el horizonte de expectativas de la crítica hacia Fuguet y otros autores se torna un proceso normal.

Mientras la crítica seguía dedicando páginas para estudiar a los autores y autoras del *boom* y *postboom*, las narrativas surgidas a inicios de los ochenta daban sus primeros pasos y no tenían mucha atención.

En Estados Unidos, la producción de autores como Alberto Fuguet logró notoriedad en cuanto objeto de estudio; se trata de narraciones cercanas a las dinámicas de los procesos globalizadores. Se recuerda la anécdota que cuenta Fuguet en el prólogo

a la antología *McOndo*, cuando uno de relatos causó extrañeza porque no se ajustaba a lo esperado por la crítica americana.

Si se toma en cuenta que ya han pasado casi 30 años y la producción de estos autores continúa llamando la atención del mundo literario, resulta curioso afirmar que, en el caso de Fuguet, no se haya encontrado material abundante. Salvo algunos artículos publicados en revistas literarias, no existe en la crítica a este autor estudios profundos sobre los elementos contraculturales partícipes de los procesos identitarios en la narrativa del autor, concretamente el caso de *Mala onda*. La única tesis de la que se tiene conocimiento es la de Patricio Hernández, y no está dedicada exclusivamente a estudiar dicha novela.

Los estudios literarios encontrados presentan la siguiente condición: algunos exponen que la producción de Fuguet es de poca calidad y profundidad, la consideran alineada con el mercado; sus escritos, casi de forma mecánica, se constituyen como reproductores de los discursos hegemónicos de la globalización.

Interpretaciones como la de Ignacio Valente o Diana Palaverish van por este camino. Una característica de estos abordajes es que el elemento mercantil no funge como punto de partida (ciertamente la narrativa de fin de siglo XX debe encuadrarse en la dinámica del libre mercado), sino como condicionante determinista para tratar las obras. Siguiendo esta línea argumental, las grandes editoriales españolas y estadounidenses (Planeta o Random House, respectivamente) “seleccionaron” a un grupo de escritores entre los que se encuentra Fuguet porque se ajustaban a sus estrategias de consumo en detrimento de la “calidad literaria”.

Para Patricio Hernández, Ignacio Valente u Oviedo, las temáticas y problemas tratados por escritores como Fuguet no distan mucho de los de las generaciones previas, pero se diferencian en que las prácticas de consumo en el marco de la globalización vendrían a ser el eje de construcción identitaria. Esta orientación argumental sintetiza la concepción monológica con la cual un sector de la crítica decidió asumir la narrativa de fin de siglo XX.

Los textos de esta disertación como grupo no parecen apoyar a ningún bando político, ni a la izquierda ni a la derecha. Aunque algunos escritores pueden ser etiquetados como más radicales que otros, demostraron una preferencia a abstenerse a tomar lados. ¿Para qué participar? ¿Cuál era el punto? (Hernández, 2007, p.6).

Otros estudios optaron por trazar escenarios de lectura más complejos en torno a la literatura de este periodo. En contraposición con la visión anterior (estática y mecanicista), la crítica los concibe como espacios donde expresan las tensiones de una sociedad en mutación desde la especificidad del discurso literario.

Primero porque donde existe un corpus tan amplio, lo habitual es que afloren diferentes aristas para tratar temas recurrentes. Existe una riqueza estilística, y distintos ángulos para tratar el tema de la identidad, así como los diferentes sucesos políticos y sociales; pero también hay nuevos fenómenos propios de la globalización sobre los cuales no hay referencias previas, problematizados también de forma particular.

Si existe un registro mínimo de 62 escritores y escritoras de acuerdo con el estudio de *Project Muse* ¿Cómo es posible reducir una prolífica producción como una simple transición de estructuras dictatoriales a estructuras neoliberales, o limitarlo todo a una generación cuyos referentes configuran obras afincadas en el “cinismo textualizado”?

El enfoque de Julio Ortega (1997) aborda estas narrativas como conflictivas, desde la ruptura con lo establecido y de la exploración de nuevos caminos para dar cuenta de realidades inéditas.

La novela latinoamericana de este fin de siglo excede los protocolos del género, la misma formalidad operativa que había generado desde la saga del boom narrativo (...) el lector lee estas novelas no por su persuasión imaginativa sino por su hipótesis de verdad, y les exige, por lo mismo, las evidencias de esta postulación. Porque, en un rasgo de la actual problemática narrativa, hecha en la hibridez de los materiales y la reapropiación del flujo discursivo transfronterizo, la novela latinoamericana ha abandonado las estrategias de encantamiento del lector (como en *Rayuela* o *Cien años de soledad*) para explorar el repertorio de desencanto con la modernidad, con sus promesas varias veces incumplidas (Ortega, 1997, p.70).

La postura de este autor también es un eco de las concepciones de la crítica reseñada en el presente estado de la cuestión, tendiente a analizar esta narrativa como una representación desde los márgenes. Esto implica reconocer un doble movimiento: resulta innegable la participación del mercado en todas las esferas humanas (la literaria incluida), pero la reciente realidad ha sido “la partera” de nuevas problemáticas sociales, de fenómenos culturales y políticos contados por voces subalternas.

Se vislumbra una necesidad, o bien un esfuerzo, para trascender los paradigmas tradicionales y captar los movimientos, tendencias y alcances de una literatura la cual dialoga, reafirma o deconstruye un contexto muy distinto a la que vivieron los escritores del *boom* y el *postboom*. Esta perspectiva marca el paso a lo largo de la investigación.

El impacto editorial a todo nivel (desde las independientes hasta las más históricas como Anagrama o Mondadori), la enorme y diversa producción indican la plena vitalidad de dichos prosistas, sobre quienes aún hay mucho que descubrir.

Finalmente, se hace necesaria la continuación del estado de dicho tema, tanto para dilucidar la interrogante sobre el verdadero lugar que ocupa Fuguet dentro de la historia

de la literatura chilena (su relación con respecto al canon), como para continuar desentramando las nuevas lecturas en torno al creador de *McOndo* y el amplio espectro de narradoras y narradores.

9. Aproximaciones teóricas

9.1 Introducción

La literatura latinoamericana alcanzó un salto definitivo a su internacionalización (Donoso, 1977, p.9) a partir del *boom* porque atrajo la atención de la crítica del mundo occidental, especialmente de universidades europeas y norteamericanas (Herra,1989, p.29).

No solo la crítica y la academia se interesaron, sino también las grandes editoriales, para abrirse a las configuraciones de esta parte del continente desde el discurso literario. Cuatro autores (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa) eran los más representativos, pero el boom expresó una apertura hacia otros más, tanto del mismo periodo como de los anteriores.

Las generaciones posteriores sintieron la expectativa del mundo literario en cuanto a cuáles serían sus preocupaciones, sus mecanismos formales y su relación con las nuevas pautas de consumo dictadas a partir del proceso globalizador.

A diferencia del *boom*, es difícil fijar un núcleo duro de escritores representativos, tal como lo expresa Becerra en su prólogo a la antología *Líneas Aéreas*. Al contrario, existe una extensa producción a partir de 1980 de hombres y mujeres, donde se localiza el chileno Alberto Fuguet, autor de la novela *Mala onda*.

La amplitud de voces también lo es en cuanto a sus inquietudes, condición movida por una sociedad cuyos cambios van a ritmo vertiginoso y manifiestan la necesidad de alivianar el peso de los esquemas previos de representación de lo latinoamericano.

Mala onda fue publicada por primera vez en 1991; su historia se desarrolla en Chile en 1980, los 11 días previos al primer plebiscito sobre nueva Constitución promovida por la dictadura en el cual triunfó el “sí”, lo cual, entre otros aspectos, creó las condiciones para asegurar al general Augusto Pinochet la continuidad en el poder hasta 1988. Mencionar este aspecto de la historia instala una gama de perspectivas desde la cual puede ser estudiada la obra y muestra un marco situacional característico de dicha narrativa.

Se trata de organizar los elementos teóricos para comprender cómo se presenta la intertextualidad musical, recurso de mucha riqueza y complejidad en el marco de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas.

Se hace un recorrido por las primeras teorizaciones sobre la intertextualidad para dar un enfoque especial a los aportes de Gerard Genette, el concepto de alusión, la sociología de la música de Theodor Adorno y el enfoque sociocrítico con los conceptos de genotexto y fenotexto.

Además, siempre en diálogo sociocrítico, se retoman las reflexiones de la teoría de Abad García y Britto para tratar la subalternidad como fenómeno social, político y económico; esto tiene su correlato también en las producciones literarias a la que pertenece la novela. Por su parte, trabajará la identidad como construcción social, como devenir, como crisis, tomando en cuenta las transformaciones del contexto.

Interesa retomar la discusión, a partir de esta perspectiva, sobre la globalización como la actual etapa de acumulación del capitalismo, marcada por una propensión a la crisis y al conflicto. Esto permite que la noción de subalternidad irrumpa con frecuencia para evidenciar las fisuras generadas por la mundialización de la vida social.

9.2 La intertextualidad: una génesis del concepto

El concepto de intertextualidad, desde sus inicios, siguió los vaivenes de quienes mostraron- y muestran-su vitalidad y uso por diferentes perspectivas teóricas. Luego de las polémicas cuando apareció por primera vez, se puso a prueba mediante la profundización de las delimitaciones conceptuales de sus precursores. La “moda” inicial condujo a una aplicación un tanto difusa como se expresa en Barthes, para quien “*tout texte est un intertexte*” (1968).

No interesa explayarse en las distintas acepciones, aristas y resonancias del término intertextualidad: sobre esto ya corrió y seguirán corriendo ríos de tinta, una muestra de su buena salud a más de 40 años de su aparición. Se busca retomar su devenir (atribuido al teórico ruso Mijaíl Bajtín) y su ligamen con las ideas de polifonía y dialogía. Luego se retoma la idea de alusión de Rifaterre y algunos aspectos de la intertextualidad literaria de José Enrique Martínez Fernández. Se indaga en la relación entre literatura y música, así como la intensa relación entre la intertextualidad y la posmodernidad, o más claramente, la de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas.

9.3 Intertextualidad y dialogía bajtiniana

El sustrato de la intertextualidad se encuentra en dialogía de Mijaíl Bajtín. Para el autor ruso, el lenguaje, desde su naturaleza y como acto comunicativo, tiene un carácter dialógico, donde confluye una multiplicidad de voces relacionadas desde diferentes estratos discursivos e ideológicos.

En la construcción de dichos entramados discursivos se considera al ser humano un ser social en plena la interacción con la otredad. El individuo cuenta con una identidad

propia, diferenciada de los otros, aunque la construcción de esta subjetividad está mediada por la relación dialógica con la colectividad.

La palabra (como todo signo en general) es interindividual. Todo lo dicho, todo lo expreso se encuentra fuera del alma del hablante, porque no solo le pertenece a él. La palabra no puede atribuirse al hablante únicamente. El autor (hablante) tiene sus derechos inalienables con respecto a la palabra, pero los mismos derechos tiene el oyente, y también los tienen aquellos cuyas voces suenan en la palabra que el autor encuentra como lo dado (porque no hay palabra que no pertenezca a alguien) (Bajtín, 2005, p. 314).

Para Bajtín es imposible comprender el sujeto por fuera del contexto histórico y social que este integra. Si el ser humano es un ser social, las disciplinas del pensamiento agrupadas bajo la categoría de ciencias humanas o bien las prácticas artístico-culturales (dentro de la cual se encuentra la literatura) son eminentemente dialógicas, en contraposición con las ciencias positivas o con pretensión de serlo. Para él, la lingüística o las ciencias naturales transitan por otra vía.

La lingüística estudia tan solo las relaciones entre los elementos dentro del sistema de la lengua, pero no las relaciones entre los enunciados y la realidad y entre los enunciados y el sujeto hablante (el autor) elementos lingüísticos dentro del sistema de la lengua o dentro del “texto” (en un sentido estrictamente lingüístico) no pueden entablar relaciones dialógicas” (Bajtín, 2005, p.311).

De esta manera recoloca la discusión sobre la materialidad del ser social y sus producciones culturales en términos de dialogismo y no como dialéctica, aunque no se desligue en su totalidad de este último concepto. Si la palabra es social y si se categoriza el discurso literario como la producción de un individuo integrante del entramado colectivo, este posee un fundamento dialógico.

De ello se desprende el estudio bajtiniano de la obra de Dostoievsky como un autor el cual inaugura una estética de la dialogía. Esto es así porque, para el autor, la narrativa (no así la poesía) es la máxima expresión de la naturaleza social del enunciado. En la

novela existe polifonía porque las distintas voces integradoras de los relatos no se asumen como superiores una de otra, antes bien, participan en igualdad de condiciones para “decirse” como parte de un diálogo cuya triangularidad reafirma el carácter abierto de la narración.

La aproximación dialógica realizada por Bajtín a la obra de Dostoievski abrió una puerta para trazar una crítica literaria más allá del estructuralismo inmanentista como del mecanicismo de la sociología de la literatura.

El autor de una obra literaria (una novela) crea una obra discursiva única y total, es decir, el enunciado. Pero lo conforma de toda clase de enunciados heterogéneos, ajenos. Incluso el discurso directo del autor está repleto de los discursos ajenos concebidos como tales. Habla indirecta, actitud hacia su propia lengua como a una de las lenguas posibles (Bajtin,2005, p.307).

La palabra ajena se homologa con lo heterogéneo en una narración porque esta se fundamenta en el carácter dialógico del lenguaje.

El carácter dialógico del discurso es la base del concepto de intertextualidad. La dialogía establece la relación entre voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria (Martínez, 2001, p.53).

Ahí se puede leer cómo la esfera de lo literario se materializa mediante estrategias discursivas, o sea, distintas maneras de representar y problematizar la realidad social como parte de su contexto. La multiplicidad de voces en conflicto conforma el devenir de la intertextualidad y a su vez esa polifonía abre el camino para descentrar la monología de lo establecido mediante una variedad significativa de mecanismos, tal como se pondrá en marcha en esta investigación.

9. 4 La alusión como evocación

La noción de dialogía fue el punto de partida de diferentes corrientes teóricas para estudiar la intertextualidad. Riffaterre, por ejemplo, se une a estos criterios al recriminar al autor francés Roland Barthes que confundía “el intertexto con asociaciones accidentales y azarosas según la experiencia individual, capaz de convertir el texto en un pretexto; frente a las asociaciones fortuitas, Riffaterre piensa en el control ejercido por el texto a la hora de su descodificación” (Martínez, 2001, p.59).

Este autor realiza un aporte interesante a la discusión sobre el concepto desde la perspectiva del lector como instancia receptora, también mediada por la cultura y la historia, el cual lee de cierta manera la narración con base en sus propios intertextos. Martínez, en su análisis de Riffaterre, considera que el bagaje de lectura contribuye a darle al juego de voces ajenas un carácter dinámico, pero desde el aspecto de la recepción.

Riffaterre contribuirá al ahondamiento estilístico y retórico del fenómeno intertextual uniendo equilibradamente teoría y crítica. Riffaterre propone hipótesis de lectura, interpretaciones específicas acudiendo al detalle significativo del texto poético; su método de análisis intertextual se orientó hacia la recepción, revalorizando el saber literario en la lectura e interpretación de los textos; la práctica de la intertextualidad se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho (Riffaterre citado en Martínez, 2001, p.61).

La visión de Riffaterre, a su vez, empalma el concepto de alusión al rescatar el rol activo del lector para dinamizar el significado. La preponderancia de este enfoque tiene ligamen con las diferentes transformaciones de la novela latinoamericana de las últimas tres décadas, las cuales tornan la teorización de Riffaterre más pertinente aún. Los narradores comenzaron a publicar “textos-mosaico”, retazos interdiscursivos e intergenéricos que representaron una afrenta al estatuto formal del género. Siguiendo a Mbaye (2014), se comenzó a hablar de la novela como género híbrido.

La época moderna concibió la obra literaria como un texto (y la crítica literaria, desde el formalismo ruso, reafirmó tal concepción), mientras que la época postmoderna la valora como un intertexto, no como un producto cerrado, sino en relación con otros textos “(...) y con el lector que cobró gran importancia a la hora de calibrar el sentido del texto” (Martínez, 2001, p.115).

Lo intertextual musical se inscribe en esa dinámica de hibridez, empujada por la prevalencia de la cultura pop y la revolución en las telecomunicaciones; por ello, muchos de los escritores crecieron viendo MTV, escuchando la música estadounidense de los rankings *Billboard*, y atiborrando las tiendas de discos en busca del último lanzamiento, lo cual tuvo su impacto en las creaciones literarias. Surgió así la preponderancia del concepto de intertexto, como manera de explicitar esta hibridez novelesca, sin embargo, casi al mismo tiempo se vislumbró su carácter difuso. Para Martínez Fernández, el concepto de alusión tiene que ver con:

Las maneras en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos. Cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción del nuevo texto, pero entra dentro de la práctica lógica el uso alusivo de textos conocidos para facilitar la interacción comunicativa con el receptor” (Martínez, 2001, p.40).

La alusión conduce al acercamiento del lector con el universo textual: la trama, el contexto o la manera en que están contruidos los personajes. Interesa relacionar la noción de alusión textual en el sentido macro que le da Rifaterre al fenómeno de la intertextualidad. María Amoretti explica que la presencia de intertextos suscita la participación del lector en el proceso de construcción del sentido de la novela.

El intertexto (...) puede ser:

- a) Factor de producción o transformación
- b) Marca pragmática de desciframiento.

- c) Huella reconocible en la percepción del texto a partir de la cual se orienta la lectura (Amoretti, 1996, p.8).

La constante presencia de referentes musicales en *Mala onda* señala su relevancia en la significación literaria, labor demandante de determinadas competencias en el lector. El concepto de alusión, comprendido como evocación junto con la matriz dialógica de la intertextualidad, genera núcleos de sentido en un lector de acuerdo con sus intereses y lecturas previas.

Amoretti, en el balance de esta manera de concebir este fenómeno, manifiesta que los mismos escritores desarrollan este entramado intertextual como estrategia discursiva. La novela como género híbrido, abierta a una multiplicidad de discursos y obras provenientes de otras prácticas significantes, requiere de un lector quien integre sus competencias en la construcción de sus diversos sentidos. La alusión evoca, activa en el lector sus propias afinidades, escritos que lo han marcado; hay alusiones incomprendidas, las cuales exigen la adquisición de nuevas competencias, unas pasan desapercibidas, otras trascienden; la novela como obra abierta invita a explorar estas posibilidades.

9.5 Intertextualidad literaria: un enfoque sociocrítico

Edmond Cros, estudioso de la escuela sociocrítica de Montpellier, fijaba su interés en primera instancia en la genética textual; es decir, la literatura posee una programación, un estatuto fundacional con diferentes elementos agrupados en el genotexto. Este se integra por el autoengendramiento, la intertextualidad y la interdiscursividad.

La conjugación de los distintos elementos del genotexto intervienen dialógicamente en el proceso de escritura, la producción que transforma los aspectos propios de la realidad observable, objetiva, hasta el punto de adquirir su carácter ficcional.

La sociocrítica procura poner de manifiesto las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria (o cultural) y las de la sociedad en la que está profundamente arraigada. Afirma que dar con las huellas ideológicas y las tensiones antagónicas entre las clases sociales es fundamental para cualquier lectura de textos. A diferencia de la mayoría de enfoques sociológicos de la literatura que dejan intactas las estructuras del texto, la sociocrítica siente que la naturaleza social de la obra literaria debe ser localizada e investigada dentro del texto y no fuera de él. Es necesario reconstruir de manera paciente y exacta los elementos semiótico-ideológicos, para mostrar cómo el proceso histórico está profundamente involucrado en el proceso de escritura (Cros, 2006, p.2).

La sociocrítica, en su concepción del objeto de estudio, pretende trascender tanto el estructuralismo genético como las corrientes meramente estructuralistas cuyos análisis concebían la obra como un ente autónomo.

Para la sociocrítica existe en la obra literaria una especificidad propia, diferenciada de otras prácticas artísticas, pero atravesada por distintas voces y formaciones discursivas desde donde emerge lo social; es decir, la producción escritural como proceso de confluencia dialógica. Para ello se vale, entre otros abordajes, de la escuela de Bajtín, la pragmática y la teoría de la recepción literaria.

El texto es, para la sociocrítica, un todo múltiple y complejo, en donde la materialidad discursiva inscribe a su vez la complejidad contradictoria y conflictiva de una sociedad (...) El texto no es una estructura plana, sino que se presenta como una significación estructurada en varios niveles (acto de narración, diégesis, espacio, tiempo, personajes, paratexto, etc.). Lo que interesa no es tanto cómo funciona cada nivel; de lo que se trata es de percibir cómo estos diferentes niveles, que pueden ser organizados en estructuras opositivas, nos permite acceder a ese texto programador y generador del porvenir del texto, del cual los niveles como el espacio, el sistema de personajes o el tiempo son únicamente manifestaciones de superficie (Chen, 1992, p.7).

La sociocrítica posee una matriz inmanentista, al valorar, en primera instancia, rasgos específicos de la obra. Sin embargo, desplaza su centro de atención de adentro hacia afuera porque localiza la forma de inscripción de lo social, al estar, en su interior, ubicado el significante. “De esta manera se establece la relación de lo literario con lo

social, relación material, social y significante que la sociocrítica llama socialidad” (Chen 1992, p.12).

Los conceptos de intertextualidad e interdiscursividad son fundamentales para la sociocrítica. Para Cros, la intertextualidad existe en el eje horizontal donde opera el material lingüístico, la disposición sintáctica y articuladora, así como sus principales generadores de sentido; es decir, la narración en su materialidad. Allí localiza Cros la noción de intertextualidad, quien considera que la historia y la sociedad son consideradas como literaturas a semejanza de cualquier otra práctica semiótica.

La intertextualidad opera desde lo inmanente y se concibe como práctica de escritura; hay, además, un ligamen más directo entre esta idea de intertextualidad y el concepto de voz enmarcada de Bajtín.

La interdiscursividad, por otra parte, se relaciona con el eje vertical, región donde se interrelacionan dialécticamente el discurso literario con otros discursos que circulan en el ámbito de lo social. “La interdiscursividad se relaciona indirectamente con la formación social a través de la formación ideológica, producto de la formación social: a través del interdiscurso se puede llegar a la estructura económica” (Cros, 2017, p.3).

El eje vertical representa el plano económico, la estructura. Lo material de una formación social genera las condiciones de posibilidad de sus ideologías, que a su vez se encarnan en los diferentes discursos entrecruzados dinámicamente. Lejos del esquematismo con el cual muchos sectores académicos encasillan esta perspectiva materialista, el eje vertical dice que la estructura se nutre de los discursos propios de la superestructura, de ahí su carácter dialéctico. Esto es muy importante para encuadrar el concepto de interdiscursividad según Edmond Cros.

Dentro del planteamiento de la sociocrítica no es posible concebir discursos que funcionen de manera autónoma, pues estos se constituyen en relación con otros.

Todo acto de palabra pone en juego un interdiscurso que imprime en el texto las huellas discursivas de una formación ideológica enmarcada en una formación social. El producto de mi escritura, apunta Cros, es un fenómeno de conciencia que utiliza una materia preconcebida y premodelizada: mi interdiscursividad reparte y redistribuye de otro modo los elementos de la intertextualidad. Una lectura interdiscursiva, entonces, tendría como finalidad identificar las huellas discursivas de una formación ideológica y los contornos de la formación social correspondiente (Ramírez, 2000, p.147).

Hasta el momento se ha visto cómo la intertextualidad tiene su rol en la producción narrativa que, por supuesto, se vale de referencias, procedimientos estilísticos, motivos o personajes provenientes de otras obras en una red prolífica de significación.

Ahora, siempre desde la sociocrítica y siguiendo lo dicho por Rifaterre, se debe incluir en esta teorización la intertextualidad como parte del proceso de lectura. Las diferentes teorías literarias que estudian las obras en el momento del posmodernismo otorgan al lector un papel activo en la producción de sentido.

En este sentido, el lector sociocrítico no sólo buscará los trayectos de sentido preestablecidos, sino también la forma en que son asumidos, elaborados, transformados y redistribuidos por el nuevo texto los textos y discursos anteriores, para luego determinar, cuál es la semántica que se construye en el texto a partir de los preconstruidos, preasertos y pretextos, qué tipo de operación ejerció el nuevo texto sobre el antiguo y viceversa, cuál fue la ruptura o continuidad semántica otorgada por los elementos intertextuales e interdiscursivos y si estos mecanismos han redimensionalizado o no las categorías espaciotemporales y de personaje, la historia (Ramírez, 2000, p. 148).

Esto es así porque, de la misma manera en que el escritor debe apropiarse y reformular lo que otros han escrito para echar andar su propia voz, el lector no es una *tábula rasa*: debe apelar a sus competencias como receptor de otras literaturas y su capacidad de absorber distintas formas de aproximarse a estas. Así como el autor abre su horizonte a otros autores, el lector es intertexto e interdiscurso.

Esto trae sus implicaciones en los actos interpretativos: no se trata únicamente en que el lector mira el escrito y comienza a decodificarlo, sino, en un movimiento de refracción, lo observa y lo establece como un ente más.

La noción y la práctica de la intertextualidad han provocado no sólo el descentramiento del sujeto, sino también la disolución de los límites del texto y la cómoda posición del lector receptivo y pasivo, complacido con ser guiado y dirigido por el texto que se explicitaba a cada momento, dando cuenta de los resquicios de la historia. Del creador se pasa al concepto de productor, ser ubicado, condicionado y determinado social, histórica y culturalmente, que trabaja una materia que no le es propiedad única, como tampoco le pertenecen las condiciones que gobiernan las transformaciones que ejerce sobre esa materia social que se llama lenguaje: la palabra que trabaja estará poblada de las múltiples voces ajenas, como plantea Bajtín (Ramírez, 2000, p. 147).

El autor se vale de otras obras y otros discursos, pero para problematizarlos o bien reformularlos en su propia ficción, así se produce uno nuevo el cual, a su vez, son múltiples narrativas. Cuestión similar ocurre con el lector, quien acude a aquel con determinado bagaje de lectura, experiencias y atravesado por ideologías propias de la sociedad en que se ubica. El lector o los lectores, como las producciones literarias, nunca son las mismas.

La postura sociocrítica con respecto a la intertextualidad implica una ruptura tanto con la noción tradicional de lector como ente pasivo, como el criterio de escritor como un ser superior dotado de los códigos maestros para descifrar un escrito. Aquí tanto lector como escritor son seres de carne y hueso, condicionados por la sociedad y las ideologías que esta reproduce.

De acuerdo con lo anterior, los textos serán una pluralidad de voces y de fuerzas confrontándose unas a otras dialógicamente. El texto termina siendo tributario de estas particulares condiciones contextuales y genéticas, de modo que el lector no puede dejar de lado este carácter polifónico e intertextual del texto a la hora de emprender un proceso de lectura: es la palabra habitada, valorada y preformada que trabaja el escritor la responsable de la polifonía y la intertextualidad en literatura (Ramírez, 2000, p.151).

Aplicar la mirada sociocrítica al concepto de intertextualidad significa integrar de manera dialéctica el escrito como el resultado de un proceso de trabajo con y desde el lenguaje. Se reconoce, a su vez, que ese lenguaje es social y acarrea visiones de mundo compartidas y validadas por una determinada formación social (ideología). En esta dinámica, tanto escritor como lector, son agentes en constante transformación a partir de la multiplicidad de voces.

9.6 Genotexto y fenotexto

Del abordaje sociocrítico interesa aplicar los conceptos de genotexto y fenotexto tal como los define Edmond Cros. El primero se refiere a un espacio extratextual donde se incorporan diferentes elementos de la formación social desde la cual surge una determinada producción literaria. El genotexto supone la manera en que se incorpora el material histórico dentro de una obra literaria.

En la medida en que el genotexto es el medio a través del cual el texto incorpora la historia, podemos entender que los elementos incorporados, en forma de fuertes contradicciones, son los fundamentales, los que portan el porvenir de una sociedad dada y constituyen sus más importantes apuestas (Cros, 2006, p.5).

La relación texto contexto no se da de manera inmediata, esta requiere instancias mediatizadoras las cuales funcionan como filtros; la visión sociocrítica evita concebir la producción escrita como mero producto social; antes bien, se privilegia abordarlo como una red compleja de significados y significantes contradictorios y de esta forma leer lo social. Esa lectura de lo social se realiza a partir de ciertas mediaciones; el genotexto constituye un momento fundamental de ese espacio, de ese proceso de abordaje de la producción literaria.

El genotexto no es exactamente una estructura, sino que se convierte en una, estructurándose a través de las diferentes concreciones fenotextuales del mismo

texto. En el fenotexto, la enunciación no gramaticalizada del genotexto y las características apropiadas en un nivel determinado funcionan en el marco de un proceso de significación que actualiza, de manera aparentemente incoherente y fragmentada, las latencias semánticas de la misma enunciación: el genotexto. Este existe solamente a través de estas elaboraciones múltiples y concretas — fenotextuales— y corresponde a una abstracción reconstruida por el analista (Cros, 2006, p. 18).

El genotexto se puede entender como las condiciones históricas, sociales, culturales las cuales sirven de base para la construcción del tejido escritural. Su carácter de estructura explicada en la definición de Cros reafirma la ineludible condición contextual en que se inscribe todo relato de ficción.

El fenotexto, en cambio, se considera la realización concreta del genotexto; este último es un espacio intratextual abstracto, únicamente cobra vida por las diferentes marcas las cuales reconstruye a partir del quehacer crítico. El fenotexto vendrían a ser las marcas gramaticales, las diferentes tonalidades, los giros idiomáticos específicos que permiten recomponer el nivel microsemiótico.

Se utilizan estas dos categorías para abordar lo intertextual musical, en forma de citas directas o alusiones. Esta presencia de lo musical se sitúa en un proceso de crisis identitaria del narrador intradiegetico, quien naufraga entre el desarraigo y los excesos. Este conduce al lector en una narración vertiginosa a través de las relaciones familiares conflictivas, un espacio urbano fragmentado y la apropiación de ciertos espacios festivos, todo ello en el marco de una formación social en transición: la sociedad chilena de la dictadura militar y las primeras reformas neoliberales.

9.7 Genette y la transtextualidad

Un matiz significativo lo presenta Gerard Genette (1981), quien, en su teoría de la transtextualidad, propone cinco tipos de relaciones de trascendencia textual. Para él, la

intertextualidad remite a una relación de copresencia entre uno los textos. Se refiere a la cita, parafraseo o plagio que hace la voz autoral y que se expone en situaciones o en las voces específicas de los personajes.

La paratextualidad es una relación de trascendencia entre un escrito específico y elementos particulares a lo interno del mismo: incipit, título, epígrafe, prólogo, epílogo, índice. Un estudio productivo de dicha perspectiva teórica representa el análisis, en esta novela, de las referencias musicales en relación con las generalidades de la obra, o bien el vínculo temático del epígrafe con el capítulo. La misma portada de una edición específica puede representar un paratexto interesante de analizar en el marco del vínculo entre el arte y la literatura, la fotografía y la literatura, etc.

Un tercer concepto es la metatextualidad “o relación del material textual con otro que habla de él; incluye principalmente la relación crítica” (Genette, 1981, p. 62). La literatura misma como objeto de ficción en sus diferentes dimensiones es un fenómeno recurrente en la narrativa latinoamericana contemporánea. Además, Genette, al mencionar el quehacer crítico y el comentario, destaca la importancia de la recepción y circulación de lo ficcional.

La hipertextualidad implica la relación entre un texto “B” y un texto “A” del cual proviene. Así se conciben escritos milenarios como *La Eneida* y *La Odisea* como textos “B” provenientes del A, como lo es *La Ilíada*. Se podría indicar *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, como una obra B derivada de una eventual A como lo es *La vida breve*, cuyo primer momento donde aparece Santa María como un espacio físico recurrente en la narrativa del escritor uruguayo. La hipertextualidad tiene dos facetas complementarias: la

transformación y la imitación. La primera acude a recursos como la parodia, transfiguración, mientras que la imitación recurre al *pastiche* o la copia.

Por último, Genette menciona la architextualidad “o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que dependen todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.)” (Martínez, 2001, p.62). La architextualidad tiene su valía en época de posmodernidad cuando los límites atribuidos a los géneros literarios se vuelven cada vez más difusos. La architextualidad y autoficción van de la mano en tanto esta última difumina las fronteras estables entre realidad y ficción.

La teoría de la transtextualidad de Genette amplía las bases de los orígenes conceptuales de la intertextualidad al explorar las múltiples posibilidades de los escritos dentro de otros; dicha amplitud no contradice el hecho de conformar categorías estables para un análisis sistemático del fenómeno intertextual, aunque esto también puede ser valorado como una limitante en algunas ocasiones.

Nadie duda de las aportaciones de Genette al estudio de la textualidad (transtextualidad) (...) Su sistematismo lo hace examinar amplísimas parcelas literarias, a la vez que lleva a rigurosas distinciones y precisiones que son de agradecer, aun cuando parezca que el afán de llenar casillas le lleva a cierto encorsetamiento. En cualquier caso, la intertextualidad queda encuadrada en el campo más amplio de la transtextualidad; acaso echemos falta el establecimiento de determinados parentescos funcionales entre los diferentes tipos de relaciones transtextuales (Martínez, 2001, p.62).

Entonces, esta concepción transtextual enmarca la condición mutable y cambiante de la obra narrativa, lo cual se potencia con los procedimientos intertextuales de diversa índole. En el marco del carácter híbrido de la novela reciente, se torna cada vez más fértil la comunicación estética a partir del vínculo dialógico emisor, obra y receptores.

9.8 Transtextualidad y autoficción

El concepto apareció por primera vez en 1977 en el libro del autor francés Serge Doubrovsky, quien publicó un escrito particular: un híbrido entre autobiografía y novela designado por él mismo con autoficción.

La obra del escritor surge en debate con lo expuesto por Lejeune en su teoría de la escritura autobiográfica diferenciada de la ficcional. El autor “propuso dos criterios diferenciadores básicos: por un lado, la identidad nominal de autor, narrador y personaje, y por otro un componente pragmático, consistente en un “pacto” entre escritor y lector en torno a la veracidad de lo narrado” (Reisz, p.75). Lejeune se preguntaba, a propósito de las posibilidades de relación entre los elementos mencionados, si sería pertinente titular una obra de ficción con el nombre de ese “autor nominal”; entonces, la novela de Doubrovsky se publica con el nombre *Fils*.

Así nace una forma escritural nutrida de dos discursos en apariencia disímiles: la literatura de ficción y la autobiografía. La autoficción es un mecanismo para difuminar unos límites bien fijados por la tradición entre ambos términos.

A partir de esta génesis emanan diversas perspectivas para profundizar en las definiciones y establecer los diferentes rasgos de la autoficción. Esto también conduce a otras discusiones; la primera polémica abarca los mencionados límites entre realidad y ficción, donde lo autoficcional constituye un desafío a la estabilidad genérica.

La autoficción desafía los géneros contractuales y se nos muestra como un puzzle autoconsciente, basado en una mezcla de innovación formal y complejidad autorreferencial, por lo que las teorías que orbitan en torno a ella son dispares e incluso en algunos casos contradictorias. Todavía hoy se resiste a categorizaciones rotundas. Las autoficciones son novelas íntimas, textos metaliterarios de literatura del yo que han ido invadiendo paulatinamente el panorama de la narrativa contemporánea (Vila, 2014, p.7).

Para Lecarme, quien hace eco de la discusión Doubovsky-Lejeune, “la autoficción es (ante todo) un dispositivo muy simple: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten una misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela” (1994: 227).

Se ha cuestionado esta definición precisamente por su carácter simplista, y por vincular esta noción con el de identidad nominal. Inicialmente no desarrolla a fondo la problematización en torno al estatuto fundamental de la narración autobiográfica (pacto de lectura cimentado en la veracidad del autor). Sin embargo, se remarcan los tres componentes básicos que entran en juego y sobre los cuales se da pie para la problematización futura entre autor, narrador y personaje.

Gerard Genette, en su libro *Ficción y dicción* (1993), introduce la autoficción como un juego triangular donde se involucra el narrador, autor implícito y personaje en relaciones regidas en un doble movimiento entre igualdad y diferencia. "Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido" (p. 70). Este criterio desafiante a dos instancias del quehacer literario (autor y personaje), conlleva una propuesta de dos discursos: uno factual, donde hay una identificación autor-narrador, y otro ficcional, donde esta identificación se rompe.

Vincent Colonna, continuando la elaboración de Genette, explica la autoficción como la invención literaria de una existencia, la ficcionalización del yo, es decir, hacer del yo un elemento literario, un sujeto imaginario. Esta concepción inversa a la que describe Doubovsky (en el caso de la visión inicial de la autoficción plantea convertir la existencia humana en ficción) muestra cómo lo autoficcional se trastoca producto de esa libertad procedimental evocada en el género novelesco.

Colonna amplía una caracterización del fenómeno autoficcional desde cuatro ángulos; constituye una propuesta muy importante la cual proporciona una hoja de ruta para captar la amplitud del debate, así como sus propias contradicciones:

- Autoficción fantástica: la obra presenta un trasfondo irreal, de este modo “el escritor se convierte en un héroe de ficción”.
- Autoficción biográfica: en este caso los datos aportados son reales y el autor se convierte en personaje de una historia posible.
- Autoficción especular: el autor puede no aparecer en la obra como tema central. Su presencia se daría “a través de la reflexión metaliteraria”.
- Autoficción autorial: el escritor se manifiesta por medio de comentarios y anotaciones, pero no como personaje que actúa en la trama (Pozo, 2017, p.7)

Para Manuel Alberca, uno de los rasgos fundamentales es el “pacto ambiguo” el cual reviste el modo autoficcional. Con ello busca trascender, al igual que lo expresado por Genette, el “pacto autobiográfico” de Lejeune, y por otro lado la prevalencia ficcional que decanta la balanza por la condición imaginaria de este tipo de literatura:

Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que, en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran: a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector (Alberca, 2007, p. 62).

La aproximación de Alberca moviliza a ocupar la categoría de subgénero literario, de ahí su condición rupturista del pacto autobiográfico de Lejeune. No es “literatura” al modo tradicional, aunque potencia la constancia del yo y otros recursos estéticos. Esta conceptualización se vuelve fundamental en el abordaje de *Mala onda*.

La autoficción irrumpe falseando la biografía de quien escribe, mezclando datos auténticos e inventados, para estimular la atención de los lectores deseosos de trazar la frontera entre ambos. Este subgénero novelesco no reproduce con exactitud las vivencias del autor, sino que las recrea novelísticamente, además de jugar con la ambigüedad de quien narra, cuyo nombre es el del novelista y el de

su personaje, suscitando dudas sobre la fiabilidad de la voz que cuenta” (Escartín, 2015, p. 31).

Lo que hace al género novelesco desde su verosimilitud es la labor de convertir las experiencias y visiones de mundo del autor en escritura, la cual puede representar dichos hechos y experiencias mediante un amplio espectro de posibilidades. Ahí se abre también un campo de posibilidades para que la autoficción gane posiciones como uno de los subgéneros más frecuentes en las narrativas contemporáneas. “La novela se erige como representación de la realidad y, al mismo tiempo, como inventario de otras posibilidades.

La novela como documento y la novela como invento. La novela como género que contiene todos los géneros” (Jiménez, 2012, p. 56). La pretensión central es situarse en la discusión inicial para concebir este fenómeno como una ruptura del “pacto autobiográfico” en tanto da pie para trastocar la relación entre autor, narrador y protagonista.

9.9 Intertextualidad y transducción

Ludomir Doležel fue uno de los precursores del concepto de transducción literaria, quien a su vez se vale de la teoría de Genette para sus propias elaboraciones. Con base en la teoría de la transtextualidad, Doležel expone la transducción como un mecanismo semiótico allende la simple comunicación literaria. Para Doležel, esta adquiere una faceta aperiencial en un primer tramo, que es hacer germinar la narrativa la cual se transmite como mensaje de emisor a receptor. Hasta el momento nada muy distinto de los esquemas comunicativos básicos. Uno de los destinos de la obra es superar el esquema y, al tener como materia de trabajo el lenguaje, este hace a la creación literaria prolongarse en un complejo proceso de recepción.

La obra circula en diversas cadenas de transmisión, estas son cualidades compartidas; dicha articulación precisamente trasciende lo literario: “los textos y discursos no literarios pueden también circular en unas cadenas de transmisión, más o menos largas o cortas, en forma de “discurso indirecto” (Doležel, 1997, p. 230; 2002, p. 199); se ejemplifica el ligamen con otros discursos, como el musical; sin embargo, no es azaroso. La transmisión compartida debe ser continua para que los procesos semióticos estén en continua activación; entonces, en las cadenas de transmisión, la producción literaria contribuye a la existencia de los textos literarios en tanto mantiene activos los procesos de interpretación y recepción.

Se esboza así otra característica de la transducción: su deriva hermenéutica otorga a las obras su condición de organismo vivo, cuya presencia se refresca por las maneras en que diferentes generaciones se aproximan a él y lo tornan en distintos, o sea, nuevos. “Puesto que ese procesamiento conduce a unas transformaciones más o menos significativas de los textos, propongo como término genérico para estos procedimientos el de transducción literaria” (Doležel, 1997, p. 230). Esta transformación genera múltiples productos, con rasgos cualitativamente distintos al anterior.

En Doležel, la distancia entre emisor y receptor merece consideración porque hay dos circuitos generadores de discontinuidad y margen para la resemantización textual. Entre el circuito A (emisor-mensaje) y el circuito B (mensaje-receptor) hay distancias culturales e ideológicas producto de que el escrito tiene vida propia sin la presencia del emisor.

La distancia variable crea indeterminaciones semánticas sustanciales, tensiones y discordias. Necesariamente, el procesamiento de textos literarios es mucho más que «descodificación» pasiva; es un *post-procesamiento activo* de un ‘mensaje’ respecto al cual la fuente ha perdido el control (Doležel, 2002, p. 200).

Doležel no niega el papel del emisor como ente activo en tanto gestor del objeto estético, pero precisamente porque la transducción fija su mirada en el proceso de comunicación literaria, la preponderancia de los lectores afirma el fuelle de la reelaboración activa de la obra como proceso continuo. Más que interpretación como simple decodificación de un supuesto mensaje maestro, la transducción plantea que a partir de la reconstrucción de la ficción emane una lectura distinta.

La obra literaria no se percibe como un monumento «congelado», sino más bien como un objeto semiótico ‘fertilizable’, que pasa continua y repetidamente a través de transmisión, recepción, almacenaje, recuperación, post-procesamiento, etc. [...]. La estructura sincrónica de la obra literaria no contrasta con su existencia diacrónica; son dos manifestaciones de la ‘fertilidad’ del signo (Doležel, 1997, p. 231; 2002, p. 201).

La obra no es una pieza de museo, no se idolatra como parte de una tradición canónica; tampoco se explica como un acertijo producido por un genio en la construcción de mundos ficcionales. Es un cuerpo vivo y en constante transformación debido a los diferentes procesos de interpretación-recepción en el que surgen las nuevas lecturas que lo convierten en otro material con vida propia. Cuando Doležel se refiere a las estructuras sincrónicas y diacrónicas, se entiende que estos no son dos momentos diferenciados, sino instancias inherentes de un proceso resemantizador cuyo resultado dependerá de los lectores y su contexto:

En esta amplia concepción, la transducción literaria comprende fenómenos tan complejos como la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural, etc. Las actividades de transducción incluyen incorporación de un texto literario (o de cualquier parte de él) a otro texto, la transformación de un género en otro (novela en obra de teatro, guion, libreto, etc.), la traducción a otras lenguas, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etc. En los diversos canales de la transducción se producen transformaciones del texto que van desde las *citas* hasta los *textos metateóricos* (Doležel, 2002, p. 202; 1997 pp. 231-232).

Las formas de transtextualidad estudiadas previamente se vinculan a la transducción literaria cuando Genette habla de palimpsesto, un espejo donde se traslucen

diferentes instancias discursivas. Una obra literaria, desde su especificidad moldea la dinámica la apropiación de otros escritos no como mero calco, sino como parte del andamiaje de su vida propia. La transducción indica el carácter social y las diferentes formas de transtextualidad representan mecanismos dialógicos de construcción textual.

9.10 Relaciones intertextuales entre literatura y música

En definitiva, las relaciones entre música y literatura están presentes en el proceso artístico y expresivo de la cultura occidental, las cuales daban lugar a manifestaciones artísticas muy ricas y diversas. La primacía otorgada a la música o a la obra escrita han ido variando a lo largo de los cambios en la estética; “épocas como la renacentista y el siglo XVII dan importancia al texto y otras, con el siglo XIX a la cabeza, defienden la expresión musical por encima de la literatura” (Ojeda, 2013, p.133).

La relación compartida entre la música y la literatura no sería posible de plantear sin antes observar los vínculos entre esta con la palabra. Para este fin, es necesario considerar que la música como el lenguaje, en este caso narrativo, se ha visto envuelta en una problemática sin solución hasta la actualidad y vinculada específicamente con la importancia dada a la música por encima del texto o viceversa.

Un primer ejercicio conceptual es aludir al término intertextualidad musical como

“la literatura que recoge rasgos musicales. En ese sentido, la música es su coartada” (Ojeda, 2013, p.136). La música está presente en prácticamente todos los géneros literarios de diferentes maneras. Ojeda se dedica a estudiar este tema, ubica al género lírico y al dramático con una presencia más palpable de lo musical.

Poesía y música comparten la oralidad, la musicalidad y el ritmo como necesidades expresivas, también al momento de escribir una canción se busca que la composición escrita cumpla ciertos requerimientos estéticos que le otorga la literatura.

Si la música es la más romántica de las artes y la poesía es la que tiene más consideración dentro de las que usan la palabra por su subjetividad, intimismo y poder de evocación, ambas artes se unen en las composiciones que incluso se refieren a la música en el título (Ojeda 2013, p.137).

La complementariedad entre poesía y música data desde la antigüedad griega. La mitología helénica está impregnada de ecos musicales, incluso los dioses de los que da cuenta la literatura, poseen claros atributos musicales, como las musas. Desde el momento de su concepción, los textos poéticos se elaboraron para cantarse, y marcaba ya la primacía de la literatura sobre la música, que incluso lo enriquecía, pero, como se dijo antes, tal situación varía dependiendo del contexto histórico.

El drama y la música tejen redes de colaboración más amplias estas atribuciones, lo musical se convierte en un elemento fundamental en el desarrollo de la acción dramática, tanto en ambientación como en los planos argumentales.

El género dramático establece diferentes coartadas con la música, desde hacer uso de ella simplemente como música incidental, aportando verosimilitud, hasta utilizar la música para acentuar las emociones personales, la acción, etc. Incluso la música puede entrar a formar parte de la estructura de la obra, marcando el final de los actos o creando espectáculos exclusivos, como puede ser el Fin de Fiesta al final de la representación teatral (Ojeda, 2013, p.141).

En cuanto al par narrativa y música la experiencia interartística varía un poco. Los paralelismos en ritmo, musicalidad, oralidad, uso de figuras literarias y retóricas entre música y poesía, no se presenta de igual manera en la narrativa. Ojeda rescata al poder evocativo por medio de la palabra escrita, por encima de la experiencia sensorial auditiva la cual se integra a la lírica y al drama. La fuerza de la evocación reside en su silencio, un

silencio que se completa con las cargas referenciales del lector y su circunstancia individual, cultural y social.

En ocasiones, la música se evoca y no “suena”. Quizá esta sea la mayor coartada de la música con la literatura, consiguiendo hacerla presente cuando “no está”. Es lo que ocurre en el género narrativo, generalmente enfocado a la lectura individual y silenciosa, pero que puede traer la música a su texto y hablar sobre ella e introducirla en su desarrollo (Ojeda, 2013, p.141).

El narrador invita a lo musical a sus ficciones de diferentes maneras, entre ellas para elucubraciones sobre la misma o para evocar un determinado clima en la trama. En la teoría de la transtextualidad de Genette la presencia de lo musical es clave en la paratextualidad mediante el mismo título de una obra, epígrafe, portada, etc. “No siempre las relaciones son claras, sino que a veces se utiliza la música por su capacidad para sugerir, para evocar realidades, estados de ánimo o por las referencias culturales que representa” (Ojeda, 2013, p.141).

9.11 La dimensión ideológica de lo musical

En su libro *Sobre la música*, Theodor Adorno (2008), uno de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, expone algunas ideas sobre el arte musical en comparación con el lenguaje, pero, en general, le otorga una dimensión ideológica a esta práctica artística concreta.

Theodor Adorno elabora una teoría que acerca la música con la literatura en el entendido de que esta última se basa en el trabajo con el lenguaje para producir belleza, es decir, su función estética; aclara que la música se asemeja al lenguaje, su estructuración formal es similar, pero no es el lenguaje. La música, como el lenguaje, consiste en un sistema de signos organizado (textura organizada de sonidos), con su realización concreta.

Pero, la música representa el intento de nombrar al nombre mismo, en lugar de comunicar significados.

El trabajo interpretativo del lenguaje consiste en entenderlo, mientras que interpretar la música implica “hacerla”, o sea, significa una labor de ejecución. De acuerdo con Adorno, la música comparte con todas las artes el carácter enigmático.

Sin embargo, lo que se pretende destacar es la interacción de la música con el contexto histórico-social, que no puede desligarse de términos como ideología y reificación. Se realzan las elaboraciones de Marx en *La ideología alemana* (1867) quien lo concibe como falsa conciencia en tanto los valores, ideas, tradiciones y visiones de mundo aceptados por la mayoría, que se proyectan como propios, son en realidad los de la clase dominante.

Por otro lado, la reificación remite a las mediaciones, entre ellas las de carácter mercantil que permean el entendimiento de la colectividad, el sujeto y los productos culturales, que sin duda funciona como sostén del orden social existente. “Ya no hay un reconocimiento de los sujetos como sujetos históricos, sino como seres fungibles que juegan un rol determinado en la gran escena teatral de la sociedad industrial” (García, 2015, p.175). Las ideas de Adorno van a ser un punto de referencia para las conceptualizaciones estéticas de pensadores como Jameson o James Harding.

A partir de ahí Adorno evalúa la música como producto social y la importancia de estas mediaciones como la base para interpretar la experiencia estética. Es decir, interesa al pensador referirse a las percepciones con las que los seres humanos acceden al arte musical.

Para el alemán, tanto la experiencia de producción y consumo musical están mediadas por el contexto donde esta experiencia se desarrolla. Los gustos musicales, que ya no son los del individuo sino de la masa, buscan la inmediatez, la satisfacción de una necesidad en un momento específico.

La reproducción de una sinfonía no está dada por que sea Beethoven o Mozart, sino por las condiciones sociales que los ponen a ellos como figuras de la música que hay que escuchar. Es de este modo que la escucha obedece a factores históricos como lo hacen también las obras musicales. Con la reproducción hay entonces un cambio en las obras. Como ejemplo de esto pone Adorno el caso de las sociedades precapitalistas en donde había una inmediatez en la reproducción; el intérprete no tenía ninguna mediación, como el arreglista, y los oyentes tampoco. Con la entrada de la sociedad burguesa, las condiciones de reproducción musical encuentran varios aspectos. Por un lado, el intérprete tiene que atenerse al desciframiento del lenguaje musical y establecer una mediación entre el pasado en que fue compuesta la obra y el presente con sus condiciones específicas; pero por otro lado debe ponerse él en la tarea de satisfacer al público al que se dirige (García, 2015, p.178).

Adorno hace énfasis en la función ideológica del arte, donde la música tiene un espacio privilegiado. Si el contexto histórico y social se caracteriza por la formación de identidades funcionales a la ideología dominante (aunque se presente en forma de identidad nacional) y el acceso mediatizado a los bienes culturales, lo promovido como divertimento o goce estético no escapa a las relaciones económicas y sociales de la sociedad industrial. De acuerdo con el análisis de García, Adorno considera que:

Frente al anhelo que tienen las personas de divertirse, la industria cultural ha creado mecanismos para cumplir ese deseo y se ha valido de instrumentos como el cine, la radio, los conciertos públicos, las galerías de arte, entre otros. La diversión es el poder que hay sobre los consumidores; es el trabajo prolongado, en el sentido de que se busca divertirse para poder seguir aguantando la carga del trabajo alienado. Entretenerse no implica únicamente consumir lo que se ha producido; más allá de ello, es crear la ilusión de que bajo el entretenimiento realmente somos libres y estamos desplegando nuestra individualidad a partir de nuestros gustos. La forma en que escapan los individuos está dominada por el esquema de producción cultural que le pertenece a los grandes monopolios, como los dueños privados de las cadenas radiales o las empresas que producen películas de cine (García, 2015, p.159)

La sociedad industrial que analiza Adorno se basa en el trabajo alienado; es decir, lo que se concibe como un espacio para la realización de las potencialidades humanas deviene en opresión, volviéndose contra sí mismo. En busca de un poco de entretenimiento para alivianarse de ese entorno opresivo, acude a una esfera cultural la cual reviste un carácter ideológico, un campo de disputa por la reproducción del orden social dominante.

Entender este asidero ideológico de la música contribuye a entroncar el tejido intertextual en la narrativa de las últimas dos décadas del siglo XX en diálogo con un contexto en el que la globalización y el libre comercio penetran las relaciones sociales. La función ideológica del arte no significa que siempre las ideas y manifestaciones artísticas sean siempre las de las clases dominantes. Antes bien, Adorno valora el surgimiento de manifestaciones musicales populares como una contestación a la cultura de élite. En la relación entre la literatura y la música, la condición polifónica de la novela hace que intervengan en las obras multiplicidad de voces y de prácticas significantes, en una dinámica de tensión y conflicto con los discursos hegemónicos. La explicación de Adorno recuerda precisamente que nada está fuera de esas relaciones de poder.

9.12 La noción de subalternidad

La literatura expresa los avatares de los procesos de representación identitaria. En el marco de las sociedades globalizadas latinoamericanas, estos se vuelven aún más complejos en tanto los referentes de representación sufren transformaciones y desplazamientos importantes.

Los estudios poscoloniales abordan esta temática desde diferentes ángulos, pero manejando un problema central: dicha representación, entendida como actividad reflexiva

académica, cultural y artística, es dominada por unos códigos, por unos parámetros o por unos esquemas culturales hegemónicos que obedecen a una política determinada.

El poscolonialismo, además de caracterizar el despliegue de dichos códigos dominantes, de palpar en toda su complejidad la violencia de los discursos cimentados en los valores de occidente, también se preocupa por rastrear cómo surgen y se configuran otros horizontes discursivos. Para ambas tareas se impone indagar en el locus de enunciación.

Este constructo se relaciona con las cualidades, los parámetros, referencias en la constitución del enunciado y con un espacio entendido como su asidero histórico, así como su posicionamiento concreto en vinculación con las estructuras discursivas dominantes.

La colonialidad es el sitio de enunciación que revela y denuncia la ceguera de la narrativa de la modernidad desde la perspectiva de la modernidad misma, y es al mismo tiempo la plataforma de la pluriversalidad, de proyectos diversos provenientes de la experiencia de historias locales tocadas por la expansión occidental (Mignolo, 2003: 187).

Ese locus de enunciación es un espacio el cual busca trascender la violencia discursiva occidental, es consciente de operar en un lugar compartido junto con las manifestaciones concretas de la racionalidad moderna. Por eso, una de sus empresas fundamentales es conocer su propia condición histórica, su existencia a sabiendas de que sobre sí misma trabajan los espectros vivos de las narrativas modernas.

Sin embargo, su condición principal, en cuanto práctica concreta, es el acto enunciativo, su performatividad, su vida actual que le permite estar actualizándose. Esa historización del locus, del lugar y las precedencias de la enunciación son consideradas importantes, pero reviste cierta imposibilidad. Por eso, el rastreo de las condiciones de producción se asienta en el acto mismo de enunciar.

Así es como definir un locus es recurrir a un plano, a longitudes y latitudes, agregar variables, que desde los enunciados se configuren las combinaciones posibles, diferentes velocidades, no saber bien cómo medirlas o si tiene sentido hacerlo. La noción de un plano no es sino poder establecer un registro en el locus, saber en qué condiciones puede aparecer, construir y enunciar, y cuando no es factible esperar algo de él. El poscolonialismo lo conduce desde múltiples líneas, entre ellas como ya daremos cuenta, la búsqueda de categorías nuevas desprovistas de violencia occidental (García, 2011, p.33).

Lejos de negar la posibilidad de representación del sujeto o decretar su muerte, el poscolonialismo opta por el descentramiento del lugar de enunciación. Arranca en el desplazamiento en relación con las instancias discursivas dominantes, en su performatividad, en su diario actualizarse; pero en dicho espacio donde opera el descentramiento se constituyen múltiples sujetos los cuales, desde su propio locus de enunciación, transformarán “la crítica a la modernidad en una forma externa y radical de la misma” (García, 2011, p.34).

Uno de los sujetos llamados a ocupar ese nuevo locus de enunciación alejado del “eje” o centro, y que expresa la dinámica de la representación, es el sujeto subalterno, el cual se equipara al criterio de subalternidad. Esto es lo más relevante para efectos de este estudio en relación con el poscolonialismo.

Guha aporta una definición precisa del concepto; según él, “lo subalterno es entendido como aquello de rango inferior (...) como denominación del atributo general de subordinación de la sociedad (...) ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o en cualquier otra forma” (1996, p. 23).

Lo subalterno expresa una diversidad de vínculos de subordinación que no solo se limita al espectro de clase como la contradicción primordial; producto de las transformaciones en la dinámica de funcionamiento del capitalismo, surgen con mayor beligerancia diferentes expresiones de lo subalterno.

Esto conduce a considerarlo en su movilidad, en permanente constitución, lo cual pretende blindarlo de cualquier esencialismo. Lo subalterno, al decir de Beverley (1999), muestra una condición contingente y claramente sobredeterminada. Conforma un espacio siempre ocupado, pero donde también siempre hay lugar para algo más, lo cual hace de una posible enumeración de lo subalterno algo siempre incompleto (García, 2011, p.39).

Lo subalterno, si bien se define de manera inicial en relación con las instancias discursivas dominantes, no se limita a reproducir sus esquemas de pensamiento porque esa condición subalterna demanda de ella una disposición contrahegemónica. Lo subalterno busca su propia voz, sus propias formas de expresión.

La actividad del subalterno aparece como una ruptura con los modelos tradicionales de control social que cuestiona las formas hegemónicas de representación (y no la representación misma) y que obliga a los diferentes componentes sociales a negociar unas políticas sociales y de investigación que tengan en cuenta su propio proyecto de hacer historia y construirse políticamente (Guha, 2002, s.p.).

Debido a su carácter móvil, su condición rupturista y su encarnación en sujetos cuyo locus de enunciación se sitúa en las afueras del poder, se concibe al subalterno en confrontación con el poder dominante. Ahora bien, esto se puede operacionalizar de diferentes maneras al momento de abordar los textos literarios como una producción discursiva donde circulan las voces subalternas y se pone en evidencia las fracturas de las narrativas occidentales.

Uno de los anclajes pertinentes es el de Gayatri Spivak, para quien este es un término problemático porque el sujeto subalterno, como ella lo concibe, tiene tal condición, en parte, porque no puede ser representado adecuadamente por el saber académico producido en dicha sociedad. “When the subaltern ‘speaks’ in order to be Heard and gets into the structure of responsible (responding and being responded to)

resistance, he or she is on the way of becoming and organic intellectual ” (Spivak citada en Linhard, 2002, p.142).

Esto se puede interpretar de la siguiente forma: con el objetivo de poder hablar, el sujeto subalterno no precisa acceder a los mecanismos discursivos configurados desde el poder hegemónico, en este caso, el vincularse con los mismos significa abandonar su condición de subalterno. Según John Beverly, citado en Linhard (2002), “if the subaltern could speak, -that is, speak in a way that really matter to us- then it wouldn’t be subaltern ” (p.141).

Siguiendo el razonamiento tanto de Spivak como de Beverly, si lo subalterno está condenado al fracaso, lo relevante consistiría en configurar “una estrategia crítica de lectura que permita reconocer no ya un sujeto, sino los rastros de los procesos de subalternización que a su vez son operaciones discursivas” (Linhard, 2002, p. 137). Es lo que la misma Spivak plantea en su teoría de efecto sujeto:

Un efecto sujeto solo puede postularse de la siguiente manera: lo que parece operar como sujeto puede ser la parte de una red de hilos inmensamente discontinua (el texto en sentido general) que pueden ser políticos, ideológicos, económicos, históricos, sexuales, lingüísticos, etc. (si se aíslan, se puede apreciar que cada uno de estos hilos está a su vez tejido de muchos hilos). Diferentes nudos y configuraciones de esos hilos determinados por determinaciones heterogéneas que a su vez dependen de una miríada de circunstancias, producen el efecto de un sujeto operativo (Spivak citada en Linhard, 2002, p.142).

Para Spivak, resulta fundamental estudiar estos rastros del efecto-sujeto, aporías y dilemas que enfrentan los sectores juveniles, por ejemplo, ante los procesos de autorrepresentación. Se reitera la pertinencia de seguirle la pista a esos hilos políticos, ideológicos, históricos que aparecen en la producción escritural.

El concepto de subalternidad como un proceso permite rastrear los diferentes entramados discursivos, mecanismos de discriminación, exclusión y silenciamiento que afectan a los sujetos subalternos, los cuales se manifiestan de manera específica en la narrativa. La labor de reconocer las huellas discursivas dentro de las producciones estéticas, a su vez, caracterizar las formas de codificarse y construirse el sujeto occidental a través de la otredad subalterna.

9.13 El “sector juvenil” como expresión de la subalternidad y la identidad

Britto destina una parte de su análisis en torno a la juventud. Se refiere a ellos como “sector juvenil”, no habla de buenas a primeras de grupos contraculturales específicos con una marcada composición en este grupo, como pueden ser los *punks* o los *heavy metal*. Antes bien, la abarca de manera general como una capa social con algún nivel de diferenciación con respecto a otros sectores.

Se parte del contexto social de proliferación de jóvenes en Occidente, a partir de la posguerra. Son los nacidos en la década del sesenta, donde naciones como Estados Unidos aprovechan la recuperación económica para crear condiciones de consumo óptimas para los padres de estas generaciones venideras. Se fortalece la capacidad adquisitiva de las familias que desencadenó en un crecimiento de los matrimonios y, por consiguiente, un alza demográfica significativa:

El aumento de las tasas de natalidad en la década inmediata a la guerra significó, para los treinta años inmediatos, un notable incremento en la población juvenil, y descenso en la edad promedio de dichos países. El *baby-boom* acarrió, en los primeros años de la postguerra, el crecimiento de la población pasiva, la demanda de nuevos servicios y facilidades para la crianza y educación y el problema de la integración a la sociedad capitalista de un contingente apreciable de jóvenes (Britto, 1994, p.28).

El mismo sistema, en su afán de autoconservación, crea vínculos familiares funcionales a la urgencia de la recuperación económica y por ende el crecimiento de la tasa de ganancia de los principales negocios nacionales. Se crean mercados nuevos, centralmente ligados a la industria tecnológica con miras a la futura revolución en este ámbito. Los nuevos mercados no se desarrollan de manera espontánea; tiene que ver con el crecimiento demográfico y de la tasa de ganancia, pero también con el rol de la publicidad, una rama clave del aparataje capitalista.

La labor de crear las condiciones económicas y demográficas por parte del sistema capitalista encuentra a la juventud como un blanco, justamente por sus características específicas. Salvo en las sociedades periféricas donde el trabajo infantil refleja la situación barbárica del entramado social, el sector juvenil comparte, de manera general, una relación de dependencia hacia el núcleo familiar, más allá de que sea rico o pobre, *hippie* o *punk*. Hay un vínculo histórico inicial que no depende del joven, salvo en el consumo. Las tendencias, las modas y el sentido de pertenencia es dado por un mercado consciente de la condición de dependencia.

El joven, en la mayoría de los casos, depende económicamente de su familia, y no enfrenta gastos de habitación, mobiliario y utensilios domésticos. Su área de decisión en el consumo se refiere a bienes más rápidamente perecederos y en los cuales la utilidad simbólica prepondera sobre la real: ropa, grabaciones musicales, adornos, artículos deportivos, vehículos no utilitarios, juguetes. La presentación de estos bienes y la forma en que se incita a su consumo tienen decisiva influencia en la venta y en la rápida obsolescencia de los mismos (Britto, 1994, p.28)

La búsqueda y posterior consolidación de su identidad se la otorga ese consumo, por más limitado que esté debido a la carencia de posibilidades de asistir plenamente a los ofrecimientos del mercado. Hasta en los estratos sociales de bajo poder adquisitivo se crea un segmento de consumo ligado a esos procesos de conformación identitaria.

La falta de autonomía detona zonas de conflicto que tarde o temprano salen a flote, porque fuera del núcleo familiar están otros tejidos sociales con los cuales se relaciona sin la autonomía deseada. La transicionalidad es característica del sector juvenil, lo cual hace a Britto reflexionar sobre esta condición y abandonar la pasividad asignada desde las instancias adultocéntricas:

Esta temporaria falta de integración al proceso productivo, la carencia de derechos políticos, la ausencia de poder de decisión sobre el propio destino, la exigüidad de los ingresos y la poca relación entre éstos y un trabajo determinado, así como la incertidumbre sobre la capacidad para rebasar las pruebas y las iniciaciones que han de decidir su lugar en la sociedad, crean en el joven una situación subjetiva de distanciamiento con respecto a la clase social en que nace (Britto, 1994, p.28).

Las necesidades de distanciamiento toman diversos rumbos. En la mayoría de los casos significa el surgimiento de las contraculturas bajo las cuales se agrupan los subalternos. Un ejemplo son las llamadas “tribus urbanas” vinculadas por gustos musicales (desde el rock hasta la canción protesta). Las subalternidades juveniles nacen como la materialización del descontento y la rebeldía contra un modo de vida que lo ata durante buena parte de su vida.

Lo juvenil también es el caldo de cultivo para movimientos política y socialmente contestatarios con capacidad de incidir en las condiciones sociales ligadas al sector. Los jóvenes de la periferia, cuyos padres sufren la explotación incluso en los países industrializados, se identifican con los movimientos por los derechos civiles y ven que su voz cuenta. Lo subalterno se agrupa porque tanto su opinión como sus acciones influyen en su realidad inmediata. Los movimientos sociales encontraron en la juventud un puntal importante como un soplo de aire fresco y valeroso para la consecución de los objetivos planteados y los métodos para lograrlo.

Sin embargo, interesa resaltar de esta concepción de Britto (que resulta de enorme utilidad para esta investigación) la condición inherente de la juventud como generadora de lo subalterno. El desarraigo y la inconformidad es parte de esa inherencia la cual abarca todas las clases sociales. El descontento puede canalizarse en forma de movimientos transformadores, pero si no es así, la ruptura, el cuestionamiento y la insatisfacción tiene diferentes expresiones.

Lo juvenil contestatario se da hasta en las clases dominantes, donde su relación con los proyectos hegemónicos se traduce en modos de vida familiares conservadores, tendientes a cerrar aún más cualquier dejo de autonomía del sector juvenil. El aparataje teórico de Britto permite penetrar en las grietas discursivas y fragmentaciones dentro de la misma clase alta, de la cual forma parte el protagonista de la novela bajo análisis en esta investigación.

La discusión sobre la juventud conduce al tema de la identidad como proceso; bajo estas condiciones, lo dialógico también vale como referencia teórica para trabajar dicho constructo. La inquietud acerca de qué o quién se es, aparece materializado el yo como eje. La pregunta por la identidad trae aparejada la indagación acerca de los procesos de construcción de la subjetividad.

El texto *Yo también soy, fragmentos sobre el otro* (2000) Bajtín profundiza su concepción del sujeto alejada del *ego* de Descartes, o principalmente del anclaje racionalista. La incorporación del adverbio “también” representa una afrenta conclusiva a la preeminencia del yo pensado desde una razón la cual se fue construyendo en una sola vía. La concepción del sujeto trae consigo a la otredad como factor constitutivo, no como una sencilla adición o ingrediente externo.

“Yo existo para otro y con la ayuda del otro” (...) “Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo” (Bajtín citado en Ibáñez, 2015, p.44). La base del pensamiento cartesiano, sintetizado en la frase “pienso, luego existo” (Descartes, 1998), sufre una dislocación en Bajtín porque abre el terreno a una concepción polifónica a la interrogación por el ser no ya en términos monistas, sino lingüísticos, sociales e inclusive culturales.

La construcción del *sujeto* será, al igual que la palabra términos de Bajtín, dialógica, polifónica, social. Sin el *otro*, no hay posibilidad subjetiva. Es éste la primera realidad con la que nos encontramos en el mundo y la condición de acaecimiento del sujeto. En última instancia, *yo soy* en la medida que el *otro* existe; es el *otro* el que me otorga la posibilidad de existencia (Ibáñez, 2015, pp. 44-45).

Lo planteado por Bajtín aporta una hoja de ruta para dudar del anclaje subjetivista, donde no hay un proceso como tal de construcción del sujeto porque ese yo se puede considerar como un ente autónomo. Pero también implica una útil novedad acerca de las construcciones colectivas e historizantes porque, si bien ya se vio en las consideraciones anteriores que la pregunta por la identidad implica a los otros, la concepción bajtiniana resalta el rol dialógico del yo para revalidar o refutar la significación de las instancias discursivas sociales que lo constituyen como sujeto. En el abordaje dialógico el sujeto adquiere un rol creador a partir de considerar al otro o a los otros como integrantes del proceso identitario.

El hombre no puede ver ni comprender en su totalidad, ni siquiera su propia apariencia, y no pueden ayudarle en ello ni la fotografía ni los espejos. La verdadera apariencia de uno puede ser vista tan solo por otras personas, gracias a su exotopía espacial y gracias a que son otros (...) Un sentido descubre sus honduras al encontrarse y tomarse con otro sentido ajeno: entre ellos se establece una especie de diálogo, que supera el carácter cerrado y multilateral de ambos sentidos (...) sin las preguntas propias no puede ser creativamente comprendido lo otro y lo ajeno (Bajtín, 2000, p.159).

Se destaca este componente porque es habitual ver en las producciones estéticas de las últimas tres décadas un alejamiento de los relatos totalizantes o que subsumen el potencial renovador del sujeto bajo referentes colectivos donde no siempre alcanza a representarse. Para Bajtín, existe un dinamismo en el proceso de construcción de la identidad porque se considera el sujeto anclado en dinámicas previas a él y que, ya en el mundo, no puede comprenderse sin la otredad. No obstante, también supera las formas estáticas y mecanicistas donde el ser es un mero reflejo de las condiciones sociales y cuyo rol monológico se limita a reproducir las narrativas dominantes.

Las reflexiones sobre la identidad están presentes en producciones literarias como *Mala onda* y la conceptualización de Bajtín posibilita dimensionarla de manera productiva porque no ignora el asidero ideológico de las instituciones y prácticas discursivas por las cuales transcurre el sujeto, pero también reconoce una apertura a considerar el rol activo y crítico del mismo al concebir la identidad como un proceso dialógico en permanente construcción.

La base teórica detallada delimita el trayecto de los conceptos ante una amplia gama que podrían ser utilizados, de ahí el criterio seleccionador para aplicar aquellos con mayor dinámica para trabajar los objetivos de esta investigación.

Como elemento concluyente de este apartado destaca la multidisciplinariedad porque si bien se retoman constructos del ámbito literario (intertextualidad, dialogía bajtiniana y sociocrítica), se complementan con conceptos sociológicos, antropológicos y o de análisis del discurso para incorporar en el estudio de la novela *Mala onda*, la cual expone en sus páginas un tratamiento distintivo en torno a lo político y lo social. De cara

al tercer capítulo del trabajo, lo multidisciplinario y dialógico son aspectos clave de la propuesta de lectura la cual busca trascender los enfoques canónicos.

10. Marco metodológico

En esta sección se estudió la manera de operacionalizar los conceptos teóricos explicados; se trató de distribuir las categorías vinculadas a la intertextualidad musical y a la subalternidad, con el objetivo claro de trascender el fragmentarismo interpretativo. Desde este despliegue metodológico se mostró el hilo conductor entre los dos capítulos de estudio de la novela.

El sustento de la teoría remitió a la idea de la obra como instancia dialógica, el cual adquiere importancia para aportarle la concatenación de la cual se habló en el párrafo anterior. La obra plantea la confluencia de una multiplicidad de voces desde la palabra, la cual se constituye como palabra social.

Narradores, personajes y discursos conforman un escenario de encuentros y desencuentros a partir de los cuales se forman las relaciones textuales e intertextuales, por ello, cualquier análisis con estas características no debe despreciar el aporte bajtiniano. En la presente investigación, este abordaje fue fundamental por cuanto brindó una potenciación de la intertextualidad.

Alrededor de este concepto se acudió a las nociones de Gerard Genette, específicamente su concepción de transtextualidad, para estudiar, en el primer capítulo, la relación entre el epígrafe, el íncipit y la construcción de Matías Vicuña como personaje principal y narrador intradieético.

Se pretendió analizar la relación entre esa voz en crisis expresada desde las afinidades musicales con la presencia de rasgos testimoniales característicos de la autoficción y la ruptura del pacto autobiográfico, para dar paso a la manifestación concreta del cuestionamiento de los límites entre ficción y realidad.

La transducción literaria llevó a interpretar la relación entre las referencias musicales propias de la canción protesta y las valoraciones del joven Matías Vicuña como personaje principal. Si se concibe la transducción como virajes semióticos realizados desde el lector como una de las instancias del proceso de producción textual, se planteó indagar las diferentes maneras en que se resemantizan, en la novela, los intertextos musicales los cuales hacen referencia a la canción protesta.

Mala onda es abundante en intertextualidades musicales, algunas con una significancia mayor que otras, dependiendo de la trascendencia temática de la acción narrativa. Por ello, se trabajó con el concepto de alusión, de Martínez Fernández, el cual se vinculó con el análisis de la dimensión ideológica y el anclaje sociocrítico a partir de las categorías de genotexto y fenotexto.

Se retomó la elaboración de Adorno sobre la música como forma de interpretar los procesos sociales desde las obras. Así, la música puede ser entendida como un elemento de construcción identitaria del personaje principal a partir de la experiencia de consumo, y además como una forma de construir a los otros de su misma edad quienes también atraviesan un proceso de autodefinición.

Siempre relacionado con la presencia de lo social en las obras, se echó mano de la teoría sociocrítica, específicamente de las nociones de genotexto y fenotexto porque en el primero transitan las referencias musicales para darle sentido particular a esa experiencia de consumo.

Este apartado guarda relación con el anterior porque se propone enlazar los intertextos musicales con los distintos espacios de socialización tanto públicos (zonas específicas del paisaje urbano como bares, centros comerciales o tiendas de discos) como

privados (casas de habitación como la de Matías Vicuña o la de otros compañeros de clase).

En el segundo capítulo se retomó la paratextualidad, esta vez para analizar el título de la novela en relación con lo subalterno. Se recurrió a la propuesta poscolonial para conceptualizar la subalternidad en relación con la teoría de Britto y para describir los principales rasgos de lo juvenil como una capa social subalterna, en contradicción con las estructuras sociales adultocéntricas y sus manifestaciones concretas en la novela, tales como la dictadura, la familia y la religiosidad.

Particularmente interesante resulta la teorización de Britto porque posibilita encarar el análisis de la subalternidad en la novela a partir de una matriz compleja. ¿Pueden existir voces con estas características en una historia protagonizada, casi de manera exclusiva, por miembros de la clase alta chilena? El valor de lo expuesto por Britto consistió en entender que, dentro de los campos donde opera el poder hegemónico, también hay fracturas.

El estudio del título como programador de lectura profundiza la caracterización del protagonista, pero se trató de plasmar cómo mediante el lenguaje y sus diferentes giros idiomáticos se hace presente el desarraigo del sujeto juvenil. Lo juvenil como sector subalterno, aun siendo parte de la clase dominante, sufre las heridas de las instancias sociales adultocéntricas.

Otro aspecto que funcionaliza la teoría de la subalternidad es la transformación de la familia como instancia socializadora. Esta sufre cambios significativos en la novela, al punto que puede leerse como una crónica de su propia desintegración. Matías Vicuña se

presenta como una voz disímil porque a lo largo de la novela transita por diferentes vertientes, ora lo subalterno, ora lo hegemónico.

Finalmente, se exploró cómo la voz subalterna es capaz de desmitificar la idea de pureza en el linaje familiar, esto mediante la alusión al racismo como discurso social e histórico que las voces adultas ocultan a lo largo del relato. En este punto, se estudió cómo Vicuña se torna en cronista de su propia decadencia.

El tercer capítulo pretendió instalar una discusión en torno a cómo un sector de la crítica literaria, de índole conservador, ha asumido la obra de Fuguet. Estos elementos de balance -que bien se pueden extender de manera global hacia la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas- corresponden, en primer lugar, a una retórica del silencio por parte de estudiosos como José Miguel Oviedo, quien muestra resistencias a establecer un registro de voces y temáticas constantes de dichos autores.

El tercer capítulo ubicó su mirada crítica sobre las categorías tradicionales de movimiento literario, representatividad generacional y generalidades temáticas, y opta por concebir dentro de su propuesta la necesidad de trascender las categorías canónicas.

Luego, se debatió en torno a las habituales lecturas despolitizadas de la obra de Fuguet desplazarse a tratar la relación entre literatura y los discursos de cambio social, en el marco de un desgaste de los proyectos liberadores simbolizados en el llamado socialismo real como parte de la posmodernidad. En este marco se planteó la pertinencia de aproximaciones “políticas” a estas obras, en el entendido de que esta noción va más allá de su simplificación entendida como compromiso militante con un proyecto liberador.

La “lectura de la crítica” intentó ir más allá de los criterios reduccionistas los cuales categorizan la obra de Fuguet como de “poca calidad” o de “defensora del libre mercado”.

Se optó por dimensionar la fuerza de la cultura de consumo propio de las sociedades globalizadas en el quehacer literario, pero a la vez cuestionar y profundizar en los motivos de fondo de esas concepciones reduccionistas tendientes a relegar a Fuguet y a mucha de esta narrativa al estatuto de lo *light*.

Como parte de la propuesta de lectura, se discutió la pertinencia de profundizar en las lecturas interdisciplinarias tanto de la obra de Fuguet como de buena parte de la narrativa de las últimas tres décadas. Si bien este tipo de aproximaciones intermediales ya se realizan, las mismas cualidades intertextuales, híbridas y dialógicas de las obras literarias prácticamente demandan nuevos horizontes rupturistas del parcelamiento aún predominante en dichos análisis interdiscursivos.

11. Plan de capítulos

11.1 Capítulo I: La intertextualidad musical y crisis identitaria

Este capítulo analizó las relaciones intertextuales entre dos prácticas significantes específicas: música y literatura, con el objetivo de ubicar el rol que cumplen las distintas prácticas discursivas en la conformación de la voz narrativa, como un proceso dinámico y complejo.

Se localizaron los intertextos musicales insertos en la cotidianidad de la voz narrativa, marcada por la constante vivencia de experiencias eufóricas y transitorias, como el consumo de drogas, alcohol, la presencia en bares y fiestas de los compañeros de generación. Por ello, convino interpretar cuál es el lugar que ocupan las referencias musicales en la búsqueda identitaria de la voz narrativa en un contexto social convulso.

11.2 Capítulo II: Estrategias discursivas del sujeto subalterno: la construcción identitaria de la voz narrativa juvenil

Se abordan los rasgos propios del narrador protagonista como una voz subalterna por su condición juvenil. A partir del análisis del título de la obra se rastrean las manifestaciones del cuestionamiento a la dictadura militar y la reproducción de los patrones de pensamiento adultocéntricos en los propios adolescentes que lo rodean.

Se estudian los mecanismos discursivos de voz narrativa juvenil como agente desmitificador de las prácticas hegemónicas ejercidas desde la familia tradicional monogámica como institución clave de control social en el contexto de la dictadura.

Se indagan en las formas textuales a partir de las cuales la voz narrativa penetra en la religiosidad dominante para develar desde sus propios ritos la reproducción del racismo y la condición de clase dominante.

11.3 Capítulo III: *Mala onda* y las posibilidades de lecturas anticanónicas

En este apartado se realiza una propuesta de lectura que problematiza acerca de determinadas construcciones reduccionistas a partir de las cuales la crítica literaria de índole tradicional ha basado su abordaje, tanto de la obra de Fuguet como de buena parte de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas y la necesidad de asumirlas desde una perspectiva anticanónica, dialógica y multidisciplinaria.

CAPÍTULO I: Intertextualidad musical y crisis identitaria

1.Introducción

El presente capítulo estudia la relación entre la intertextualidad musical y los procesos de construcción identitaria de la voz narrativa, quien en este caso es el personaje principal, Matías Vicuña, un joven de 17 años perteneciente a la clase alta chilena.

La pretensión de este capítulo es presentar de manera general el contexto histórico que remite al plebiscito de 1980 donde los chilenos decidían sobre una nueva Constitución. Este apartado del capítulo, donde se aplica el concepto de genotexto según se concibe desde la sociocrítica, se enfoca en dos aspectos: caracterizar la dictadura militar desde el plano político y económico; el segundo punto consiste en describir las circunstancias inmediatas del plebiscito. La novela transcurre durante los 11 días previos a la consulta, y brindar algunas pinceladas históricas resulta fundamental.

Luego se procede a analizar la novela *Mala onda* a la luz de nociones concretas de intertextualidad amparadas en la concepción bajtiniana de la novela como instancia dialógica y polifónica.

De forma inicial, se trabajan el epígrafe y el íncipit como primeras referencias musicales a la luz de la teoría de la transtextualidad de Gerard Genette, para así caracterizar el proceso incipiente de construcción identitaria. Se realiza una vinculación de estos dos elementos con el tono testimonial de la narración (el diario de Vicuña en los días previos al plebiscito) emparentado con la autoficción.

La intertextualidad, de acuerdo con la propuesta interpretativa de este capítulo, se mueve en el terreno de la alusión a autores, canciones o bandas musicales, las cuales remiten también a personajes y escenas de películas principalmente ligadas a la cultura

popular estadounidense. Se plantea captar el significado de estos intertextos a la luz de los nuevos paradigmas de representación para la voz narrativa.

A su vez, al presentar estos intertextos norteamericanos como los “modelos a seguir”, entran en juego con referencias a autores latinoamericanos, principalmente brasileños y chilenos. Alrededor de esta dinámica corresponde interpretar cómo opera la de transducción textual y cómo se renueva el sentido de lo musical bajo la óptica de una lectura basada en los incipientes procesos globalizadores. También se muestra la emergencia de nuevos parámetros de representación que causan un efecto particular en la valoración de dichos referentes musicales.

Se estudia cómo los intertextos musicales se ligan con nuevas experiencias de consumo y prácticas cotidianas, tales como acudir a una tienda de discos, observar videos musicales desde la comodidad del hogar o bien sentirse acompañado mientras se viaja en automóvil. El abordaje de sociológico de Adorno contribuirá para tratar este despliegue de lo musical, al tiempo que dilucida su disfrute como parte de estas y otras de experiencias inmediatas.

Se exploran los mecanismos de acompañamiento de lo musical en los rituales juveniles de socialización y la participación específica de la voz protagonista en dichos rituales y espacios concretos, como el bar o las fiestas de los compañeros de generación. Esa asociación entre los espacios físicos desde los cuales transcurren los hechos narrados y las connotaciones que adquieren los géneros musicales configuran las nuevas posibilidades de representación identitaria.

1.1 Contexto histórico de la novela

Mala Onda se sitúa en una coyuntura social y política concreta: el plebiscito nacional convocado el 11 de setiembre de 1980 para decidir sobre la aprobación o rechazo de una nueva constitución. El resultado oficial fue de 4 204 879 votos para la opción “Sí” (67,04%) y 1 893 420 votos para la opción “No” (30,19%). Cabe recordar que dicha carta magna se mantiene hacia finales de 2020¹.

La literatura se concibe desde su especificidad discursiva, pero a la vez debe ubicarse en el marco de un contexto histórico. En algunos casos, para efectos del análisis, la referencia contextual se despliega de manera implícita, por lo cual su decodificación se plantea en términos particulares. Sin embargo, al presentarse de manera tan concreta en la obra en cuestión, conviene retomar dos aspectos fundamentales: el marco general en el cual se desarrolló la dictadura (a nivel de régimen político y en su modelo económico), así como las circunstancias del plebiscito.

1.1.1 Antecedentes históricos del plebiscito

La consulta se convocó 7 años después del golpe de Estado de la cúpula de las Fuerzas Armadas contra el gobierno de Unidad Popular presidido por Salvador Allende. Desde el inicio del primer gobierno socialista en la historia de Chile, las élites

¹ El 25 de octubre de 2020 se llevó a cabo el plebiscito nacional chileno para determinar si la ciudadanía estaba de acuerdo o no con iniciar el proceso de asamblea constituyente para redactar una nueva Constitución distinta a la de 1980. En esta consulta se impuso por un margen abrumador del 50% el “sí apruebo” dicho proceso de reforma constitucional. La consulta popular deviene de un amplio proceso de movilización que data de mediados de octubre de 2019 cuando estudiantes de secundaria llamaron a protestar contra el aumento en las tarifas del metro de Santiago. Esta demanda desencadenó en toda una serie de protestas populares que llegaron a cuestionar la estructura social, económica y política chilena, y desató la represión de las fuerzas del orden contra el pueblo en las calles. Este profundo proceso de lucha colocó como uno de sus ejes centrales la necesidad de una Asamblea Constituyente que conformara una nueva Carta Magna, en oposición a la de 1980, la cual estaba asociada con la dictadura y las políticas neoliberales que fueron cuestionadas en el marco de las protestas.

económicas y militares, en contubernio con el gobierno de los Estados Unidos, mostraron sus reservas en cuanto a su orientación política, hasta que el 11 de setiembre de 1973 decidieron consumir el derrocamiento.

El golpe de Estado se dio en el contexto mundial de Guerra Fría, tuvo como justificante la supuesta ruptura del orden constitucional producto de las medidas económicas adoptadas por Allende, entre ellas, nacionalizaciones, reforma agraria y regulación de precios. Así las cosas, de las élites militares, políticas y económicas justificaron el golpe como una necesidad para que el país no sucumbiera ante el comunismo.

A temprana hora de aquel día, las radioemisoras comunicaron el pronunciamiento de los comandantes en jefe y del general director de carabineros, denunciando la crisis moral y social del país, la incapacidad del gobierno para controlar el caos y la inevitable guerra a que conduciría la actividad de grupos extremistas y paramilitares. A fin de asegurar el orden interno, exigían la inmediata entrega del mando (Silva, 1995, p.318).

Durante todo el periodo dictatorial (1973-1988), independientemente de las reformas de esos años, la tónica fue la preponderancia política del ejército, con mayor fuerza la Junta Militar, como la institución central del régimen desde el cual se conducía el estado capitalista chileno. Los otros poderes (poder legislativo o judicial) pasaron a un segundo plano, sometidos completamente al primero. Solo el ejército tenía la capacidad de frenar la “amenaza comunista”, por lo cual se promovió un entorno sistemático de violencia contra toda forma de organización civil, popular y política que se opusiera a la dictadura.

Entre los cambios específicos de aquellos años se proscribieron partidos políticos, se restringió la libertad de prensa, los nombramientos de las instancias judiciales se

realizaron de una manera discrecional desde la Junta Militar, la cual concentró el poder casi en su totalidad.

Asumió el mando una Junta integrada por los comandantes en jefe del ejército (...) Al disolver el congreso ejercieron también los poderes Constituyente y legislativo. La administración comunal quedó a cargo de alcaldes designados por la Junta. Los registros electorales fueron destruidos y se decretó el receso de la actividad política (Silva, 1995, p.320).

La dictadura decretó la formación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en noviembre de 1973, tan solo dos meses después del golpe, para que cumpliera la misión de frenar el avance comunista. En el fondo, sirvió como un aparato de persecución política contra la población civil y las organizaciones sociales.

La DINA operó como el organismo represivo del gobierno entre fines de 1973 y el año 1977. Este organismo aplicó sistemáticamente el método de las desapariciones forzadas de personas, práctica criminal que recibió tal nombre, primeramente, a propósito de su aplicación en Chile, aunque se empleó antes en Guatemala y fue después utilizada en Argentina (que cuenta con un número mayor de víctimas de desapariciones) y en otras latitudes. El método de desaparición forzada consiste, básicamente, en “dar el golpe” e intentar “ocultar la mano” (Zalaquett, 2012, p.81).

El saldo de 15 años de política de seguridad nacional del régimen dictatorial muestra la eficacia en el cumplimiento de sus objetivos: silenciar y exterminar la disidencia, pero también proyectar a las élites económicas en la recuperación de sus privilegios como clase dominante que se vieron amenazados. Sirva el siguiente fragmento para evidenciar las secuelas experimentadas por la población chilena después del golpe de Estado.

Refiriéndonos, ahora a las estadísticas, concluida la labor de la Comisión de Verdad y Reconciliación y de su sucesora, la Comisión de Reparación y Reconciliación, es posible señalar que el número total de víctimas fatales – personas ejecutadas o desaparecidas, o pericidas en circunstancias de violencia política, sin que haya una clara identificación de los responsables– asciende entre

3.100 y 3.200, de los cuales 90 fueron partidarios o miembros del sistema militar muertos por opositores de izquierda. Aparte de estas cifras, la Comisión de Prisión Política y Tortura, llamada Comisión Valech calificó, en 2004 y, en un nuevo período, en 2011, un total de aproximadamente 38.800 personas como víctimas de prisión política (aunque probablemente fueron más). Decenas de miles de personas, no sabemos exactamente cuántas, fueron expulsadas del país por decreto del gobierno militar. Un número incluso mayor de personas se radicó en el extranjero por temor a la represión, sin que se las haya expulsado oficialmente (Zalaquett, 2012, p.84).

Las circunstancias políticas aquí descritas fueron de la mano con una agresiva política económica. El país da un giro completo: de intentar introducir algunos elementos no capitalistas (nacionalizaciones, control de precios, entre otras medidas), se pasó a un agresivo plan en sentido contrario, incluso más voraz que el esquema implementado por la Democracia Cristiana. Chile, en cierto sentido, fungió como “conejiillo de indias” en materia de reformas hacia una economía de mercado.

En lo económico, en la década del 70, Chile es el primer país a nivel mundial que implementa el modelo neoliberal, materializándose en la privatización de alrededor de quinientas empresas y bancos estatales, que fueron vendidas a particulares a precios irrisorios y eliminando barreras arancelarias a empresas locales, entre otras medidas (Berardi, 2017, p. 461).

Tal ha sido el impacto de este viraje que el carácter dependiente y neoliberal de la economía chilena se mantiene hasta estos días, el cual lo ha convertido en una de las naciones con la peor distribución del ingreso a nivel mundial (Berardi, 2017, p. 462), pero en el momento cuando se suscitó con mayor beligerancia el libre comercio, su puesta en marcha fue posible porque el régimen político limitó las libertades democráticas de la ciudadanía a su mínima expresión. El consenso, entonces, no fue tal: fueron los tecnócratas ligados al aparato militar quienes dictaron el rumbo de la política económica (en conjunto con Estados Unidos y los organismos financieros internacionales), a diferencia de otros países, donde el neoliberalismo arribó de manera marcada con el retorno de la democracia.

En Chile y bajo la dictadura, vino de la mano de una generación de jóvenes economistas formados en EE. UU. conocidos como los “Chicago boys”.

La relación entre modelo económico y régimen político no fue fortuita. Las expectativas de los sectores más vulnerables de la población hacia las tentativas de cambio social encarnadas en el gobierno de Allende tuvieron que ser barridas mediante una contrarrevolución, pero dichos anhelos no desaparecerían de la noche a la mañana. Fue por ello que se hizo necesario intensificar la represión y el ahogo a los derechos humanos.

Solo bajo las condiciones impuestas por la dictadura militar fue posible echar a andar las reformas económicas mencionadas anteriormente. Estas se emanaban desde instancias mundiales las cuales recién se erigían como promotoras de las políticas neoliberales, a saber, el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial.

Muchos observadores en Latinoamérica se dieron cuenta de que existía una conexión directa entre los shocks económicos que empobrecían a millones de personas y la epidemia de torturas que castigaba a cientos de miles que creían en una sociedad distinta (Klein, 2008, p.9).

Se puede afirmar la existencia de una necesidad, de parte de las élites empresariales, políticas y militares chilenas para garantizar sus intereses como sectores dominantes, de imponer por la fuerza un régimen político autoritario, cuyo pilar fueron las Fuerzas Armadas. Ante una creciente toma de consciencia de los grupos oprimidos sobre la necesidad profundizar un proyecto de transformación social, dichos sectores oligárquicos no vieron otra variante que la aplicada durante 15 años.

Esto, a su vez, se combinó con una agresiva política neoliberal de privatizaciones, pronunciada carga impositiva y endeudamiento (basada en las recomendaciones de organismos financieros internacionales) la cual requirió fortalecer el carácter represivo del régimen político. La Junta Militar se organizó en un doble movimiento: el primero, de

contención y recuperación de posiciones en cuanto al inminente avance del proyecto socialista, y el segundo, de carácter ofensivo, para encaminar al país hacia una nueva economía mundial de mercado.

1.1.2 El plebiscito y sus circunstancias

Como se pudo ver al inicio, triunfó el “Sí” de manera contundente. Aquí vale la pena hacer hincapié algunas circunstancias previas que determinaron el proceso, más allá del contexto político y económico descrito antes.

En primer lugar, el referéndum fue un proceso iniciado al poco tiempo de instaurarse la dictadura militar. La Junta entendía la importancia de darle una consolidación legal al acto de usurpación y de transformación abrupta de la institucionalidad; en ese sentido, se derogó la Constitución de 1925 y la misma Junta asumió los poderes plasmados en la Carta Magna, sin ningún vestigio de participación popular.

La Junta Militar encargó a un grupo de constitucionalistas, afines ideológicamente a ellos, la formulación de un nuevo documento; dicho grupo se denominó Comisión Constituyente, conformada pocos días después del golpe. Este luego se llamaría Comisión de Estudio de la Nueva Constitución Política de la República, cuyo funcionamiento se extendió hasta 1978.

En octubre de 1978, la Comisión le entregó a Pinochet el anteproyecto de una nueva constitución. En noviembre, el documento pasó al Consejo de Estado, órgano consultivo de 18 miembros, civiles y militares, designados por Pinochet, quienes elaboraron un nuevo texto constitucional, diferente al de la Comisión, más cercano a una reforma de la Constitución de 1925 que el que había preparado la Comisión de Estudio, y lo entregaron a la Junta de Gobierno en julio de 1980. Para definir entre ambos proyectos, ésta designó un grupo de trabajo de ocho personas, con sólo dos civiles integrándolo, los ministros de Interior y de Justicia. Este grupo despachó en un mes el texto definitivo de la nueva carta fundamental,

diferente al que había sido enviado por el Consejo de Estado, y más cercano al proyecto de la Comisión de Estudio (Correa, 2015, p.66-67).

El proceso no puede desligarse de la situación política general; antes bien, se apuntala un nuevo escenario para consolidar en el poder a la dictadura (por el momento, la variante política mediante la cual las élites ven garantizados sus intereses), así como enrumbar al país hacia una mayor concentración de la riqueza. Por eso resultó tan importante eliminar de cuajo lo previo y asegurar una articulación jurídica que respondiese a las nuevas circunstancias. Esto se expresa en el “espíritu” del documento el cual se terminó aprobando, hecho a la medida de los grupos de poder que lo impulsaron; en resumen, la Constitución de 1980:

Robusteció el Poder Ejecutivo. El legislativo disminuyó su potestad fiscalizadora. Proclamó la subsidiaridad estatal en lo económico, social y educativo (...) Creó el Tribunal Constitucional a fin de controlar el cumplimiento de las leyes, resolver, inapelablemente, consultas sobre su constitucionalidad y declarar inconstitucionales los movimientos políticos (...) Decretó la segunda vuelta electoral en las elecciones presidenciales, aumentando de seis a ocho años el periodo de mando (...) Otorgó rango constitucional al Banco Central y a la Ley de Fuerzas Armadas y el Orden (Silva, 1995, p.322).

A lo largo de los años se le han añadido distintas reformas y hasta la fecha se mantiene la misma. Sin embargo, esto va a cambiar luego de la convocatoria y realización del plebiscito a finales de octubre de 2020 que determinó el triunfo popular el cual aprobó el inicio del proceso de formulación de una nueva Carta Magna. Como en toda dictadura, los canales comunicativos para convertir este proceso de consulta popular en un evento con verdadera participación se vieron seriamente permeados por las constantes violaciones a los derechos humanos, entre ellos el de libertad de expresión.

Sin registros electorales, ni libertades públicas, ni garantías individuales, el nuevo texto constitucional fue plebiscitado en septiembre de 1980. Con sólo un 6 por ciento de abstención, se contabilizó un 66 por ciento de votos a favor de la nueva carta. Se trataba tan sólo de un mecanismo de ratificación de la decisión adoptada

por la Junta de Gobierno, pues ésta no se desprendió en caso alguno del poder constituyente que se había arrogado para sí (Correa, 2015, p.67).

Si durante la coyuntura de gestación de la Constitución no hubo involucramiento de los grupos opositores que le otorgaran cierta legitimidad (sencillamente porque bajo el nuevo régimen represivo a la Junta esto poca falta le hacía), el plebiscito tampoco expresó un ejercicio democrático mínimo. No solo se dio la ausencia de padrones electorales, tampoco hubo tiempo suficiente para que la población accediera al documento y formara un criterio propio de cara a la votación; a su vez, con muchas organizaciones sociales y políticas prohibidas, sí se puede considerar un plebiscito con muchas limitaciones.

1.2 Intertextualidad musical, paratextualidad y construcción identitaria de la voz narrativa

La novela *Mala Onda* comienza con un epígrafe musical: se trata de una parte de la letra de la canción *Falling to pieces* de la banda californiana de metal alternativo *Faith No More*:

*Sometimes I think I'm blind
Or I may be just paralyzed
Because the plot thickens every day
And the pieces of my puzzle keep crumblin' away
But I know
There's a picture beneath
Indecision clouds my vision
No one listens
Because I'm somewhere in between
My love and my agony
You see, I'm somewhere in between
My life is falling to pieces
Somebody put me together*

Mike Patton

Faith No more

La canción se traduce de esta manera al español: “A veces pienso que estoy ciego /O tal vez solo paralizado/Porque la trama se complica todos los días/Y las piezas de mi rompecabezas se derrumban/Pero sé que hay una imagen debajo/La duda nubla mi visión/Nadie escucha/Porque estoy en algún lugar entre/ Mi amor y mi agonía/Ves, estoy en un punto intermedio/ Mi vida se cae a pedazos/ Alguien junte mis partes.”

Esta canción es uno de los principales éxitos de la banda, perteneciente a su también exitoso trabajo llamado *The real thing* publicado en 1989. Se resalta la fecha de lanzamiento, tres años antes de la publicación de la novela, y nueve años después del contexto histórico de la narración.

No está de más resaltar la relevancia que adquieren las instancias paratextuales en el análisis literario. Ya desde Genette se concebía la paratextualidad como una forma de intertextualidad.

Como se analizó en la aproximación teórica, la noción de transtextualidad comprende los criterios de intertextualidad, hipertextualidad, architextualidad, metatextualidad y, lo que interesa en este apartado, la paratextualidad. Esta última se basa en la aproximación *Mala onda* desde elementos como dedicatoria, título, epígrafe, prólogo, índice, gráficos, glosario, notas, epílogo, notas bibliográficas, entre otras.

Este es responsabilidad del autor en este sentido que es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos de texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales (imagen y sonido) que acompañan a su texto. En esta categoría de paratexto entran [...], fundamentalmente, elementos como el título, los subtítulos cuando los hay, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc., funcionalizados todos ellos en una estrategia de inscripción del autor y de lector en una situación interactiva en la que el centro está ocupado por la obra misma, “arropada” por todos estos elementos paratextuales que constituyen esa franja del texto impreso [...](Sabia 2005, p. 3).

La cualidad autoral del epígrafe como mecanismo paratextual ocupa un lugar interesante. Desde los prólogos, prefacios o epígrafes, se ejercen determinados trazados de lectura, constituidos por espesas redes semióticas y discursivas en las cuales se inscribe lo social.

Siempre siguiendo la teorización de Said Sabia, el concepto propiamente del epígrafe lo rastrea principalmente en Todorov y Lejeune; con base en ellos, menciona lo siguiente:

(...) el epígrafe constituye una manifestación extradiegética que gobierna toda la lectura de la obra y forma parte de esos elementos que el texto contiene siempre sobre su modo de empleo (...) una definición sencilla de epígrafe puede ser la siguiente: es una cita de autor que suele aparecer después de la dedicatoria, en las obras donde esta figura, generalmente acompañada del nombre del autor y/o de la obra de la que está sacada (Sabia, 2005, p.10).

La definición de Sabia muestra una dimensión amplia del concepto, corresponde a la lectura, a la mirada de quien lo aborda para brindar la significación a cada elemento paratextual.

Lejos de ser, pues, una práctica inocente, el epígrafe viene a ser parte de una estrategia intencionada de inscripción del texto dentro de un ámbito de pensamiento o una línea de producción ideológica o estética. Por medio de ella, el autor inscribe su producción dentro de una corriente determinada o la entronca con la de un autor en particular, o varios autores con quienes su obra tiene afinidades o conexiones (Sabia, 2005, p.10).

La estrategia textual que reviste el epígrafe evidencia las obras que atraviesan al autor en tanto lector. A su vez, se consolida de forma transversal la noción de que todo texto es un intertexto; la intencionalidad de la voz autoral de colocar una cita y no otra responde, más que a pistas dejadas a propósito para que los lectores descodifiquen, a las circunstancias del autor como lector también.

En otros casos, la conexión se establece entre un elemento en particular de la obra del citante y otro elemento de la obra citada. Tal es el caso, por ejemplo, de un personaje, una situación o una idea que se defiende o, al contrario, se critica. Es, por lo tanto, un fenómeno a la vez intertextual y transtextual. El lector tiene que tenerlo presente a la hora de descodificar el texto, aunque en realidad, la tarea de comprobación de los nexos existentes entre el texto y epígrafe(s) suele tener lugar generalmente a posteriori (Sabia, 2005, p.10)

Ligando esta conceptualización con la novela, Fuguet coloca apenas un fragmento “partido” de la canción; las primeras seis líneas corresponden a una estrofa, mientras que las otras tres son el coro. Desde el inicio, esa disposición epigráfica da una idea del fragmentarismo que predomina en la estética literaria posmoderna. Dicho epígrafe destaca la autoría del segundo vocalista y compositor de la banda, Mike Patton, quien ya tenía las letras de todas las canciones del disco.

Está claro que en el tiempo de la ficción (setiembre de 1980) aún no existía ni la canción ni la banda. Pero la letra de una canción como epígrafe es también un homenaje al genio creativo de Mike Patton; figuras como él son las que cautivan a Matías Vicuña, verdaderos héroes sobre los cuales se proyecta la propia personalidad.

El género musical corresponde al “metal alternativo” según el cual la crítica tiende a ubicar a dicha banda. Su origen es estadounidense, lo que también coloca una situación constante de las presencias intertextuales en la novela: la cultura de masas que arriba a los países como Chile viene principalmente de Estados Unidos, en este caso, en forma de música.

1.3 Paratexto, incipit y caracterización inicial de la voz narrativa

El epígrafe proyecta el gusto del protagonista hacia el rock en idioma inglés, y abundarán sus alusiones en la novela. Con respecto a la temática de la letra, vislumbra una estética del desarraigo en tanto la voz vive una angustia de sentirse en un limbo que remite

a una incertidumbre existencial. La dificultad de acceder a la realidad mediante los sentidos (“a veces pienso que estoy ciego”), deriva en una sensación de parálisis, incapacidad de fijar un rumbo. La linealidad del orden y el progreso moderno está entredicho; priman los retazos, el sentimiento de desintegración.

Se convoca al fragmentarismo mediante la metáfora del rompecabezas incapaz de armarse. El epígrafe remite a un contexto individual caótico, de agonía; la ceguera da paso a una visión nublada, la duda se convierte en una actitud vital. El caos, como tal, no posee una connotación puramente negativa: representa una forma de presencia, quizás la única forma de presencia posible ante la incapacidad de conformar certidumbres. El saber que

“hay una imagen debajo” señala la densidad detrás del proceso de búsqueda de un sentido.

Finalmente, hay una interpelación al otro, la cual transmite la sensación de hallarse, le guste o no, en una sociedad compuesta por diferentes subjetividades. Esa otredad que no lo escucha es llamada a “juntar sus partes”; se presenta deshumanizada y condenada a no hacer nada mientras su agonía desemboca en la muerte que pasará desapercibida.

Después del epígrafe comienza la narración. El narrador homodiegético está postrado en una playa de Ipanema, Brasil, presa del inmovilismo causado por el fin de su viaje.

Estoy en la arena, tumbado, raja, pegoteado por la humedad, sin fuerzas siquiera para arrojarme al mar y flotar un rato hasta desaparecer. Estoy aburrido, lateado: hasta pensar me agota. Desde hace una hora, mi única distracción ha sido sentir cómo los rayos del sol me taladran los párpados, agujas de vudú que alguna ex me introduce desde Haití o Jamaica, de puro puta que es...me dedico a pensar un poco...es probable que nunca más haga tanto calor como hoy. Un grado más y todo estalla, declaran estado de emergencia, evacúan toda la ciudad. Pero a nadie le importa. Lo que para ellos es rutina, para mí es novedad. Y eso me apesta, me hace sentir intruso, lo peor (Fuguet, 2010, p.9).

La situación de desamparo presente en el epígrafe resulta compatible con el tedio y la sensación de exclusión e igualmente de desarraigo del íncipit. Según Amoretti, este término remite a:

Una técnica de análisis propuesta por Duchet, basada en la teoría de que el comienzo del texto es un lugar estratégico de condensación de sentido. Desde el arranque, el texto organiza una serie de códigos que pueden orientar la lectura crítica (...) El íncipit, entonces, lanza las huellas de un trabajo textual productor de ideología y, al ser la iniciativa de la palabra, fija sus presuposiciones y jurisdicción (1992, p.67).

Le agobia pensar porque sabe que se acercan tiempos difíciles: debe tomar decisiones de cara a su futuro como persona adulta. Debe enfrentarse a la realidad que le espera en Santiago, conforme pasan los días se agota la cómoda evasión de la estancia en tierras brasileñas.

El íncipit avizora la inversión de los roles: en Brasil es visitante, experimentador de un entorno desconocido; en cambio, el retorno a la capital chilena implica volver a una cotidianidad poco atrayente. El íncipit traza una metáfora del país: no solo Vicuña está en posición de definirse, Chile también: faltan 11 días para el plebiscito.

Tanto epígrafe como íncipit se funden para configurar un proyecto textual en relación con la música. La letra de la canción alude no solo a un estado de ánimo, sino a aspectos fundamentales de la construcción de la subjetividad en la sociedad donde la cultura de masas y el desarrollo tecnológico marcaron a toda una generación. La sensación de indefensión y orfandad ante una sociedad sumida en el vértigo de transformaciones cada vez más veloces impera tanto en el epígrafe como en las primeras líneas del narrador homodiegético; en ambos emerge el escepticismo, la imposibilidad de surgir. El viaje, apenas por comenzar, plantea la incapacidad de salvación tanto para la voz musical como el narrador de la novela.

Hay, eso sí, diferentes tonalidades en ambas instancias. Mientras que la letra de la canción, combinada con el ritmo, convocan a un desenfado propio del género musical, en la voz de Vicuña impera la ironía. Se observa una actitud de desarraigo, pero asumida de modo despreocupado, si bien hay una sensación de incomodidad calcinante, como las altas temperaturas cariocas.

1.4 Paratextualidad y autoficción

La novela presenta varios rasgos característicos autoficcionales, empezando por el uso de la primera persona como recurso estético para problematizar en torno a la dinámica entre el autor y el narrador. Esto, a su vez, lleva al plantear los límites entre realidad y ficción.

Un elemento que en apariencia pone un signo de igualdad con el narrador protagonista es el contexto histórico donde transcurre la adolescencia: ambos se localizan en Santiago de Chile durante el plebiscito por lo que después sería la Constitución de 1980, vigente hasta la actualidad.

La afinidad por la cultura estadounidense entre ambos es clara, tanto por las múltiples referencias musicales y cinematográficas como por el hecho de que la niñez de Fuguet transcurriera en Estados Unidos.

La estructura a modo de diario aporta la noción testimonial sobre la cual se construye la obra; posee solo cinco entradas, pero se expresan los sentimientos íntimos de la voz narrativa juvenil. La caracterización de Matías Vicuña como protagonista en crisis, en permanente angustia e insatisfacción desde el epígrafe y el incipit empalma con ese tono testimonial e intimista de la autoficción. En ese sentido, el diario es una de las formas privilegiadas para captar esos desgarramientos personales.

La situación de vida del autor se debe tomar en consideración a la hora de establecer similitudes entre este y el personaje principal. En una entrevista, Fuguet afirma:

“Yo estaba en esa época en un lugar oscuro de mi vida, en un momento de fragilidad, de locura, de pena, de miedo, de un montón de cosas que se volcaron en *Mala onda* y también en *Por favor, rebobinar*” (Fuguet en Thomas, 2016, p.130). Una lectura desde el plano de la autoficción sugiere similitudes, deslindes, pero principalmente la sensación de transitar entre arenas movedizas propias del pacto ambiguo de lectura.

El agobio, la angustia se producen por ese entorno opresivo por el que deambulan tanto el autor como el protagonista de la novela. Ahora bien, volviendo a la reflexión entre los límites entre la realidad y lo ficcional, este juego de incertidumbres permanece abierto. Esta es la base del pacto ambiguo autoficcional.

Este pacto se caracteriza por incluir en una misma propuesta dos términos o premisas antitéticas, que quedan armonizados bajo una forma paradójica que disimula la contradicción, pero sin hacerla desaparecer. Escudado en una serie de protocolos de lectura que en puridad son ambiguos, el autor puede afirmar y negar su identidad al mismo tiempo (Alberca, 2012, p.11)

Se combinan elementos autobiográficos del autor (indagación psicológica ante ambiente opresivo, contexto histórico, afinidad por la cultura estadounidense) con la historia como tal: se trata de una familia de clase alta chilena donde lo fundamental es descubrir mediante la voz narrativa su decadencia durante ese periodo histórico, más allá de pensar si realmente esa familia es la del autor. Quien cuenta la historia sufre un desdoblamiento: predomina el Matías Vicuña que relata en tono intimista propio del diario, pero en algunos momentos se desdobla en otro quien enuncia desde un lugar recóndito de su conciencia; en la escritura, este alter ego del narrador se reconoce porque se presenta en “cursiva”.

Las referencias musicales reales se combinan con la invención de la estrella de rock Josh Rensen. Luego de huir de su casa, Vicuña pasa varios días en el City Hotel, donde lo cautiva la portada de la revista *Village Voice*:

Sigo mirando los diarios: el Miami Herald, The Ángeles Times, el New York Post. Entre ellos, casi perdido, hay uno que me llama la atención: es un tabloide inmenso, con letras azules, que muestra en la portada a un tipo muy joven, como de mi edad, casi pelado al rape, con una polera en la que aparece la figura del Correcaminos, pero lleva además una corbata a listones, como de colegio. Como la de mi colegio, me doy cuenta. El tipo está gritando y parece entre enojado y asustado. El titular, me fijo, alude a él: Josh Rensen: *Out There On His Own*. Al pie de la foto, una breve lectura me indica que el tipo no es otro que el rockero del que me hablaba el Paz (Fuguet, 2010, p.281).

Rensen impacta a Matías Vicuña, quien con avidez lee una entrevista sobre él, luego se corta el cabello a rape y casi al final de la obra su amigo Alejandro Paz le regala el disco *El coyote se comió al correcaminos* del propio Rensen; volviendo a la “realidad” en una entrevista Fuguet reconoce que la novela se concibió primero como un relato con el nombre de ese disco:

Mi metáfora original era que algún día el coyote se iba a comer al correcaminos. Básicamente es esta idea de lograr lo imposible. Como a partir de la idea que está mencionada en *Mala onda*. Así como que ganas que algún día el puto coyote se coma al correcaminos. En el fondo el correcaminos era, bueno es, los cuicos, los malos, los jocks, o el que tú quieras. Aquel que siempre se sale con la suya. Los que pierden ganan y los que ganan pierden (Fuguet en Thomas, 2016, p.130).

Matías Vicuña se deleita con la actitud desenfadada del personaje a tal punto de desear ser como él. La crisis identitaria expresada desde el epígrafe de Faith No more y el incipit es también la señal de que la novela es un recorrido para intentar revertir la “mala onda”, sobrevivir en una ciudad donde se debe estar alerta para no repetir la misma historia: el correcaminos saliendo airoso una y otra vez de los ataques del coyote.

Se sigue lo manifestado por Colonna (2004); según su criterio, tanto pacto novelesco como autobiográfico, se subvierten; bajo esas circunstancias la intertextualidad musical tanto en el epígrafe como en el incipit forman parte de ese juego autoficcional.

Primero porque el epígrafe se presenta con un desfase en la temporalidad de la novela. Uno de los juegos de este modo de escritura es el distanciamiento de los parámetros de las instancias realistas de la novela.

Por su apariencia autobiográfica, tendemos a considerar los hechos y datos de las autoficciones como pertenecientes al autor y su vida real. Hasta que, en el paratexto y/o en el texto, irrumpen de manera imprevista signos que nos hacen dudar de su veracidad. Esta duda puede disolverse o por el contrario perdura (Alberca, 2012, p.12).

En segundo lugar, porque desde esa literatura del yo, como voz privilegiada para la conformación identitaria más allá de los referentes colectivos, emerge un músico ficticio como Josh Remsen. Ya se sabe que Pink Floyd, The Clash, Talking Heads o Kiss son bandas de rock anglosajonas con un amplio recorrido en la música, pero en el caso de Remsen suscita las dudas en el lector, probablemente hasta el punto de indagar si su existencia es real o no, para comprobar lo segundo.

Mala onda expresa el juego oscilatorio entre realidad y ficción característico del modo autoficcional. Toma recursos propios de la autobiografía como la escritura a modo de diario, las coincidencias entre autor y personaje principal tanto en sus circunstancias de vida como en sus preferencias musicales; sin embargo, la construcción del personaje principal, su familia, sus amigos y el hilo argumental conforman elementos característicos de un relato de ficción.

1.5 Intertextualidad musical y transducción: los sonidos repulsivos

Como ya se explicó en el apartado anterior sobre autoficción, la novela funciona como un diario de 11 días, desde el día del regreso de Brasil, hasta el día del plebiscito por una nueva Constitución. Cada entrada de diario puede ser considerada un capítulo. En el primero se instala una serie no tan numerosa de alusiones musicales, provenientes de la cultura pop estadounidense y británica, a partir de la cual emergen códigos de vestimenta y prácticas de consumo.

Según Doležel, existen dos formas de transducción literaria: recepción crítica y la adaptación literaria. Las relaciones intertextuales musicales representan un mecanismo de adaptación literaria, entendida como “modos de procesamiento activo en los que un texto literario se transforma en otro texto literario” (1990, p.234). Para el autor, adaptación y transformación operan como sinónimos de un mismo fenómeno: resignificación del sentido mediante la alusión como forma de intertextualidad.

¿Qué cambios genera el proceso de transducción en el sentido o sentidos de la obra? Las alusiones intertextuales posibilitan una reinterpretación del género novelesco, al trastocar la visión canónica de construcción de una narración con base en una historia central de la cual se desprenden relatos y personajes secundarios. La continuidad espaciotemporal, el énfasis en darle un desenlace a ese nudo central se resquebraja porque, más allá de contar una historia, emergen fenómenos como la metaficción, donde las novelas versan sobre distintos aspectos del quehacer literario.

En el caso de la intertextualidad musical, el marco expresivo tradicional de la novela se queda corto para destacar la preponderancia de la cultura de masas, donde la primacía de la imagen y los nuevos modelos de representación identitaria se desprenden

de la música y sus implicaciones. Así, las alusiones intertextuales funcionan como una manera de transducción las cuales impactan directamente la concepción genérica narrativa.

En las narrativas emergentes de inicios de los años ochenta del siglo pasado, la construcción de un universo narrativo que plantea situaciones de fascinación por lo extranjero (no lo extranjero cualquiera, sino lo occidental hegemónico, principalmente Estados Unidos y Europa) mostrado desde los medios de comunicación de masas en torno a la lógica del consumo caló significativamente en la conformación de referentes identitarios.

Esta “atracción irresistible” a la cual se refería García Canclini (cfr. 2006) por la cultura pop estadounidense y centralmente británica exaltada desde los *mass media* en los países periféricos de Latinoamérica como Chile se da como un ritual basado en la imitación y el simulacro (Baudrillard, 1978). Este último concepto lo define el autor como “el exterminio de la ilusión, y a la vez como la consolidación de una desilusión total que aniquila la realidad misma y destruye la posibilidad de cualquier representación en la inmediatez de la imagen” (Ramírez, 2017, p.115).

Esta es una constante en la primera narrativa de Fuguet. El crítico Opazo, a propósito del relato *Deambulando por la orilla oscura* del libro *Sobredosis*, relaciona el cuento con cierta forma de diferencia. El crítico lo compara con uno de José Donoso, y afirma que ambos:

Ungen como objeto de admiración cuerpos de adolescentes masculinos que dialogan con referentes de la tradición anglosajona ... Es evidente que, en la primera narrativa de Fuguet, el único espacio donde es posible la complicidad afectiva con el otro es en la adolescencia, en la unión cómplice entre cuerpos de hombres adolescentes. (Opazo, 2009. Versión digital).

La corporalidad se reafirma en el marco de la intertextualidad en el entendido de que el cuerpo es el espacio de exhibición de patrones de consumo, en este caso permeados por los referentes musicales preferidos de Matías Vicuña. En ellos se entreteje un continuum simbólico entre la música y la alusión, por ejemplo, a determinadas marcas de ropa y de anteojos. Matías Vicuña, durante su estancia en Brasil, vive al límite, su cotidianidad está llena de acontecimientos tan vertiginosos como fugaces. Se narra a continuación cómo, en un recorrido por la vida nocturna carioca, ante sus ojos se proyectan figuras del rock; ante su olfato el olor a marihuana y en su garganta experimenta ganas de vomitar.

Pero tengo, al mismo tiempo, ganas como de buitrear, me repite todo lo que comí anoche en esa churrasquería a la que fuimos con el resto del curso, antes de virarme y juntarme con la Cassia y Joao y el loco del Dinho e Ivo, no, el Ivo no estaba, estaba Alfredo, el de los anteojos estilo John Lenon, y Patrick, el de la polera Sid Vicious y las estampitas de cartón con el ratón Mickey, que después lamimos y nos hicieron alucinar: discos de Grand Funk, de Santana y la Janis, un olor enfermo de picante a maconha y unos tipos que pintaban con colores diversos, que luego se unían y generaban formas, colores gruesos, en manchones anchos, que se abrían (Fuguet, 2010, p.11).

La música se encuentra ligada a experiencia de consumo, con determinados parámetros de vestimenta: quienes escuchan a determinado cantante lo hacen en parte porque quieren lucir como él. Importa John Lenon, Sid Vicious, Janis Joplin o Carlos Santana por cómo visten o por lo que consumen.

Una de las modalidades de estructuración del intertexto musical en la novela se da a partir de la equiparación entre ser y tener. En la búsqueda de modelos para representarse en una sociedad cuyos metarrelatos empiezan a resquebrajarse, el protagonista Matías Vicuña vivencia la experiencia musical como un mosaico de referencias sensoriales donde la vestimenta y la apariencia de los íconos musicales son fundamentales para la propia subjetividad.

“El simulacro de Baudrillard ya no constituye el resultado de la imitación de la realidad, sino lo contrario: su nueva interpretación manifiesta el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia” (Vaskes,2008, p.200). Lo intertextual musical es, primeramente, un simulacro identitario porque la apariencia se construye con base en referentes externos para nada azarosos y expresa esa dificultad de representación; la apariencia desaliñada de muchas estrellas de rock privilegiadas por Vicuña está construida en buena parte por el mercado discográfico.

Finalmente, se destaca lo planteado antes por Opazo, quien hace referencia al intercambio dialógico juvenil mediante la comunidad en la vestimenta en escenarios rituales donde la música se erige como telón de fondo. Un ejemplo de eso es la fiesta de sus compañeros de clase a la que asiste Matías, tan solo dos días después de su retorno a Chile después del viaje a Brasil.

Claro, en la fiesta, como buena fiesta santiaguina, hay varios huevones de mi curso y el otro, que no paran de hablar de Paquetá y Leblon y Sao Conrado y esa mole de Shopping Río Sul, donde los muy huevones compraron los mismos Fiorucci, las mismas zapatillas Adidas Roma, que esta noche andan luciendo (Fuguet, 2010, p.76).

Poblar las obras con elementos de la cultura de masas en mezcla con la cultura elitista es un rasgo distintivo. Al verse asociado con la vestimenta, la mención directa a marcas deportivas confeccionadas por diseñadores estadounidenses y europeos, lo musical expresa las representaciones basadas en el simulacro y lo apariencial.

Pero no solamente eso. El consumo simbólico es solo una dimensión-muy importante-de la eliminación de las fronteras entre lo culto y lo popular. Lo musical angloparlante ejerce el magnetismo en Vicuña por el desenfado que transmite buena parte de la música preferida y cuenta también la sensación de novedad, de ruptura con lo

habitual. La furia del rock en bandas como *Kiss*, *The Clash* o los *Rolling Stones* caracterizan la invasión en el escenario cultural chileno marcado por la censura.

La música es una manifestación artística y como tal representa un producto cultural sometido a los vaivenes del mercado. En Matías Vicuña confluyen los dos elementos: cautiva tanto ese carácter visual, la imagen de los músicos con su vestimenta, pero también la afinidad por un género con múltiples ramificaciones como el rock. En un ambiente de negatividad y “mala onda”, tales referencias musicales adquieren una condición distinta.

1.5.1 Lo musical latinoamericano

Ahora bien, se puede observar que estas redes significantes donde operan las alusiones musicales de preferencia de la voz narrativa (las cuales, como se vio, excede lo eminentemente musical y se extiende hacia otras ramas de la cultura de masas) genera un sistema de exclusión hacia las manifestaciones musicales que no encajan en esta dinámica.

Para analizar este aspecto, la adaptación literaria como mecanismo de transducción resulta relevante porque permite rastrear la reconstrucción del sentido del intertexto musical dentro de lo literario. No se trata solo de su localización, sino de cómo se afectan mutuamente para generar la reelaboración activa de la narración a partir del lector.

La transducción propone una nueva lectura y revisión de la noción de intertextualidad, al revelar no solo la relación de copresencia de un texto en otro, sino la interacción de sus sentidos en el acto de interpretación que protagoniza cada lector, exigiendo un estudio de los efectos que la lectura de un discurso provoca en la lectura de otro precedente, posterior o contemporáneo del primero (Maestro, 1994, p.107).

Se puede observar cómo el transcurrir textual (ligado un contexto, una espacialidad y temporalidad definida) incide en la transformación del sentido de los intertextos

musicales. En este primer capítulo de la novela se identifica la música de protesta latinoamericana con rasgos peyorativos, “pasados de moda”.

Aquí he conocido cierta gente, amigos de la Cassia, onda universitaria, humanista, izquierdosa, que se junta a tomar cachaza con jugo de maracuyá y a escuchar unos cassettes de la Mercedes Sosa o la Joan Báez, que es como peor” (Fuguet, 2010, p.11).

A continuación, cuenta como Cassia, su novia durante el viaje estudiantil que realizó con sus compañeros de colegio, lo puso en contacto con los amigos de ella impactados por su procedencia chilena, y le hacían todo tipo de preguntas acerca del significado de vivir bajo un régimen dictatorial, a lo cual Matías reacciona de la siguiente manera:

Me apesta este tipo de conversaciones. Los tipos parecían californianos, pero pensaban como rusos y eso era sospechoso. Uno de ellos, polera Che Guevara (yo, saco de huevas, pregunté quién era), nos invitó a todos a Niteroi a escuchar a un panameño sedicioso que tocaba canciones de Silvio Rodríguez... a la Cassia, eso sí, le parecía atractivo (Fuguet, 2010, p.11).

Los cantautores que repudia Matías Vicuña son representantes de la llamada nueva canción latinoamericana. El espectro es amplio, pero compositores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Violeta Parra, Mercedes Sosa o Víctor Jara simbolizan la concepción de la música desde tres vertientes fundamentales, principalmente a partir de la década de los setenta del siglo pasado, siguiendo el estudio de Guillermo Barzuna al respecto.

En primer lugar, pretenden rescatar un legado cultural autóctono latinoamericano; en ese sentido, es una manera de reafirmación de lo propio. Precisamente en el canto a las raíces folclóricas o tradicionales se encuentra el principio de intertextualidad que “une a los diversos países del continente” (Barzuna, 1993, p.10). Se crea un sentido de pertenencia con base en las raíces tradicionales vinculadas con las culturas nacionales de

los países de América Latina despojados por parte de la cultura externa, desde la época colonial y por los intereses imperialistas extranjeros actuales.

Las otras dos vertientes aquí destacadas tienen relación con el contexto histórico. En efecto, la nueva canción se proyectó como vehículo de denuncia de las injusticias sociales o la violencia sistemática de las dictaduras latinoamericanas en Chile, Argentina, Brasil, Uruguay o Paraguay. La nueva canción tiene un talante testimonial: cantautores como Víctor Jara, emblema de la nueva trova, fue torturado y asesinado por la dictadura de Pinochet.

Ligado a este proceso, las dictaduras generaron resistencia, ya fuera clandestina o mediante movilizaciones de masas cuando el régimen empezó a desgastarse. La nueva canción canalizó las aspiraciones de cambio de quienes luchaban contra la represión, tomando como referencia la revolución cubana, las reivindicaciones de justicia social, reforma agraria y distribución equitativa de la riqueza que en Nicaragua expresaba el proyecto sandinista. La referencia a proyectos sociales liberadores que enfrentaran al sistema capitalista fue otra de las bases de la nueva canción; cantautores como Silvio Rodríguez fueron, durante décadas, acérrimos defensores de la revolución cubana.

Su preocupación básica es reivindicar una cultura y cantar lo que no se podía decir por otros medios. Amor, mujer, ciudad y América, son los vasos comunicantes, entre otros, junto con los diversos credos poéticos expresados, plasman siempre como eje semántico esencial, un sentido libertario en la afirmación de las identidades continentales, y la concreción del año como respuesta por excelencia. Este canto se proclama «rebelde», «cotidiano» y «testimonial» en la voz de un «nosotros» que representa metafóricamente el estatuto de lo que es América. Este canto se presenta como vehículo de expresión muchas veces contestatario, propio de los trovadores modernos en su afán por legitimar la esperanza en los destinos de estas tierras. (Barzuna, 1993, p.11).

En *Mala onda*, los intertextos musicales relacionados con la nueva canción latinoamericana representa uno de los metarrelatos cuestionados en la posmodernidad: el

marxismo. La música de protesta, marco de referencia de construcción identitaria para un sector importante de la juventud que encuentra en el marxismo una aspiración transformadora, es vista como parte de un pasado no tan distante a nivel temporal, pero sí muy alejado de una juventud la cual vincula la música con el goce banal.

El personaje principal reacciona con visible incomodidad ante ese horizonte de expectativas que se cierne sobre él como un sujeto portador de los rasgos identitarios del joven latinoamericano promedio. Los amigos de Cassia creen que ser joven chileno significa, casi como una cuestión de principios, ser rebelde, antisistema.

Se rumoreaba que tal vez iría Chico Buarque; se suponía que era un recital clandestino...Yo le dije a la Cassia que ni en broma, que para ver comunistas prefería el Kafé Ulm en Santiago. No, no era mi onda, no tenía nada contra ese tipo de gente, pero qué pasaba si llegaba la policía y me deportaban, media no qué cagada que se desataría en Chile, me echarían de la casa y *bye bye, my life, goodbye*. Ella me encontró razón y terminamos juntos en la arena, mirando las luces, atracando de lo lindo (Fuguet, 2010, p.11).

En el viaje a Brasil se sumerge en un tren de experiencias que involucran principalmente sexo y drogas, parte de la experiencia de consumo incluida en la música estadounidense.

Mientras tanto, esos cantautores se identifican con la izquierda y, por ende, no son de su agrado, no son su “onda”. Su estadía en Brasil significa un “paréntesis” en su vida, puesto que se relaciona con personas cuyas simpatías musicales e ideológicas difieren de su estatus social; cuando lo interpelan por ser chileno responde complaciente para no desencajar, pero es evidente que sus preferencias musicales están muy lejos del espectro de izquierda.

En atención a lo planteado por Doležel en su teoría de la transducción, la nueva canción latinoamericana, canción protesta, o la trova latinoamericana, ingresa en la obra

bajo algunos presupuestos y patrones asociados a ciertas voces en el relato, como por ejemplo el grupo de amigos de Cassia, la joven brasileña de la cual se enamoró Matías en el viaje del colegio.

Hay transducción cuando la novela circula más allá del proceso de recepción que se da en el “aquí y ahora”, en una relación de temporalidad entre el autor, el texto y los lectores en el momento de su circulación inicial. En este caso no solo una prolongación del sentido, sino una resignificación de elementos dentro de la narración mediante la cadena de transmisión entre el universo narrativo y las alusiones musicales. Dichas cadenas de transmisión remiten a la articulación textual alrededor de dos o varios elementos, los cuales no necesariamente deben ser literarios, debido a que “los textos y discursos no literarios pueden también circular en unas cadenas de transmisión, más o menos largas o cortas, en forma de ‘discurso indirecto’” (Doležel, 1997, p. 230).

Sobre ellas cae el peso de un registro literario burlesco de la voz narrativa hacia lo que estos autores representan: Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez son solo algunos nombres. Estos autores y las letras de sus canciones evocan un proyecto político de transformación sistémica puesta en marcha con la revolución cubana y en menor medida, durante el gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende en Chile. Normalmente este espectro musical se situaría en el ámbito de la rebeldía y la contracultura, tan caros a la juventud radicalizada la cual ve en sus letras la posibilidad de un futuro de igualdad y libertad.

En cambio, la voz narrativa presenta una relectura de las ideas alrededor de las coordenadas temáticas de la nueva trova la cual, de más está decir, presenta diferentes

matices, pero su causa común son los proyectos liberadores, en oposición a la música occidental, presentada como símbolo de aculturación.

La hibridación cultural (García Canclini, 2006) que rodea la sociedad chilena presentada en la novela se caracteriza por la frecuencia de aparición de los referentes musicales de Europa y Estados Unidos; a nivel genérico, dichos referentes provienen del rock and roll, el punk rock, el rock progresivo, la música disco, precursora de la cultura pop de los años ochenta.

La relectura de la voz narrativa parte de una juventud distinta a la cual interpretó por primera vez a estos autores, porque durante la dictadura se dio una reescritura de los hechos históricos para moldearlos a su medida. Así, el relato oficial resultó afín a los vencedores, es decir a los perpetradores del golpe y las élites que lo acuerparon. Moldeó la memoria mediante la censura impuesta por el régimen, al punto de torturar y luego asesinar a emblemas como Víctor Jara. Este distanciamiento con respecto a ese periodo histórico contribuyó a la resignificación musical.

A mí la política me da lo mismo. En realidad, no sé nada, solo conozco esos documentales contra la UP y todo el gobierno de Allende que dan en el Canal 7 y que a mí me parecen bastante entretenidos, en especial porque Chile se ve tan antiguo y en otra. Es como si fuera otro país, con otro look, la gente con barba y minifaldas y letreros y huelgas y colas y metrallas. Mi vieja dice que fue la peor época de la historia, pero yo cacho que ni tanto. Que exagera. De repente es verdad. Pero por lo menos es harto más entretenido que lo de ahora (Fuguet, 2010, p.46).

Ese pasado no tan lejano, más que nostalgia o simpatía hacia las condiciones políticas de entonces, causa extrañeza en la voz narrativa. Existe una postura ambivalente sobre el régimen militar: transita entre la indiferencia y el repudio a las condiciones actuales, sin que esto último implique decantarse por la oposición. De tal modo se concreta

la valoración peyorativa hacia estas alusiones musicales, pero también sufre un desplazamiento.

La enumeración presentada anteriormente es vinculada por la voz narrativa con el término entretenimiento, lo cual acentúa la resignificación a partir de los patrones propios de la sociedad del entretenimiento y el consumo. Lo que para la generación de jóvenes identificada con el experimento socialista de Allende eran símbolos de resistencia contracultural, bajo la dictadura y desde la óptica de la voz narrativa revisten un carácter exótico, ligado a un pasado del cual poco se habla.

Las alusiones musicales, mediante un proceso de transducción intertextual, adquieren una connotación peyorativa a partir del uso de calificativos reforzadores de esta idea. Con ello expresa un choque entre los valores del pasado que fundamentaron el surgimiento de la canción protesta (la revolución cubana o el proceso socialista chileno, entre otras coyunturas), y el momento de la narración, donde dicha música de protesta se vuelve anquilosada porque no tienen ligamen con la invasión musical estadounidense, con la cual Matías Vicuña se identifica. La música, al igual que las barbas, las mantas o el *look*, representaron en algún momento símbolos contraculturales resignificados también en un segundo momento del proceso de transducción.

1.6 Música y experiencias de consumo: Entre espejismos y realidades

Matías Vicuña llega de Brasil con el tedio y actitud despreocupada que lo caracteriza. Ya en su casa santiagueña, le pide a la mucama Carmen que le prepare un trago y, seguidamente suena una canción del grupo *Earth, wind and fire* llamada *September*, sobre la cual dice contundentemente “horror”. Luego, la atención se focaliza en la televisión:

El televisor encendido está en mute, por lo que solo puedo ver, sin oírlos, a los huevones de los Bee Gees, que seguro están cantando Five Talkin, el típico recital del Midnight Special al que le dan como caja en el Canal 5... En la pantalla cambian el video: aparece Rod Stewart con Hot Legs, lo he visto mil veces, el Canal 5 es lo peor, no sé qué hace ahí metido el Pirincho Cárcamo (Fuguet, 2010, p.39).

El joven, ni bien llega a su casa, se comunica con Nacho, su compañero de viaje y de secundaria, para salir más tarde al exclusivo bar *Juancho's*, en el marco de un tenso clima político en Santiago en un toque de queda. Luego de hablar por teléfono con su amigo, vuelve a la televisión.

Cuelgo. Cambio el canal. Jeff Cutash enseña a bailar disco en una feroz discoteque de Nueva York. *Hot City*. En Río también lo daban, la Cassia me lo contó... En eso aparece la Alicia Bridges, el pelo totalmente platinado, una pinta de maraca increíble, peor que cuando vino al programa de Raúl Matas. Estoy a punto de bajar nuevamente el volumen, pero su *I love the night life, I've got to boogie...* me conquista. Me la sé de memoria. En realidad, me apesta, como toda la onda disco. Pero esa canción en particular es como un placer culpable. Igual la escucho. No sé cómo consigo memorizar tanta huevada. Estoy inquieto: la Bridges deja de cantar y los Tavares amenazan con aparecer. Aprieto *mute* (Fuguet,2010, p.40).

La intertextualidad musical se localiza en el auge televisivo, el cual va más allá de ser un simple entretenimiento. La televisión forma parte de una sociedad capitalista cada vez más configurada por el simulacro (Baudrillard, 1978), por la imagen, por la “teledirección” de las representaciones identitarias en el marco de la crisis de los metarrelatos.

Siguiendo a Adorno, la relación entre música, sociedad e individuo se caracteriza por la mediatización que ejerce la cultura de masas y la evolución de las tecnologías. Si bien el autor no vivió para experimentar el auge de las TIC, sus ideas anticiparon una etapa en la que la música como fenómeno social derivó en fetichización. En el caso de *Mala Onda*, Matías escucha la música y se torna un “experto”, por encima de lo que escuchan

sus compañeros. En este caso, uno de los canales privilegiados mediante el cual se da el goce musical es la televisión, cuyo rol va más allá del entretenimiento.

La ausencia de proyectos colectivos cede a las experiencias cotidianas que brindan una sensación de “ser” y “estar” en la realidad, y la televisión es decisiva en la sociedad que empezaba a amalgamarse en Chile próxima. La primacía de la imagen que conlleva la televisión inicia en los años cincuenta (cf. Sartori 26), pero con las reformas neoliberales se da un salto de calidad.

La televisión se convierte en un medio más de control social mediante la fijación inconsciente de los nuevos patrones de consumo; en el caso chileno, dichos patrones se despliegan en profunda ligazón con las viejas estructuras de poder. La dictadura permanece hasta 1988, con la plena inserción del país en la dinámica del libre mercado.

La cultura de la imagen produce lo que Sartori llama *homo videns*; una época en la que se impone lo visual sobre lo racional, los sujetos son moldeados por la imagen proyectada mediante la televisión.

La televisión -como su propio nombre indica- es «ver desde lejos» (*tele*), es decir, llevar ante los ojos de un público de espectadores cosas que puedan ver en cualquier sitio, desde cualquier lugar y distancia. Y en la televisión el hecho de *ver* prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la *imagen*, comenta la imagen. y, como consecuencia, el telespectador es más un animal *vidente* que un animal simbólico (Sartori, 1996, p.26).

Matías Vicuña hace *zapping*, quita el volumen, emite ligeros juicios de valor en torno a sus gustos musicales. El cambio de canales es un acto de micropoder; mediante el control remoto, él “ejerce” su voluntad, se apropia del mundo desde lo inmediato, en este caso desde la sala de su casa, esfera de lo íntimo donde el centro gravitacional de atención es el televisor.

Carmen, la mucama, se ha ido, él se encuentra solo frente a la televisión, a las puertas de la siguiente movida nocturna con su amigo Nacho y otros compañeros. Su casa es un lugar de paso y la música se vuelve infaltable en la vivencia de lo cotidiano.

Carlos Paz Barahona, en un estudio sobre la música como espectáculo masivo, resalta el rol de la videomúsica, la cataloga como un espectáculo a la carta, como espectador unipersonal, vive una experiencia de disfrute singular del sonido, los efectos y la construcción visual del video, a diferencia de la gratificación colectiva de un concierto.

Resulta importante recalcar que aparte del contenido musical de la canción, existe otro discurso paralelo, el discurso de la imagen, el cual por su extrema rapidez y su extrema compresión no da tiempo a la asimilación y se dirige directamente al plano emocional del sujeto. Nos encontramos pues, ante un típico dispositivo de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario" potenciado por la mediación de la televisión. El mundo fuera de la caja electrónica y el mundo dentro de la caja no parecen tener un límite claramente definido. Recordemos el aura de legitimidad que conlleva la transmisión televisiva como espacio virtual de la verdad. Asistimos pues, como señala Jameson, a la emergencia de la sociedad de la imagen o del simulacro y de la transformación de lo real en una colección de pseudoacontecimientos donde las experiencias vividas se encuentran mediadas por una serie de dispositivos propios de la tecnocultura musical plenamente aceptados como auténticos (Paz, 2005, p.74).

Aparentemente, él tiene el control, pero sin ese afán de trascendencia en el marco de un proyecto colectivo porque al *homo videns* solo interesa pasar de una experiencia o de una sensación a otra sin pretender reflexionar al respecto. Tiene una relación ambigua con la música que se proyecta en la televisión porque sus gustos se relacionan con bandas de rock como *The Clash*, *Kiss*, *Talking Heads* o *Pink Floyd*.

Matías Vicuña sale con su padre antes de ir al bar *Juancho's*. Luego de un incómodo momento juntos que describe la eterna incomunicación con su progenitor (machista y cuya jerga y estilo de vestir lo construye como alguien que se aferra a una juventud que hace mucho tiempo pasó), aparece un narrador, el alter ego de Vicuña. Este

va conduciendo por las calles del centro de Santiago mientras escucha la infaltable música por el sonido estéreo.

Subes por la Kennedy, que brilla ancha y blanca bajo esas luces de mercurio, y sigues cambiando la radio, horrorizado de tanta onda disco, en qué quedó el viejo rock and roll. Sacas un cassette de tu vieja: Anne Murray, No son exactamente tus gustos. Country love songs, diría el huevón de Mc Clure... Sigues dando vueltas. La noche es joven, lo cual es falso pero suena bien. Enciendes la radio: Anne Murray. Sacas el cassette y lo tiras por la ventana. Te arrepientes. Frenas. Miras hacia atrás: un Fiat 125 le pasa por arriba, cruje, la cinta queda esparcida en la avenida, volando al viento. Tu vieja te va a matar (Fuguet, 2010, p.55, cursiva en el original).

La segunda connotación no se desliga de la primera, pero se trata de resaltar una contradicción entre lo nuevo como principio radical, rupturista, con lo viejo, vinculado con un pasado cuyas experiencias inmediatas prácticamente no existían.

El desdoblamiento de la voz narrativa es prueba de la transición del contexto de la obra materializada en el espacio donde se explaya este narrador: el automóvil de la familia.

Se transmiten sensaciones de fluidez, transitoriedad, acaso una metáfora de la celeridad temporal.

Continúas. Sintonizas la Concierto, la radio más fiel; la mejor. Julián García Reyes habla de la paz, del amor, lee una frase para el bronce sobre aquel que espera y aquel que se resigna, o algo así. Después colocan Emotional rescue de los Stones, lo que te parece más que acertado (...) Por un segundo piensas en tu viejo, no sabes bien por qué. Prendes la radio, la pones a todo dar, pura onda disco, Anita Ward, Sister Sledge, Sheryl Lynn, born, born to be alive, sigues tomando... (Fuguet, 2010, p.93, cursiva en el original).

Para Adorno, en su abordaje sociológico en torno a la música, la identidad deviene en la construcción a partir de ritos o prácticas simbólicas donde la noción de totalidad salta a la vista. Es una especie de contrato en el que la individualidad consolida la reafirmación de los sujetos a partir de la estructura de la obra musical, o también debe darse la validación

colectiva. Pero la vivencia de lo musical trasciende lo pensado por el sujeto que la vive, ahí radica su condición de totalidad.

El arte, en general, y la música, en particular, no son el reflejo pasivo de un estado de hecho. En su relación dialéctica con la realidad, el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada (Adorno, 1948, p.35).

El planteamiento de Adorno permite entender el engranaje musical desde una visión de totalidad que manifieste las contradicciones propias de la dinámica cultural. En la novela, la música acompaña la pretensión asociada a la fugacidad del tiempo, forma parte de un estilo de vida mucho más acelerado de la sociedad que se enrubaba a convertirse en una metrópoli globalizada; la música integra un panorama dador de identidad al generar un sentido de pertenencia con la idea estereotipada de “vivir la vida al máximo”.

La “otra” voz narrativa sintoniza la radio como un medio pasajero de acceder a la música, y lo hace desde el vehículo, una auténtica “cápsula”, al tiempo que recorre el laberinto urbano. Escuchar música deviene en acto simbólico y también en una distracción, una vía de escape, un pasatiempo transitorio mientras se llega al destino deseado, donde lo musical funge como apéndice o banda sonora de la monotonía

cotidiana.

Al igual que la connotación anquilosada de la música de protesta para Vicuña, existe un choque de gustos cuya consecuencia es el roce generacional a los ojos del personaje principal e involucra también lo autóctono. El rechazo hacia los gustos musicales de los adultos tiene un doble significado: en primer lugar, la conformación identitaria sublevada contra el adultocentrismo. En el caso de Vicuña, como se analiza en

el siguiente capítulo, reniega de una moral autoritaria adultocéntrica la cual contiene distintos estereotipos machistas rechazados en un primer momento por el joven.

En segundo lugar, se concibe lo chileno desde el ámbito musical y de la comunicación de masas (la alusión a Julián García Reyes o al Pichincho Castro, reconocidos locutores de ese país durante la época) como anacrónico porque lo local pasó ya a un segundo plano, se encuentra excluido dentro de la música de moda, genera la sensación incluyente si no se comparten determinadas afinidades musicales.

La cultura de masas interviene en la significación de lo musical; tal y como lo explicaba Adorno, no se puede catalogar de forma unidimensional la función social de la música, ni considerarla como simple reflejo. Antes bien, el autor destaca su autonomía en tanto presenta formas específicas de vinculación a las diferentes instancias sociales. Tal significación social de la música se encuentra permeada por su valor mercantil, al servicio del pensamiento único. Corresponde al oyente decidir si acepta o rechaza lo dado.

En el horizonte de expectativas del narrador protagonista Vicuña se destaca lo denominado por Stuart Hall como la contradicción entre lo local y lo global.

La cultura global de los medios masivos tiene una variedad de diferentes características, pero por el momento yo preferiría identificar sólo dos de ellas. La primera es que permanece centrada en el Oeste. En otras palabras, la tecnología occidental, la concentración de capital, la concentración de las técnicas, la concentración del trabajo avanzado en las sociedades occidentales, y las historias y el imaginario de las sociedades occidentales son, en su conjunto, la auténtica usina que moviliza a esta cultura de medios masivos y escala global. En este sentido, esta cultura está centrada en el Oeste, y siempre habla inglés (Stuart, 2008, p.11).

La sociedad chilena empieza a mojar sus pies en la marea de la cultura global, mas ya desde el comienzo se delimita lo propio como parte de un pasado caduco; además, se

trata de lo propio *per se* relegado a un sitio secundario, lo cual se suma a lo regional de izquierda como ajenas a la cotidianidad de los personajes de la novela.

Se retornará a la caracterización del espacio como parte de la “puesta en escena” de lo intertextual musical. El vehículo como símbolo de consumo capitalista se conforma como un espacio intermedio: alude a lo público, al mostrarse en la ciudad, pero en el caso de la música, puede verse de forma similar a la experiencia unipersonal privada de lo videomusical a lo cual se refería Paz Barahona. El vehículo, avanzando a toda velocidad, se asemeja a la experiencia de lo fugaz: la perilla de la radio, como el control remoto de la televisión, genera una sensación de dominio, control y poder.

1.7 Lo urbano musical

Edmond Cros, en su análisis sociocrítico, considera relevantes las categorías de genotexto y fenotexto en su afán de erigirse como una teoría crítica de la sociedad al tiempo que constructo para asumir ese complejo tejido social desde lo literario.

Para el autor, el genotexto se inscribe dentro del momento previo a la construcción discursiva. Es un proceso intangible, en tanto no se plasman directamente en la novela, de surgimiento de las circunstancias que permiten la elaboración del material literario. Se habla tanto de factores históricos, políticos, sociales o culturales, como de las vivencias y visiones de mundo del autor, quien es producto e integrante de ese tejido social.

Se denomina fenotexto al material escrito, lingüístico, producto del genotexto. Estos fenotextos, como toda realización concreta, se materializa mediante diferentes claves semióticas y semánticas, por lo que la labor sociocrítica consiste en ofrecer una interpretación con base en el acervo, ya sea del lector o del crítico. Los insumos

provenientes de la semiótica o la pragmática permiten asumir esta remodelación de la lengua presente en el fenotexto.

Pero el genotexto no existe en el texto: en el texto sólo tratamos con los fenotextos. Ya formulado el genotexto, nos consta que los fenotextos aparecen en todas las categorías del texto y cada categoría deconstruye el genotexto de acuerdo con las reglas específicas de su propio funcionamiento. La expresión del tiempo, por ejemplo, da un resultado, una actualización, muy diferente de la operada por la expresión del espacio (Cros, 2006, p.4)

Otra de las dimensiones fenotextuales ligada a la anterior se observa en el posicionamiento textual ante las condiciones genéticas que lo vieron nacer. Por ejemplo, en *Mala onda* se ubica claramente el régimen dictatorial como la forma política de la sociedad chilena. Desde el fenotexto se establecen coordenadas interpretativas de lo político, ya sea cuestionadoras o reivindicadoras de esa formación social a partir del intercambio polifónico.

El fenotexto manifiesta no solo la posición (a favor o en contra) del narrador ante las estructuras de dominación y control social, sino que el acto mismo de enunciación de tales circunstancias representa una reformulación del texto. Ello reafirma su condición de producto inacabado, su sentido se completa de manera productiva mediante la participación del lector.

El ejercicio de analizar las coordenadas fenotextuales iniciará con la identificación de los espacios físicos y su ligamen con las alusiones intertextuales musicales. Así las cosas, se ubica a zonas específicas de Santiago de Chile como el lugar fundamental donde se despliega la trama.

También existen dos espacios textuales más, como Río de Janeiro, Brasil, y Reñaca, localidad también chilena ubicada al norte de la comuna de Viña del Mar, en la región de Valparaíso. Las locaciones espaciales corresponden a zonas exclusivas de la

ciudad, tanto los residenciales como los lugares públicos, estos también lugares de moda frecuentados por las clases altas. Hay una confluencia entre estos espacios, como el terreno de expresión de lo musical en la ficción. Cada entorno ciudadano analizado se vincula con prácticas sociales de los personajes, en las cuales la música cumple un rol fundamental.

1.7.1 El bar

Luego de la irrupción del desdoblamiento de la voz narrativa, regresa Matías Vicuña, ahora en el club *Juancho's*, donde quedó de encontrarse con sus amigos. El lugar es descrito como “el lugar de los elegidos, el de la juventud dorada...No cualquiera tiene acceso, eso es verdad” (Fuguet, 2010, p.57). El bar se constituye como un espacio público, mas no queda exento de poseer una marca social: cualquiera puede ingresar, pero está claro que no solo por el precio sino por el estilo del lugar y la música proyectada, quienes lo frecuentan son los de la clase alta juvenil chilena.

Finalmente entro al *Juancho's* y el último álbum de los apestosos Queen se abalanza sobre mí, me penetra los oídos, casi me hace perder el equilibrio. El local me parece más chico, levemente más chileno de lo que recordaba. La pantalla gigante sigue ahí: mal regulada, proyectando un video del Jim Morrison vomitando sobre unas flores. El audio, por cierto, no coincide. El Chalo, que es el discjockey y cacha más de anfetaminas que de música, toca a todo dar *Another One Bites the Dust*. Lo miro y el huevón levanta sus gruesas cejas, que las tiene casi pegadas. Después se lanza con *Rhapsodia bohemia* para puro cagarme (Fuguet, 2010, p.59).

Matías espera a Nacho, quien horas más tarde le comunica por teléfono el cambio de planes: la fiesta será en la casa de otros compañeros del colegio. Mientras transcurre la espera, el protagonista caracteriza el lugar con cierta aura de glamour, misterio y oscuridad, similar a esa realidad simulada que incorpora la cultura de masas mediante el cine y la televisión. “En el bar del *Juancho's*, donde trabaja el Paz, hay cualquier cantidad de luces de neón secretas, escondidas, que rebotan en los espejos y las copas, crean

contornos extraños, lo transforman todo en una atmósfera de película” (Fuguet, 2010, p.60).

De inmediato, se encuentra con Alejandro Paz, uno de los personajes con quien más se identifica en la novela. Es extrovertido y de forma misteriosa han entablado una relación cordial con base en su filiación por lo estadounidense, como el mismo Vicuña lo afirma:

En todo caso, es esa extraña comunión por lo yanqui lo que me une al gran Alejandro Paz de Chile. Siempre hablamos en inglés. Yo con mi buen acento y todo. Según él, lo hablo bastante bien porque, tal como le ocurre a él, mis fuentes han sido “no tradicionales”. O sea, más que en el colegio y esos cursillos en el Norteamericano, el americano se aprende en la radio, el cine, los discos, las revistas, tirándose a alguna gringuita que vino vía el Youth For Understanding (Fuguet, 2010, p.62).

El panorama urbano de este espacio de disfrute de lo musical evoca la estética disco, a lo cual se refiere Fuguet en su libro *VHS*, como una estética donde confluía lo contracultural hasta que poco a poco fue transformándose en lo opuesto.

Para mí lo disco tuvo algo de sofisticado, de prohibido, de ajeno; era algo que sucedía lejos, en otras partes, en otras latitudes, y era algo para mayores (para mayores de veintiuno, definitivamente) y tenía un componente metropolitano, incluso cosmopolita. Era lo ajeno a lo provinciano (...) los que entendían más captaron que era periférico, marginal, homosexual, diverso, feminista, diverso, definitivamente no blanco. Hasta que perdió su peso transgresor y se volvió *camp*. Poco a poco se fue tornando familiar, pasteurizado, inofensivo, simpático (Fuguet, 2017, p.88).

El bar, desde esa estética disco es un espacio musicalmente sincrético. Claro, el escritor habla de su auge en los años setenta. En *Mala onda* se acude a un momento de trastocamiento de ese sentido contracultural. En el bar, lo disco se mezcla con el rock; además, como espacio de socialización genera sentido de pertenencia y de hermandad entre dos personas que comparten gustos musicales y la fascinación por lo estadounidense.

Tal sentido de comunidad se condensa en el bilingüismo, mezclado con la jerga juvenil. No se trata únicamente de escuchar la música extranjera o lucir la ropa de marca, sino también asumir su variable idiomática con las personas y en los momentos indicados.

A esto hay que sumarle que en el Juancho's también se baila, sino que lo diga Matías, quien a regañadientes accede a hacerlo con Miryam, con quien más adelante tendrá relaciones sexuales. Vuelve a aparecer la corporalidad ligada al movimiento, al carácter transitorio de las experiencias, pero ahora el baile entra en escena desde su componente erótico, como ritual prelúdico al acto sexual.

La novela, vista desde su estructura interna, funciona por momentos como montajes de escenas cinematográficas, la cual, en esta ocasión presenta un espacio citadino donde la música adquiere matices productivos, imprescindibles para la puesta en marcha tanto de la escena como de los sentidos. La fluidez sensorial de la música se hilvana con los giros idiomáticos del inglés los cuales, en buena parte, ingresan mediante las canciones en dicha lengua.

1.7.2 La tienda de discos

Otro de los microespacios físicos urbanos intrínsecamente permeados por lo musical es la tienda de discos donde confluyen los consumidores que le dan vida a una concepción predominante durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX: la del disco como texto. Para Paolo Bertetti, está constituido por componentes gráfico-visuales (la portada, diseños e imágenes del disco), el verbo-visuales (las letras de las canciones) y objetuales (el soporte fonográfico) (2009, p. 73).

Según Bertetti, el disco es “un texto sincrético, el fruto de la unión entre un componente musical, un componente verbal, un componente visual y un elemento

objetual, donde en mayor o menor medida todos confluyen en la creación de un efecto de sentido concreto” (2009, p. 81).

Esta dualidad simbólica en torno al disco posee un correlato semiótico, se crean lazos más allá de un simple objeto de consumo; existe un componente sensorial en tanto la aproximación a ese objeto musical involucra el sentido del tacto, el olfato, el oído y la vista. La música como experiencia sensorial se plasma en el disco como experiencia la cual trasciende lo eminentemente sonoro.

Bajo esta lógica aparece la tienda de discos como espacio privilegiado inicial para el disfrute de esta experiencia. En ella los clientes interactúan con los discos, con los otros clientes y con los dependientes.

En *Mala Onda* este microespacio urbano, en muchos casos contracultural, se adapta a las exigencias del nuevo escenario de consumo. La música se presenta como un elemento integrante de la interacción social de un espacio como las tiendas de discos, ahora localizadas también en los centros comerciales. Ese es el aspecto, apenas incipiente de las transformaciones de la globalización. Vale recordar que no es sino hasta 1982 cuando surgen “los discos compactos, que permitieron a los usuarios gozar de la innovación del audio digital y a la industria discográfica comercializar formatos más costosos” (Arango, 2016, p.37). Se está a las puertas de revolución digital; mientras tanto, en la Santiago de 1980 imperan los acetatos de 45 y 33 revoluciones por minutos, así como los casetes.

Lo musical, entonces, confluye en la novela como un foco de transición entre lo viejo y lo nuevo, el testimonio vivo de una sociedad en plena transformación visto, claro está, desde la óptica de sectores de la clase alta chilena. La experiencia de asistir a una

tienda de discos localizada en un centro comercial otorga la sensación de pertenecer a la incipiente dinámica del libre mercado, sin dejar de lado el aspecto artesanal de acudir a una tienda con atención personalizada.

En la novela, Matías Vicuña acude en dos ocasiones al lugar: la primera vez, en la que recorre el centro comercial y se encuentra con Gonzalo McClure, un compañero de secundaria y su “rival” sentimental. “Aún es temprano para volver a casa. Entro a Circus a mirar discos, revisar el listado de la *Bilboard*, que cada día me obsesiona más. Aparece

McClure por detrás, no hay forma de hacerme el tonto, no puedo escapar” (Fuguet, 2010, p. 104).

Aunque no se lo ha dicho, él comienza una relación amorosa con Antonia, de quien Vicuña está enamorado y se entiende que también estuvieron vinculados sentimentalmente. La interacción entre ellos, común y corriente, se basa en los gustos musicales tanto de uno como de otro. Apenas intercambian algunas palabras, ante el interés casi obsesivo de Vicuña de saber si McClure es la actual pareja de Antonia.

Revisamos los discos a la venta. Importados, obviamente. Empty Glass de Peter Townshend me cautiva (arribismo intelectual producto de leer Rolling Stone a horas indebidas, me doy cuenta). También está Duke, de Genesis, pero tendría que escucharlo porque sin Peter Gabriel el grupo ya no es lo mismo. McClure, que está obsesionado con la moda a pesar de su conservadurismo, analiza en detalle Eat to the beat de Blondie y también In the Heat of the night de la Pat Benatar (lo que es un avance, ya que por lo menos las dos son rockeras y están más que tirables, en especial la Deborah Harry) (Fuguet, 2010, p.105).

En esta frase se destaca el signo de obviedad en torno a la condición importada de la música a la que están vinculados los personajes. Se retoma de nuevo el distanciamiento hacia lo nacional y regional porque no es importación desde otros países de Latinoamérica, África o Asia, sino de Estados Unidos e Inglaterra.

Se puede identificar el concepto de mirada hacia el otro como parte de la dinámica de interacción social. Para Villamil, la mirada se presenta de manera dirigida, surge cuando hay interrogación por el sentido de la vida y la misma condición humana (2009, p.101). Por otro lado, para Arheim, expresa una dialéctica de la mirada en términos de localizar la contradicción entre el horizonte global de expectativas sobre la mirada y el punto de vista personal:

Fijar la mirada es separar la región observada del resto del horizonte, es interrumpir la vida total del espectáculo; es sustituir la visión global por una local, la cual es gobernada por el sujeto a su manera. Si la visión es un acto pre-personal y general, la mirada es un acto personal y particular (Arheim, 1976, p. 240).

La mirada de Vicuña es de afirmación y reconocimiento de su propia subjetividad en el rock progresivo. Él mismo valora dicho subgénero de forma irónica como “intelectual”, a partir de la lectura de la revista *Rolling Stone*, mundialmente conocida por fijar “cánones” musicales.

El rock progresivo es, ante todo, “una expresión del espíritu optimista, utópico, radical y transformador de los años 60” (Martin, 1998, p. 62). Se emplea la expresión “años 60” no en un sentido cronológico, sino más bien en un sentido cultural, es decir, para hacer referencia a un momento histórico, político y social concreto que se extiende desde finales de los años 50 hasta 1975 aproximadamente. Es la época de la contracultura, de los movimientos y expresiones artísticas cuestionadoras de los valores de la cultura hegemónica.

Musicalmente, uno de los rasgos más característicos del progresivo fue la yuxtaposición, dentro de una misma pieza o álbum, de secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas, lo cual expresa simbólicamente el conflicto entre “lo pastoral” y “lo industrial”, “lo orgánico” y “lo artificial”, los “valores matriarcales” y los “patriarcales”, “lo femenino-emocional” y “lo masculino-racional”, “lo antiguo” y “lo moderno”, “la fantasía” y “la realidad”, etc. (Macan, 1997, p. 13).

A nivel temático, se traza una diferencia en comparación con otras tendencias del rock. En la concepción y praxis del rock progresivo lo temático y lo formal se funden amparados en la complejidad desde sus orígenes:

Por un lado, tenemos letras que van más allá de la historia de amor chico/chica, aunque no tienen por qué parecerse en nada al combativo folk de Dylan o Woody Guthrie; por otro, ínfulas de sinfonismo desmedido, con arreglos propios (a veces con auténticas orquestas) de la música clásica; al mismo tiempo que se practica una libertad de movimientos en lo estrictamente musical, muy especialmente en lo concerniente a la improvisación y a la ejecución de solos como generadores de recursos e ideas, lo cual se emparenta con el jazz (Guerrero, s.f., p.16).

Hay entonces, un parangón entre la transicionalidad histórica propia del cambio de década (muy marcado en Chile puesto que en 1980 se comienza a ver las primeras políticas neoliberales) con la transformación del género progresivo a nivel musical. Se va desprendiendo poco a poco de la corriente roquera y contestataria a partir de sonidos más simples, hacia una vertiente experimental valiéndose de los aportes tecnológicos, como por ejemplo el uso de sintetizadores.

La mirada de Matías, que selecciona y se subjetiviza en torno a los gustos fijados por la revista musical, despierta afinidad por un producto musical donde destaca lo nuevo y, por ende, lo desconocido. De igual forma, ubicar la mirada en íconos musicales con más afinidad hacia el rock and roll como Peter Thowshend, líder de la popular banda británica *The Who*, o congratular para sus adentros la preferencia que tiene McClure por *Blondie*, destaca cierto apego a los parámetros musicales de occidente.

Por otro lado, prima la idea de juzgar al otro a partir de los gustos musicales. Ser conservador, musicalmente hablando, desde la mirada de Vicuña, excluye el rock progresivo que, como se dijo anteriormente a partir del comentario sardónico del personaje

principal, representa uno de los géneros más complejos musicalmente hablando. Matías juzga peyorativamente a McClure por sus gustos musicales.

Decide llevar *The Blues Brothers*, la banda sonora de *Gigoló Americano* (incluye *Call Me*) e *In Through the Out Door*, ya que aspira a tener todos los discos de Led Zeppelin, opción que me parece más que válida. Viendo todos esos discos brillantes bajo sus envoltorios de celofán, reconozco cierto estado de ansiedad - ¿o de enojo?- y decido llevarme algo para no ser menos. Sin pensarlo dos veces, compro el de Christopher Cross para la Antonia (a McClure le digo que es para mi hermana) y *Breakfast in America*... también compro la otra copia que queda de *The blues brothers* como parche-antes-de-la-herida: si McClure sigue viendo a la Antonia (y todo indica que quizás sea así), no dudo con toda el alma que me invite a su casa a escucharlo (Fuguet, 2010, p.106).

Al final del encuentro en la tienda de discos, se completa el acto de consumo.

Ambos se analizan y “son” gracias a la música adquirida, al menos así lo ve Vicuña, quien se conforma con sentirse superior en materia de conocimiento musical como una especie de consuelo ante el posible hecho de que Antonia y su rival hayan establecido una relación.

1.8 La música y el ritual festivo

Como novela de formación, se pueden leer en *Mala Onda* los rituales iniciáticos de la juventud de la clase alta chilena. En los microrrelatos cotidianos que entreteje este segmento generacional, la fiesta como práctica de ocio incluye a la música como un componente relevante.

La fiesta es inconcebible sin música; aquella se desarrolla en la casa de habitación de una de las compañeras de curso de Matías Vicuña, ubicada en una zona exclusiva. Para Caamaño (2010), estos espacios se caracterizan por “altas tapias, rejas y alarmas... especie de microcosmos capaz de proveerlos de lo necesario y lo suntuario para satisfacer sus deseos, sin tener que salir al exterior, percibido como hostil” (p.46). La fiesta, desarrolla sus rituales en este contexto de aislamiento y polarización social:

La simbiosis entre el espacio material y el espacio ficcional resulta en narraciones “encerradas” en edificios de apartamentos o de oficinas, donde los seres humanos transitan, aislados del mundo exterior y de los otros, pero al mismo tiempo conscientes de su condición de seres “sujetados” por los poderes del sistema imperante (Caamaño, 2009, p.77).

La fiesta, que etimológicamente hablando proviene del latín *dies festus*, día de regocijo o de alegría (Macías, 2010, p.1), ha sido conceptualizada desde diferentes enfoques y disciplinas. “Cabe señalar que la noción de fiesta ha sido planteada por algunos críticos como el surgimiento de una Edad de Oro a partir de una época de decadencia o desorden (..) definición que ha circulado con mayor aceptación dentro de los círculos de la crítica sociológica y literaria, en especial” (Macías, 2010, p.2).

Lo musical festivo se engloba en el contexto de la sociedad globalizada, en el sector poblacional juvenil, en ese espacio privilegiado y cerrado: las casas de habitación de la clase alta chilena. Según Steingress, “desde la perspectiva posmoderna y de acuerdo con su cualidad de acontecimiento integral de la cultura de masas, la fiesta sirve tanto de liberación y creación (*poiesis*) como de distracción e ideología” (Steingress, 2006, p.49).

Siguiendo la conceptualización de Macías, la fiesta reviste un carácter singular en tanto irrumpe en lo temporal ordinario.

La fiesta es una práctica donde tienen lugar una intensa interacción social, un conjunto de actividades y de rituales, una profusa transmisión de mensajes – algunos de ellos trascendentes–, y un desempeño de roles peculiares que no se ejerce en ningún otro momento de la vida comunitaria (Macías, 2010, p.3).

La singularidad de la fiesta en relación con en el trajinar cotidiano, enfatiza en el carácter normativo de todo conglomerado social. Consciente o inconscientemente, la fiesta anula temporalmente ese orden y expresa la potencialidad creadora de los participantes para implantar nuevas normas.

El grado de represión social y cultural es el que impone la fiesta como necesidad, no solo de institucionalizar ‘válvulas de escape’ emocionales, sino también como lugar y momento de readaptación de normas sociales y culturales a las necesidades naturales reprimidas (Steingress, 2006, p. 56).

La fiesta en la sociedad posmoderna tiene diferentes vertientes significaciones para sus participantes:

Los individuos posmodernos buscan todo aquello que les promete ‘autenticidad’, es decir, experiencias aparentemente capaces de rellenar el vacío existencial, convirtiendo sus vidas en una cadena de sensaciones fragmentadas, ofertadas por el mercado, con las que constituyen diferentes estilos de vida (Steingress, 2006, p.59).

De acuerdo con esta perspectiva, “la imposición del mercado en las relaciones sociales y la consiguiente reducción del individuo a consumidor como determinantes de un radical cambio en las bases sociales de la fiesta” (Steingress, 2006, p. 59). Lo sagrado como cualidad de lo festivo sufre una resignificación en el marco de la economía globalizada, al sumarse a las dinámicas del mercado y el consumo.

La fiesta se convierte en una mercancía más, en una experiencia la cual reconduce hacia estas necesidades comerciales el impulso primario de lo festivo, que es trascender la cotidianidad. Se revela, así, el carácter paradójico del individuo masificado:

Por un lado, necesita el colectivo para reafirmarse como ser social, pero confunde su desaparición en situaciones masificadas como manifestación de la individualidad. Define su individualidad en situaciones de aislamiento colectivo. Su fin consiste en producir -a partir de un paradójico individualismo colectivista- un sentido débil de totalidad y sistematicidad de orden en la era posmoderna caracterizada por el ocio como nueva fuente de significados e identidades frente a los generados en el trabajo (Steingress, 2006, p.56).

Estos dos nuevos rasgos de la fiesta no deben obviarse. Sin embargo, la fiesta no abandona su asidero creador e inventivo por su capacidad de generar estados alternativos, no en términos de nuevos proyectos, sino de conformación de otro sistema mundo, aunque sea pasajero.

La fiesta es una respuesta a la necesidad humana colectiva de descargar los impulsos reprimidos como precio de la civilización en la que le ha tocado vivir...de ahí surge la reacción de someterla a las necesidades del orden, es decir, el eterno esfuerzo de controlar la espontaneidad lúdica, de limitar la experiencia transgresiva, de domesticarla mediante la transformación en un ejercicio colectivo, en un ritual bajo la vigilancia de la autoridad, y todo esto en función de la reafirmación del orden social (Steingress, 2006, p.55).

Matías Vicuña, contrario a esta caracterización, vive en una “fiesta perpetua”: no bien regresó de su viaje escolar a Brasil, ya asistió a ambientes festivos alejados de la cotidianidad normativa. Aquí se acerca más a la fiesta como un modo de ser.

La música en el marco de la fiesta muestra su dimensión creadora en tanto suscita en los participantes del ritual festivo nuevos comportamientos planteados como microidentidades momentáneas comúnmente ocultas o reprimidas.

La praxis musical, tal como se desarrolla en la fiesta, es una peculiar actividad o construcción simbólica que interviene en la realidad social, induciendo en los actores sociales el desarrollo de comportamientos, así como la definición de sentidos e identidades (Steingress, 2006, p. 50).

Existe en esta fiesta también una praxis de libertad en tanto se escapa al control adulto. Esta fiesta propicia conductas menos normalizadas, aunque no abandona la condición de familiaridad (todos se conocen del mismo entorno social y educativo).

La fiesta se vincula con lo espontáneo, prueba de ello es que Matías Vicuña no pensó originalmente en asistir a la casa de su compañera. Los movimientos se dan manera incoherente y ahí entra en juego el movimiento espontáneo corporal. El cuerpo emerge como un espacio desde donde “se vive” la fiesta.

Estoy sudando, con el pelo todo mojado y me veo pésimo. Me lo he bailado todo. La fiesta está ahí no más, nadie realmente nuevo, excepto la enana de la Pelusa Echegoyen, que volvió hace poco de La Serena... Respiro hondo para recuperar el aliento y noto que mi pelo sigue asquerosamente mojado, lo mismo que la camisa. El nacho está sentado junto a mí. Toma (Fuguet, 2010, p.89).

La fiesta es desinhibición, porque el baile proyecta la corporalidad hacia el disfrute. La música es uno de sus elementos constitutivos de la fiesta, al lado de la comida, la bebida, el ambiente social, o los efectos visuales, entre otros. La palabra cede a la música y a lo corporal; las palabras salen sobrando, atentan contra el ritual.

Bailé hace como una hora con la Pía Balmaceda, que ya superó el trauma de sus pecas y hasta se siente orgullosa de cultivar tantas en tan poco terreno. Lo pasé bien y hasta bailamos *Coming Up* de Paul McCartney (que era como el único tema de los top ten que le gustaba a la Cassia), pero no hablamos: solo bailar y ensayar pasos. No sé por qué enganché y bailé tanto. Nos bailamos entero el elepé *Spirits Having Flown* de los Bee Gees y fue divertido porque como que me olvidé de todo y, cuando sonó *Love you Inside Out*, nos bajó la de puntearnos y fue como si nos hubiéramos puesto a tirar ahí mismo en el living de Cox, pero después la canción terminó y no pasó nada (Fuguet, 2010, p.96).

Estos intertextos musicales concretos son los adecuados para un ambiente de distracción, de búsqueda de estados catárticos; la fiesta y sus asistentes, seleccionan la música de acuerdo a sus necesidades de ocio. Cada uno vive la fiesta a su manera, pero debe existir un consenso *in situ* para el goce colectivo; la música es el elemento cohesionador.

La música festiva no solo tiene la capacidad de proyectar una corporalidad desestructurada o la evasión, también evoca. Matías se “transporta” a los días de Brasil, donde, como ya se resaltó, vivió una vez más en una fiesta perpetua.

Inmediatamente, esta evocación de la música se traslada a un funcionamiento de lo festivo como un motor liberador de impulsos sexuales. *Love you Inside Out*, popular canción de los *Bee Gees* que ocupó altos puestos de popularidad en 1979, lleva a que el estado eufórico se traslade a la excitación hasta el punto de que Matías ejerza su corporalidad a una simulación del acto sexual en plena pista de baile.

La música es un elemento clave en el proceso de expresión y canalización de la efervescencia colectiva, como estado máximo del disfrute sensual de la

configuración del cuerpo grotesco, a partir de la bebida, la comida, la sexualidad y el ambiente que genera (Steingress, 2006, p.52).

El carácter fragmentario de la experiencia musico-festiva es el súbito cambio de emociones. Matías Vicuña, luego pasarla bien y alcanzar un grado importante de excitación sexual, cambia esa euforia por el tedio. “La fiesta me tiene apestado. Lo mismo que el Nacho. McClure no está, lo que prueba que anda con la Antonia. Yo no debería estar aquí. Debería estar en Río. Tirando hasta reventar. Jalando hasta no entender ni hueva” (Fuguet, 2010, p.77).

1.9 A modo de síntesis

La intertextualidad musical es una expresión de la crisis identitaria de la voz narrativa juvenil en *Mala onda* porque evoca los trazos de un discurso fragmentario el cual se va a asentar buena parte de la narrativa latinoamericana a partir de las dos últimas décadas del siglo XX. El mosaico discursivo musical, principalmente del rock y la cultura pop estadounidense y británica, se vuelven referentes identitarios en un entorno marcado por la represión y el miedo.

Las alusiones musicales están de principio a fin en la obra y señalan la identificación entre cultura de élite y cultura de masas. En el epígrafe como instancia intertextual corresponde a una banda *underground*, de culto, sirvió de influencia para muchas otras que sí lograron el éxito comercial. La letra de esa canción empata con el íncipit porque tanto narrador como la voz musical se sienten disconformes y agobiados por la sociedad.

Los intertextos musicales latinoamericanos que remiten a la canción protesta, se resemantizan porque denotan la construcción estereotipada en relación con el “deber ser”

de la rebeldía juvenil. Para Matías Vicuña estas referencias parecen extrañas, situadas en un periodo lejano en la memoria histórica que la misma dictadura se ha encargado de borrar, pero principalmente no se identifica con ellas porque no calzan con él.

Las alusiones a la música fungen como banda sonora que acompaña la decadencia de Matías Vicuña a su llegada a Chile, con el derrumbe de su familia (aspecto que se amplía en el capítulo siguiente), la “mala onda” con sus compañeros de generación, la violencia ejercida por los militares quienes ven en los jóvenes a potenciales destabilizadores. Es la banda sonora de una vida de excesos, de emociones fuertes pero fugaces en una ciudad al borde del estallido.

Pero los intertextos musicales no son solo un acompañante a la crisis, son también un elemento activo desde su rasgo artístico como práctica significativa ligado a la recreación de la realidad y la subversión discursiva. La música, en especial el rock, es la práctica significativa cuyo desenfado y empeño en no seguir las reglas interactúan con la “mala onda” del personaje principal; el potencial cuestionador de lo musical como fenómeno artístico cohabita conflictivamente con las instancias mercantilistas de la globalización.

CAPÍTULO II: Estrategias discursivas del sujeto subalterno: la construcción identitaria de la voz narrativa juvenil

2. Introducción

Este capítulo pretende explorar en las construcciones en que los discursos dominantes desde la mirada adultocéntrica coloca a la voz narrativa juvenil en la subalternidad. A modo inverso, se estudiará el posicionamiento de la voz narrativa alrededor de esa categorización hegemónica adulta. Se busca dar continuidad al análisis de la voz narrativa en su proceso de construcción identitaria, pero con el énfasis en las estrategias discursivas características de dicha voz en conflicto constante con las instancias sociales y discursivas hegemónicas.

Tal y como se analizó en el capítulo anterior, la filiación de la voz narrativa por la música en inglés, principalmente el rock en sus distintas variantes, otorgan un lugar no solamente como banda sonora de su crisis identitaria, sino como práctica cuestionadora. Es el único refugio ante el caos de su vida interior y exterior: la música aflora como terreno donde confluyen los anhelos de ruptura con lo establecido.

Se acude a la significación de lo intertextual en el universo simbólico de la historia, no solo desde el plano formal. El término intertextualidad aparece por primera vez en 1967 utilizado por Julia Kristeva en un artículo sobre Bajtín (Martínez, 2001, p.9) y su presencia se ha vuelto habitual en la posmodernidad, “entendida como como una actitud, un pensamiento deconstruccionista, intertextual e intercultural, un pensamiento heterogéneo o híbrido y subjetivo” (Mbaye, 2014, p.206). De la mano con esto emergen las particularidades del género novelesco, cuya condición también híbrida (Ibáñez, 2014, p.11) y amplitud hace que se integren diversos registros, discursos y formas escriturales.

Como parte de ese “cajón de sastre” en que se ha convertido el género narrativo, una constante aún actual y más bien se incrementa es su condición polifónica (Zavala,

1989, p.116). El juego de contrapuntos entre las diferentes voces y discursos que circulan dentro de la novela, cimentado “a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual” (Bajtín, 1989, p.81), así como de la compleja red de transformaciones históricas de la realidad extratextual hace que el espectro dialógico se ensanche y se torne más complejo.

Una de las expresiones del dialogismo novelesco es la emergencia, dentro de las producciones literarias, de diferentes y nuevas voces que previamente no tenían tanto protagonismo y que además irrumpen para develar entramados discursivos.

En *Mala onda*, como ya se vio en el capítulo anterior, Matías Vicuña es una voz rupturista en su construcción identitaria porque encuentra en la música una experiencia contrahegemónica al subvertir los parámetros tradicionales de autorrepresentación de la juventud latinoamericana. Si desde la construcción adultocéntrica, lo juvenil es definido en torno a instancias discursivas de la adultez, se pueden generar desgarramientos en una voz cuya autonomía se ve minada para constituirse como sujeto, independientemente de la clase social. En la novela emerge el estatuto de lo autoficcional porque tanto narrador como autor se ubican en una franja privilegiada, pero no terminan de encajar en el horizonte de expectativas trazado por dicho segmento.

Se plantea indagar desde dónde habla Vicuña. Si ya el primer capítulo de análisis marca el paso en cuanto el carácter conflictivo de su proceso de construcción identitaria, la crisis de autorrepresentación se profundiza, pero ahora desde otros ámbitos.

Corresponde en el presente capítulo problematizar acerca de la condición subalterna del narrador protagonista “en tanto ha de sufrir la marginación o, sencillamente, el silencio, fruto de la apropiación de las narrativas, de las estéticas, por parte de “los

dominadores” (García, 2011, p.49). Se cae en condición de subalterno en relación con el “otro” o los “otros” que ejercen el poder dominante. Corresponde rastrear este conflicto entre la voz narrativa juvenil frente a la dictadura, la familia y la religiosidad.

El silencio en torno a la juventud como grupo subalterno, al lado de los campesinos o las mujeres, consiste en reducir su potencial cuestionador al confinarlo a la incapacidad de autorrepresentarse bajo la justificación de no haber alcanzado la madurez, por situarse en una etapa transicional entre la niñez y la edad adulta, de ahí que se encamine un primer abordaje de la subalternidad juvenil desde el cuestionamiento y su dinamismo.

Un primer momento de esta tensión se ve con el estudio del título para exponer la relación conflictiva de la voz narrativa con el núcleo juvenil a su alrededor que acepta el “contrato social” adultocéntrico sin cuestionarlo. En ese sentido, la voz narrativa juvenil se siente inconforme hasta con el mismo segmento juvenil que lo rodea, lo cual profundiza su condición de subalterno.

El mismo estudio del título de la obra profundiza en la caracterización del capítulo anterior en torno a la voz narrativa como una voz en crisis identitaria; se exploran las construcciones tanto subjetivas alrededor de la frase “mala onda”, como sobre el entorno social y político que repercuten en ese proceso de construcción identitaria. Entonces, desde el título como instancia paratextual, se busca estudiar el vínculo entre identidad y subalternidad, con base en lo expuesto en la aproximación teórica.

Se abordan, además, los mecanismos de desmitificación de la institución familiar y sus efectos en el proceso de construcción identitaria de la voz narrativa; ligado a esto, mediante la localización subalterna de Matías Vicuña, se rastrea la operatividad mancomunada entre la familia como instancia de reproducción del orden social burgués y

la legitimación del racismo como mecanismo al servicio del mismo propósito. Ante este despliegue discursivo adultocéntrico y clasista, la voz narrativa, al develar su funcionamiento, se ubica como elemento cuestionador. Matías, desde lo cotidiano y recurriendo a un registro testimonial, evidencia los mecanismos mediante los cuales la familia impone pautas de comportamiento institucionalizadas que entran en conflicto con el proceso de construcción identitaria.

2.1 Título y caracterización de la voz narrativa

El título es uno de los elementos constitutivos de la narración tiene diferentes formas expresivas: una palabra, una frase; a nivel morfosintáctico, suelen ser construcciones simples, directas y hasta elípticas para buscar un golpe de efecto tomando en cuenta que es uno de los elementos iniciales visto por los lectores e incluso decantan la escogencia de una obra. El título orienta, apela, designa; su condición lacónica, lejos de expresar reduccionismo, indica su carácter dinámico.

Por ello, las relaciones entre el título y el texto son complejas. Es, como se ha visto, la primera fuente de información de la que dispone el lector en relación con la obra, por lo que deberá presentar lo esencial de la información, orientar al lector hacia los contenidos, sea de modo explícito o, simplemente, aludiendo a ellos implícitamente (Sabia, 2005, p.5)

Con respecto al título específicamente, Sabía (2005) retoma las cuatro funciones del título de una obra establecidas por Genette: la primera de ellas es identificativa, es decir, la nombra, le da existencia y una singularidad en el universo literario; tiene ese nombre y no otro. La segunda es la función descriptiva, la cual da cuenta de alguno de los contenidos específicos, esa condición descriptiva puede funcionar como un vector significante frecuente dentro del mismo.

La tercera es la función connotativa y tiene que ver con la anterior; se diferencia por su capacidad de remitir a universos simbólicos dentro de la obra y como parte de redes semióticas las cuales se presentan como los significados implícitos construidos mediante la lectura e interpretación. La cuarta remite a una función de seducción “que, en palabras de Genette, es de eficacia dudosa ya que puede tener efectos contraproducentes” (Sabia, 2005, p.6).

Al entrar en el análisis sintáctico y su vinculación con la función identificativa, se observa que el título está compuesto por dos palabras: la primera es un adjetivo calificativo situado epíteticamente del sustantivo “onda”. Es un título corto con dos unidades básicas que se complementan entre sí.

Desde el plano léxico semántico la palabra onda, por sí sola, que proviene del latín *unda*. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española hay una serie de definiciones pertenecientes:

1. f. Cada una de las elevaciones que se forman al perturbar la superficie de un líquido.
2. f. Cada una de las curvas, a manera de eses, que se forman natural o artificialmente en algunas cosas flexibles, como el pelo, las telas, etc. U . m. en pl.
3. f. Cada uno de los recortes semicirculares con que se adornan los bordes de vestidos u otras prendas.
4. f. Fís. Movimiento periódico que se propaga en un medio físico o en el vacío.
5. f. cult. ola (la onda de las aguas).
6. f. El Salv. Idea obsesiva. (RAE, 2020, s.p.)

Luego, este mismo diccionario establece diferentes combinaciones de esta palabra con otras que remiten tanto al campo de la física como a locuciones verbales coloquiales

de diferentes países latinoamericano. De todas ellas se resalta la locución verbal coloquial de Argentina, la cual significa “Tener una actitud positiva”. Se escogió esta porque sus últimas dos palabras presentan similitudes sintácticas con el título de la obra. Este, como es evidente, transforma el “buena” por el “mala”, lo cual, a nivel semántico, si se invierte el sentido en relación con la definición previa, sería “tener una actitud negativa”. La definición más cercana a la realidad lingüística chilena es “ponerse en onda”, una

locución verbal coloquial cuyo significado es “Actualizarse respecto de las modas o formas de actuar juveniles o modernas”. “Mala onda” podría encuadrarse como un coloquialismo, que en la obra resulta frecuente en el registro del narrador protagonista adolescente. Además, otros personajes lo utilizan, pero de manera esporádica.

El sintagma “mala onda” aparece 14 veces en la obra. Esta frase es predominante en la voz narrativa juvenil cuando él habla, y en menor medida al momento de cederle la palabra a los personajes juveniles, como su amigo Nacho Dietmers, El Gran Alejandro Paz o el “antagonista” Gonzalo McClure.

El hecho de aparecer en una conversación entre jóvenes también da una idea de ser un vocablo perteneciente al léxico de dicha capa social. El título *Mala onda*, desde esta perspectiva, expresa una marca identitaria la cual remite a “algo que no anda bien”, a un ambiente extraño, hostil; un entorno caracterizado por la incertidumbre. El título expresa una dialógica entre una ciudad gris, pero a la vez imprevisible.

Generalmente construido desde la Otridad del sujeto etnocéntrico-colonizado, la construcción de conciencia que a la par de la violencia epistémica que supone la imposición/proposición de códigos de estructura, representación e imaginarios presentes en el discurso del subalterno o, incluso la buena voluntad de representar o representar al sujeto subalterno. No hay espacio desde el cual pueda hablar el sujeto subalterno (2003:359), afirma reiteradamente de manera explícita o implícita (Cayeros, 2015, p.124).

La juventud, definida en función de una serie de instancias sociales donde predomina su carácter adultocéntrico, encuentra en esas marcas léxicas uno de los pocos aspectos que escapan a esa mirada sigilosa de los sujetos mayores, supuestamente “más conscientes”, más “experimentados”.

El joven, lo juvenil, entonces, es definido, valorado y legitimado desde diferentes espacios. Históricamente, ha sido la visibilidad ante las instituciones que la juventud se define y valora, siempre desde la mirada de la adultez colonizada, que coloniza el ser y hacer de los y las jóvenes (Cayeros, 2015, p.124).

Esta mirada de adultez colonizada se presenta en diferentes ámbitos que busca “descafeinar” a lo juvenil; es decir, minar su talante crítico en tanto “microsociedades juveniles con grados significativos de autonomía con respecto a las instituciones adultas” (Feixa,1999, p.9). Vale la pena recordar que el término joven aparece en 1900 (Feixa, 2006, p.3) y su visibilización se da mediante los *boy scouts*, un espacio que pretendía instalar discursivamente una visión de lo que tenía que ser la vida adulta, es decir, un deber ser con la sociedad instalado desde los adultos, como un discurso esquizofrénico (Reguillo, 2003) en el plano de exigencias adultocéntricas, pero, paradójicamente, con pocas posibilidades de realización de sus capacidades.

Para Britto, la exclusión que opera hacia las voces juveniles por el mercado y la industria cultural, donde se categoriza como un sujeto de consumo. Además, la dependencia económica en relación con sus padres genera las condiciones de rebeldía, con esa limitante. Pero, para este autor, la condición rupturista deviene de una necesidad de imposición de las instancias adultocéntricas, entre ella de la familia:

Los integrantes de este mercado estaban marcados, asimismo, por una *disonancia* de status. Si bien, por su nacimiento, el joven queda dentro del ambiente y los valores de la clase social de los padres, su adhesión a la conciencia de ésta no se da de manera inmediata ni automática, porque todavía ha de recorrer un largo camino de socialización antes de entrar al proceso productivo y de participar de

manera plena en las relaciones de producción. Esta temporaria falta de integración al proceso productivo, la carencia de derechos políticos, la ausencia de poder de decisión sobre el propio destino, la exigüidad de los ingresos y la poca relación entre éstos y un trabajo determinado, así como la incertidumbre sobre la capacidad para rebasar las pruebas y las iniciaciones que han de decidir su lugar en la sociedad, crean en el joven una situación subjetiva de distanciamiento con respecto a la clase social en que nace (Britto, 1990, p.28)

Independientemente de su condición de clase, la juventud es sujeto de silencio.

Hay una construcción adultocéntrica que define que esa falta de madurez propia de esta etapa de la vida la hace ser considerada como incapaz de influir en la realidad en los espacios

“importantes” de toma de decisiones. Esta construcción ignora el hecho de que “la juventud no es más que una palabra, una categoría construida, pero las categorías son productivas, hacen cosas, son simultáneamente productos del acuerdo social y productoras del mundo” (Reguillo, 2003, p.106).

Esa condición móvil, esa permeabilidad, ese transitar entre modelos discursivos de representación marcan a la juventud cuya condición subalterna adquiere un carácter relativo. Sin embargo, la comprensión de la frase “mala onda” en tanto sensación de inestabilidad, hace que impere sobre este segmento juvenil la concepción adultocéntrica de no ser tomada en serio para las “decisiones importantes”, lo cual la condena a una deslegitimación, a una reducción de su potencial contestatario. Más allá de esa condición de clase, la despotencialización de la voz juvenil es una de sus cualidades más significativas.

Como resultado de la condición de despojo que atañe al sujeto subalterno, el sintagma *Mala onda* crea un vínculo generacional mediante el lenguaje. Se escoge este término, y no otro, para dar cuenta de realidades, situaciones y estados de ánimo propio de ese segmento juvenil.

La novela, desde el título como potencializador interpretativo, presenta la ambigüedad en cuanto al acceso del lenguaje como marca distintiva de esa búsqueda de autorrepresentación. “Mala onda” entra dentro del espectro semántico de chilenismos habituales en boca de las voces juveniles, “raja”, “cagué”, “pinocho”, “lata”.

No obstante, el uso de chilenismos genera un efecto de lectura importante porque permite el lenguaje una plurisignificatividad relevante. Esto va combinado con vocablos en inglés, lo cual expresa esa tensión lingüística, ese deambular entre dos paradigmas: el nuevo, propio de la presencia de lo musical estadounidense, y también lo familiar, lo conocido lingüístico que puede moldear a su manera.

El hecho de que el léxico juvenil cambie (los términos utilizados por los que eran jóvenes en hace 40 o 50 años son diferentes a los actuales) implica que a los adultos se les dificulta comprenderlo y, por lo tanto, las realidades, situaciones y estados de ánimo que estos conllevan.

2.2 La “mala onda” del narrador hacia lo juvenil

¿Cuáles son esos estados emocionales que expresa el término “mala onda”, principalmente en la voz narrativa, pero también de otros personajes? Manifiesta, en primer término, la descripción de su propio estado de ánimo:

—¿Tan mal estás?

—Mal no. Solo... ¿Entiendes? Me siento... me siento aburrido. Solo. Como que no pasa nada. No me pasa nada. Solo huevadas deprimentes. O apestosas.

—Aislado?

—Algo así (Fuguet, 2010, p.137).

Aburrimiento, soledad, aislamiento, depresión: estos vocablos se ligan directamente con la “mala onda” que experimenta. Hay una sensación de estancamiento el cual tiene que ver con su regreso a Santiago. El transitar de fiesta en fiesta, el intento por vincularse a experiencias propias de los jóvenes deviene más bien en inmovilismo.

Se triangula el epígrafe, el íncipit y el título como programadores del hastío. La frase “mala onda”, dispersa a lo largo la narración, le da continuidad. ¿Es el aburrimiento una actitud despreocupada solamente? Kuhn acuña el concepto de *ennui*, entendiéndolo como “un estado de vacío que el alma siente al carecer de interés por la acción, la vida y el mundo (éste u otro), una condición que es consecuencia del encuentro con la nada y cuyo efecto inmediato es la desafección respecto de la realidad” (1976, s.p.). No se trata de una deriva existencialista; la utilidad de este concepto es que genera un desapego hacia la cotidianidad social de la voz narrativa. El aburrimiento expresa descontento; por tanto, no puede tomarse a la ligera:

El aburrimiento no es otra cosa que una estrategia de sustitución y supervivencia que se activa cuando el cambio o la acción por y para el cambio se encuentran bloqueados. Humberto Giannini, el filósofo chileno, va todavía más lejos que yo, cuando separa el «desgano» (que es el aburrimiento de algo o con algo) del aburrimiento profundo y respecto de éste nos recuerda al Vico que medita sobre el «*abborrimiento del vuoto*» o «aburrimiento del vacío», que según Giannini es «algo que cae sobre nosotros, que pasa, y pasando repentinamente asola nuestra temporalidad. Como una transgresión proveniente de nada, de la Nada» y que ocurre «cuando el carácter funcional y tramitador de las cosas y de nuestras acciones entre las cosas, están temporal o territorialmente suspendidas» (Rojo, 2011, p.187).

Si se sigue la reflexión anterior, de comprender el hartazgo y decepción del término “mala onda” como ideas productivas, hay varios personajes más allá del protagonista que son víctimas y experimentadores de la inconformidad hacia ese ambiente hostil. De acuerdo con Rojo, Matías forma parte del espectro de personajes contestatarios. Se coloca junto con Ximena Santander, quien se rebela contra el sistema; con Carmen, la trabajadora

doméstica, quien rechaza el régimen, pero ve un futuro sin esperanzas. A su vez, con Flora Montenegro, la profesora quien ejerce cuestionamientos desde la labor educativa o Luisa Velásquez, con su intuición artística se muestra escéptica del estado imperante.

Finalmente, se vincula con Alejandro Paz, otro pesimista para quien la única solución es huir del país. Matías opta por otro camino, no muestra la misma determinación de los personajes anteriores, pero esa apertura a percibir la “mala onda” del ambiente no deja de ser productiva porque instala en el protagonista una duda constante, la cual se manifiesta en no aceptar ciegamente las narrativas hegemónicas de su entorno inmediato desde el plano político, por ejemplo.

También se utiliza para juzgar a los demás: siguiendo esta idea, La “mala onda” se torna en una expresión ambivalente, contradictoria. Matías ve a los compañeros de generación “por debajo del hombro”; excepto por su amigo Nacho, según su punto de vista, esa otredad juvenil no está “en onda”, no vive la vida de excesos como él lo hace y eso los convierte en “mala onda”. Por eso, durante su viaje a Brasil, prefiere pasar el tiempo con brasileños que con los de su grupo. Luego, al regreso de Santiago, el vínculo con sus pares resulta vacío, no se interesa por desarrollar una relación de amistad; es más, cuando consume drogas en grupo siente que no encaja.

Su obsesión hacia la música en inglés lo hace considerarse un experto y alimentar su superioridad ante ellos: nadie disfruta el ritual musical completo como él por todo el conocimiento que cree tener al respecto. Prueba de ello es el pasaje en la tienda de discos donde, en una especie de duelo sobre gustos musicales, Matías comprueba su superioridad ante McClure por el material que él adquiere.

Matías, ante sus compañeros, se considera “buena onda”, un adolescente al límite de sus experiencias con la música, el sexo y las drogas: esa es la imagen la cual pretende construir frente a sus compañeros que lo hacen sentirse superior. La “mala onda” la tienen los otros, no él.

Detrás de esta imagen se esconde cierto rencor contra esa clase de “jóvenes bien”, alineados al poder, con las relaciones suficientes como para convertirse en ciudadanos exitosos, garantes del orden social, algo que Matías está lejos de ser.

Por otro lado, ante el gran Alejandro Paz, expone sus miedos e inseguridades, su “mala onda”. En el bar *Juancho's*, la imagen de joven egocéntrico quien mira por debajo del hombro a los demás da paso a una inversión de roles donde Matías “escucha y aprende” del *bartender*.

En ese contexto distinto, donde Matías no aparenta, se percibe a sí mismo como parte de la “mala onda”. Esa relación de complicidad entre Alejandro y Matías le hace reconocer en los otros, la ciudad, los militares y en él también la “mala onda”.

Siempre en el plano pragmático-connotativo, se observa la importancia de lo sensorial, intangible, excepto mediante el lenguaje. Ese elemento sensorial de negatividad, de transmitir sensaciones propias de un mal ambiente, expresa carácter negativo del entorno que se refuerza con el epíteto.

A su vez, si se combina con la idea de “onda” como una corriente propia de las aguas, un movimiento en sube y baja remite al talante emocional de la voz narrativa que transita de sensaciones eufóricas a decaimientos, para luego alcanzar un pico alto de emociones fuertes. Esa “onda” también implica dejarse llevar, ser arrastrado por la corriente. Esto se concreta en una locación frecuente. La novela empieza en las playas de

Brasil, cuando abandona el mar y debe retornar a la cotidianidad, tal como se analizó en epígrafe. Posteriormente, a mitad del relato viaja con su amigo a Reñaca, un exclusivo balneario, pero también regresa súbitamente en una experiencia poco satisfactoria. Al igual que la escena en Ipanema, Vicuña debe “regresar a la realidad” al día siguiente en el inicio del curso lectivo.

Es una inmersión y salida turbulenta, en consonancia con el momento de crisis identitaria que atraviesa el personaje, donde ni siquiera el juego erótico le interesa. Se conforma este juego de la metáfora oceánica con el ambiente hostil y turbulento en que se desenvuelve el protagonista en los espacios lúdicos que le resultan poco satisfactorios.

Quizás esto sea un error, pienso. Esto de haberme alejado del grupo sin avisarle a nadie, lo de simplemente desaparecer sin dejar rastro alguno. Pero estaba apesadado, no aguantaba más y sentí que sería mucho más sincero y honesto de mi parte seguir mis impulsos y arrancar. Pero arrancar —creo— no es la palabra. Mas bien me fui. Me viré, dejé de estar allí, quise estar solo. Mejor solo que mal acompañado. Así que una vez que sentí que ya no deseaba estar con todos ellos, me hice a un lado y tomé mi camino (Fuguet, 2010, pp.170-171)

Es tanto el peso de esas estructuras que mientras la mayoría de sus compañeros poco a poco parecen ir conformando su identidad de acuerdo con lo ofrecido por la sociedad, que Matías pone distancia con esos “adolescentes bien” a su alrededor. Por eso huye de la playa, se llena de tedio al final de las fiestas de sus compañeros y prácticamente termina sin amigos.

El vaivén juvenil, como el movimiento del mar, refuerza ese contexto donde se impone la primacía de lo incierto, encarnado en la voz narrativa. Matías pasa de la plenitud eufórica en el viaje a Brasil (la cual, en cierta medida se logra por el desprendimiento de ese entorno chileno, a saber, el alejamiento de sus compañeros) a la “mala onda” santiagueña; de las luces de neón, las conversaciones sobre música con Alejandro Paz, a

las fiestas de su generación. Este drástico transitar entre las emociones fuertes y el tedio de un entorno “mala onda” forma parte de la volatilidad de lo juvenil vinculado con la metáfora marina.

Lo juvenil subalterno tiene una existencia corta, en comparación con otros sujetos subalternos. En la novela, el talante cuestionador se parangona a la fuerza del mar, a un furor intempestivo el cual recorre la voz narrativa que desaparece para dar paso a la vida adulta, pero para él existe un signo de interrogación en cuanto a este escenario futuro. El regreso de Matías a Santiago luego del viaje a Brasil es una cuenta regresiva en la conclusión de una etapa de cuestionamientos, de experimentación, de dejarse llevar. Mientras los otros jóvenes se encaminan hacia un tránsito “normal” hacia la vida adulta, Matías profundiza su crisis, a merced de la corriente la cual lo conduce hacia aguas inciertas.

2.3 La “mala onda” ante lo político

Una de las cercanías temáticas que ofrece el título *Mala onda* es trasladar la hostilidad y extrañeza al contexto. Se relaciona este ambiente negativo, incómodo y angustiante con el autoritarismo del régimen militar; uno de los usos del título se presenta en la escena de la detención momentánea de Matías por violar el toque de queda cuando regresaba a casa con Nacho luego de la fiesta en casa de Luisa Velásquez.

El Nacho tiene esa capacidad de involucrarme en cosas que no deseo. Como avanzar por la noche santiaguina, a través de interminables hileras de semáforos en rojo y arboledas calladas y muy quietas, escoltado por una patrullera de posibles sicópatas. Manejando así, absolutamente solo, por calles que nunca había visto vacías, desiertas como si se tratara de un bombardeo anunciado, fijándome en las pocas ventanas iluminadas, que me parecían todas sospechosas, no pude menos que sentirme errado, inútil (Fuguet, 2010, p.91).

La “mala onda” que emana del entorno social es la de una falsa tranquilidad. Las calles vacías, el silencio en los barrios y el clima de reclusión generalizado en los hogares genera una sensación de fragilidad, de que en cualquier momento algo vaya a pasar. La voz de Matías es una voz en constante estado de alerta y la novela es su testimonio de la angustia que significa vivir bajo esas condiciones donde nadie está a salvo, ni siquiera él quien es de las familias acomodadas de la capital y nunca ha participado de ningún movimiento de oposición:

Había algo de miedo, un ruido ausente, como cuando uno de estos milicos dispara un arma vacía; algo de asco, de cansancio, una desconfianza que me estaba haciendo daño, que no me dejaba tranquilo. Pero no era solo eso: era mi familia, quizás; los amigos, la ausencia de minas, la onda, la falta de onda, la mala onda que lo está dominando todo de una manera tan sutil que los hace a todos creer que nada puede estar mejor, sin darse ni cuenta, sin darnos ni cuenta, aunque tratemos. Estaba asustado, intranquilo. Solo quería llegar. No me gustaba la idea de que la patrullera supiera donde vivía. Después pensé: igual lo saben, lo saben todo (Fuguet, 2010, pp.91-92).

El ambiente de miedo, de incomodidad no es infundado. Seguidamente, Matías narra la represión y captura violenta experimentada por un hombre en el aeropuerto de Santiago el mismo día de su regreso. Este hombre es capturado en circunstancias poco claras, el narrador transmite la impresión de que el funcionario de migración manipuló la información para detener al hombre de “atuendo sospechoso”:

En eso la alarma sonó y unos reclutas con cascos y metralletas lo rodearon y uno me empujó hacia atrás y varios funcionarios con pinta de tiras le quitaron el bolso, le revisaron el pasaporte y yo solo miraba, lo observaba todo, queriendo tragar lo que veía, lo que jamás me hubiera imaginado; y el tipo (...) empezó a gritar (...) pero una bofetada lo hizo callar y entre la sangre que le salto de la boca murmuró ‘está enferma, está enferma’, pero ya se lo estaban llevando, desapareció tras una puerta y yo me quede mudo, hasta que el traidor de la computadora me gritó que avanzara y yo le entregue mi pasaporte tiritando y el solo tecleó mi nombre y me fijé en que aparecía un Vicuña pero no era yo, ni siquiera un pariente, pero ni así pude respirar tranquilo, solo aceptar resignado el timbre en una de las hojas del pasaporte y la mirada del tipo que me dijo ‘eso es todo, pasa no más y mejor que te quedes callado, cabrito’ (Fuguet, 2010, pp.92-93).

La voz narrativa, a partir del título como instancia paratextual, expresa la hostilidad, el miedo, la cual se transforma en descontento ante ese clima de represión en ocasiones sutil, pero cuando debe actuar muestra su verdadera naturaleza violenta. Esta no requiere de justificaciones, no se le cuestiona; su carácter coercitivo deviene de ser ejercida por las fuerzas del orden.

Se utiliza la frase “mala onda” para manifestar un sentimiento interior de soledad, aislamiento y desarraigo, al mismo tiempo emana de un clima social de violencia sistemática, ora silenciosa e imperceptible, ora en toda su brutalidad. La voz narrativa, en el título, evidencia la verdadera naturaleza del régimen dictatorial; a partir de otro registro no siempre comprensible por la lógica adultocéntrica, la voz subalterna da cuenta del ejercicio de la violencia como elemento constitutivo para el mantenimiento del orden social.

El título reafirma la condición subalterna del narrador como una voz en crisis porque, pese a pertenecer a la clase alta, no reivindica en su totalidad los valores de ese sector social sin duda influyentes en su proceso de socialización. No solo condena la violencia, también la considera como una circunstancia incidente en su “mala onda”.

La juventud es búsqueda, experimentación, conformación del sujeto, pero ¿a qué acude el joven en esa búsqueda? Es casi un proceso truncado porque no se conforma con el camino seguido por los pares de su generación, de ahí la crítica a la forma de ser de la mayoría de compañeros de su generación, una dificultad permanente de representarse.

Se resalta una vez más cómo la voz narrativa se presenta como un campo de contradicciones que constituye su crisis identitaria. Por un lado, se encuentra lo musical anglosajón, lo cual remite directamente al mundo globalizado que en Chile tuvo como

aspiración el recetario neoliberal de los Chicago Boys; pero esta sensación de libertad a través de la música es incompleta porque esa vida guiada por el pragmatismo de las emociones fuertes pero transitoria no alcanza su realización en medio de un régimen político que limita las libertades.

Ese registro contradictorio que caracteriza a la voz narrativa es la representación de una realidad ambigua en la cual, bajo esa aparente calma nocturna que se observa en las calles de Santiago, opera el terror, la violencia y la vigilancia absoluta ante la “amenaza interna”.

A mí no me pareció muy bien eso de asociarnos con el poder, aunque fuera por un rato, pero capté que no había muchas alternativas, hice partir el auto y seguí bastante de cerca a la patrullera que, con la luz de la sirena encendida, nos escoltó por las calles y avenidas absolutamente vacías rumbo a la casa de la hermana de Nacho (Fuguet, 2010, p.90).

Esta ambigüedad, más allá de los intereses ideológicos que circundan el contexto chileno desde el cual se ubica la novela, es abordada en lo cotidiano como registro y testimonio dialógico. La voz de Matías, en apariencia despreocupada de esos acontecimientos y dedicada a disfrutar del desenfreno juvenil, se sitúa como un testimonio sutil de la tensa calma, de la “mala onda” que corroe la cotidianidad urbana de una ciudad en plena dictadura.

2.4 Rumor, ironía y desmitificación de la familia

La naturaleza dialógica de la novela permite establecer un panorama vasto sobre la multiplicidad de discursos y la manera en que estos circulan específicamente dentro del escrito. El narrador protagonista experimenta una crisis identitaria, su voz es disidente y cuestionadora porque no se identifica con las posibilidades ofrecidas por las distintas instancias sociales como proyectos de vida, moldeados por la conciencia adulta.

Una de las instituciones fundamentales de socialización es la familia. En la novela ocupa una atención especial porque se acude, en el momento cuando Matías Vicuña pone un pie en Santiago, a un clima de indiferencia. Su casa está vacía, solo encuentra Carmen, la trabajadora doméstica; ella, de mala gana, le sirve un jugo de naranja el cual Matías combina con vodka y de inmediato va a recluirse a su cuarto. No lo van a recoger al aeropuerto, nadie lo espera en casa ni se interesan por saber cómo le fue en ese viaje que él considera trascendental.

En cambio, se dedica a recordar los pormenores del vuelo de vuelta, los momentos en el avión con Antonia, a quien siente distante, esta vez pareciera que de manera definitiva. Luego enciende la televisión, recibe una llamada de su amigo Nacho, con quien hace planes para la noche. De forma súbita irrumpe su madre en la secuencia narrativa. Ella se está alistando para una actividad familiar, habla con su hermana Lorena.

Posteriormente se dirige a Matías para instarlo a vestirse para la fiesta de su primo Javier.

-Ya puh, Matías, apúrate.

-Por favor no me hinchas, madre

-No te hagas el interesante. Vas a ir y punto.

-No me queda claro.

-Matías, no me hueves. Estoy atrasadísima, me veo pésimo y tu padre seguro que va a llegar tarde. Hazme el favor y anda.

Miro el techo, pero no encuentro nada de interés, así que me tapo con la almohada. Pienso: la sola idea de juntarme con mi familia y la parentela hace que la palabra depresión se quede corta. Me dan ganas de hurgar en la naranjísima libreta de teléfonos de mi vieja y buscar en la lista de emergencia a alguno de los varios psicólogos que han asistido a mis hermanas. Me reprimo (Fuguet, 2010, pp. 4344).

La voz narrativa, en su condición contradictoria, mantiene esa transmisión de la “mala onda” del entorno, en este caso el que rodea a la familia. Se percibe un núcleo

distante, poco cohesionado, donde predomina el individualismo. Luego de ese encuentro con la madre, Vicuña se encarga de presentar a los demás miembros de su familia, mientras se termina de alistar para cumplir con ese compromiso social. Según Luciano Febvre (1961), “la familia se define como el conjunto de individuos que viven alrededor de un mismo hogar” (p.145). La desolación no es un escenario circunstancial. El hogar, donde en buena teoría se gestan los vínculos afectivos familiares, es en realidad en lugar de paso, transitorio, porque se ve más a los personajes socializando, cada quien por su lado, en espacios exteriores o en actividades sociales.

La casa de habitación se presenta como un terreno donde se expresa la alienación, es un lugar de reclusión de sus integrantes en las habitaciones. Esta reclusión transmite la idea de un estilo de vida fragmentario, ensimismado y narcisista que se esconde detrás del estilo de vida consumista de la clase alta. A lo largo de toda la novela escasean diálogos entre los miembros de la familia, solamente en la voz de Matías, quien interactúa con sus padres. El mismo protagonista advierte esta decadencia y trata de evitar hasta donde se puede el contacto con los miembros de su núcleo familiar.

El portillo dialógico se abre porque él cede la palabra a ellos, pero también ofrece una descripción de su personalidad que hace al narrador invertir la relación de autoridad. El hecho de que sea él quien se apropie de la labor de ejercer una construcción discursiva sobre el hogar regido por los adultos para desmitificarlo es una característica importante de la representación de la dinámica familiar.

En este contacto inicial del lector con los integrantes de la familia Vicuña mediante la voz de Matías, se habla de sus hermanas, previo al bautizo de su primo, al cual también van a asistir. “Somos cuatro hermanos. El único hombre, el tercero del montón, soy yo”

(Fuguet, 2010, p.45). En torno a ellas predomina la negativa a ceder la palabra a las hermanas, con quienes tampoco entabla conversación alguna a lo largo de la historia.

El tono utilizado por el narrador personaje, a partir de la primera persona y los rasgos testimoniales, apela a ganar la simpatía del lector porque se refiere a ellas a partir de la retórica del rumor o chisme. No hay un interés en desarrollarlas como personajes, está claro que, en esta novela de formación, Vicuña emite juicios de valor a partir de información a todas luces privada.

El chisme, para mantener la atención, deben ser acerca de escándalos, deben ser graciosos y, más importante, deben poder transmitirse fácilmente a otras personas. Los hablantes pueden utilizar también el conflicto intergrupal con el fin de hacer que el escucha entienda mejor y por un tiempo mayor si los conocidos comunes que se presentan se encuentran en un grupo rival. El chisme usualmente se transmite entre amigos más que entre extraños, mientras que los rumores potencialmente pueden transmitirse a cualquiera si otras propiedades se encuentran presentes (Guerin & Miyazaki, 2003, p. 265).

A Pilar, la hermana mayor, la introduce de la siguiente manera: “Está casada con un asco de tipo que solo sabe de rugby y de cómo tirársela: llevan acumulados tres hijos en apenas dos años de matrimonio. El primero nació cinco meses después de la boda” (Fuguet, 2010, p. 45). Sobre Francisca, su otra hermana mayor, conserva el mismo tono de infidencia.

La Francisca, que es la más rica de las tres, tiene dieciocho y algo y estudia publicidad en este feroz y carísimo instituto privado que posee una solterona conocida de mi madre. Antes era bastante rajada pero ahora la tienen más controlada, después de todo lo que pasó (Fuguet, 2010, p.46).

A las otras dos las presenta como “enfermas engreídas, nadie las puede tomar en serio” (p.45). Además del tono confidente, a modo de chisme de lo narrado, el desdén hacia ellas proyecta una toma de posición ante un entorno hostil, del cual ellas forman

parte. La menor, para él es prácticamente inexistente y le dedica pocas líneas en toda la novela.

La Bea, que es la más chica, anda por los catorce y ni siquiera merece análisis, hasta que no crezca un rato y se saque sus frenillos, hasta que la huevona deje de odiarme, de hablar de mí ante las pendejas de sus amigas que me encuentran estupendo, se meten en mi pieza y me revisan los calzoncillos, esa onda (Fuguet, 2010, p. 46).

Se retoma la caracterización de Vicuña como un depositario de las contradicciones que se dan a lo interno de la formación discursiva que él encarna. Como se vio de manera previa, donde Matías percibe la “mala onda” característica de los compañeros de generación, esta se traslada a la familia como una de las estructuras sociales encargadas de reproducir la visión de mundo de la clase social a la cual se vincula. En este caso se hace alusión al cuestionamiento al mismo sector de la sociedad al que él pertenece.

Actúa con desenfado a veces, con tedio en otras, ante las circunstancias de vida por su condición de joven, pero por otro, esa invisibilización que él mismo recibe la aplica hacia su hermana menor y hacia Francisca, de 18 años. Da cuenta de su precocidad, hace comentarios sarcásticos sobre su aspecto físico; también emite su valoración sobre criterios políticos; faltan pocos días para el plebiscito y se convierte en un tema ineludible.

Mi hermana Francisca, que está en edad de votar, lo hará por el SÍ. Ella y todo su curso de poseros están por la Constitución de la Libertad. Me dice que ahora Chile es el país de Latinoamérica que más importancia le da a la publicidad. Puede ser. A mí la política me da lo mismo. (Fuguet, 2010, p.46).

Se atisba en Matías Vicuña una toma de posición ante lo político: la indiferencia. A lo largo de este análisis ese tratamiento en apariencia despreocupada, ante todo, también recae sobre la situación del país. Ante la narrativa de compromiso social con la cual no se identifica y más bien le provoca tedio, la contraparte hegemónica, representada en el régimen militar, tampoco lo aproxima a decantarse por tal opción. La idea de la defensa

de la patria, la disciplina y el orden no van con él, por lo cual esa “mala onda”, trasladada al plano político con la frase “a mí la política me da lo mismo”, reviste un carácter contradictorio también.

El rumor y su función social es una estrategia discursiva de la voz narrativa subalterna. Esta pretende generar simpatía a partir de la descalificación que representa dar a conocer situaciones de vida y cualidades negativas de sus hermanas, en una pretensión de superioridad moral en relación con ellas. Además, se muestra la ausencia de vínculos afectivos entre los hermanos, más bien incomunicación y distanciamiento.

Existe descalificación, tanto mediante situaciones de vida, precocidad, que la hacen ver incapaz de ser sujeto pensante, como en el caso de la hermana menor, o una ironización en torno a sus ideas políticas, que en el párrafo anterior se intuyen como simple seguidismo de las posiciones de derecha.

El retrato de familia de la obra traza un camino en torno al “deber ser” de esta institución como parte de un contexto histórico específico, a saber, el de la dictadura chilena. Según este punto de vista, la aspiración del núcleo familiar es el de fungir como célula, como un embrión de la sociedad en su conjunto, donde dicho núcleo esté al servicio de reproducir esa particular realidad social chilena.

La familia implica disciplinamiento social, reproducción de valores tradicionales de subordinación y respeto a la patria. La familia burguesa en concreto expresa, entre otras cosas, la continuidad del linaje superior, único garante de la verdadera historia e identidad nacional ante las supuestas amenazas de otras formas ideológicas y políticas, como el comunismo. Esta localización ideológica de la familia concibe a la mujer como un ente activo para reproducir los valores morales conservadores:

Se busca, pues, definir a la mujer doblemente como un eslabón en la esfera de la circulación ideológica: por un lado, se la ubica como receptora de ideologías que reproducen infinitamente su posición subordinada y tradicional dentro de la familia y la sociedad; por otro lado, se la define a ella misma como agente principalísimo de socialización ideológica (Brunner, 1981, p. 94).

El pasaje de la descripción de sus hermanas se complementa con la caracterización que hace Matías sobre la graduación de su primo Javier, una actividad social importante en los círculos de la alta sociedad chilena. Naturalmente, como es su actitud habitual desde la llegada del viaje escolar, Matías asiste al agasajo porque su mamá lo obliga; la actitud “mala onda”, la fatiga del vuelo, más el consumo de drogas y alcohol conforman el coctel necesario si quiere sobrevivir a esta insufrible velada.

Por supuesto, como querer llegar tarde a un evento social tan importante. Mi primito perfecto, el Javier, seleccionado nacional de esquí, notorios bíceps, poleras Peval, campeón de wind-surf, un hombre que lo consigue todo fácilmente, cumple veintiún años. Esta por graduarse de hotelería y turismo en Inacap, off course. Mi tío, su padre, quiere instalar una hostería cerca de Pucón, piensa que puede convertirse en un balneario a nivel internacional. Lo dudo. Si hay algo aburrido en este mundo es Pucón o Villarrica o Lican. Odio las lanchas y a la gente que anda en ellas (Fuguet, 2010, p.48).

Según el sufijo que connota condescendencia e ironía se aprecia la frustración de Matías proyectada en su primo, el arquetipo de juvenil exitoso que aprovecha todo su devenir de clase para encarnar el éxito. El entorno de celebración contrasta con el sentimiento de decadencia que experimenta la voz narrativa.

Este secreto del éxito, de acuerdo con la descripción del protagonista, se basa en las características físicas que lo hacen apto para competir y triunfar en el deporte, su vestimenta y en general por encajar dentro de los parámetros estéticos promovidos por occidente, de ahí la irónica frase en inglés *off course* la cual, traducida al español, significa “por supuesto”. Con ello da a entender que por razones obvias (atributos físicos, posición social) está destinado a triunfar. A esta fórmula del éxito se le agrega la capacidad

económica para acceder a una educación funcional al proyecto de vida trazado por los padres.

La frustración mostrada en el tono irónico como estrategia discursiva del narrador protagonista radica en que Javier encarna todo lo que él no es. A la luz de los logros de su primo y de las expectativas sociales, él es un “fracasado”, un “mediocre” porque no se amolda a las necesidades de las instancias sociales para reproducir los valores de éxito de la sociedad globalizada, tampoco muestra ningún aliciente para cambiar esta realidad.

La graduación del Javiercito los tiene entusiasmados a todos, en especial a la beata de mi abuela, que se derrite por el huevón. El tipo, en todo caso, tiene su mérito, por fin va a terminar algo que no sea un simple pololeo. Antes de largarse al sur, mi tío lo va a enviar a Atlantic City a aprender otro poco, a hacer una práctica en un feroz hotel con casino. También quiere mandarlo a una escuela en Francia, especializada en salsas, pates, petits bouchets, cosas así. El tipo, todos juran, va a triunfar (Fuguet, 2010, p.49).

Se vislumbra cómo, a continuación, el encuentro familiar servirá para homenajear a “Javiercito”; sus éxitos son apropiados por la familia como suyos, en aras de mantener en alto su estatus. Por eso, como manifestó la madre de Matías, a la fiesta acuden otras familias, para regodearse ante ellos; el éxito de uno de sus miembros es también el éxito de todo el clan del lado de la madre.

La familia no solo es de las instituciones más antigua, sino que se encuentra presente en prácticamente todas las esferas de la vida social y aporta elementos cruciales para explicar y comprender su funcionamiento. Mediante la integración de la dinámica familiar:

La comunidad no sólo se provee de sus miembros, sino que se encarga de prepararlos para que cumplan satisfactoriamente el papel social que les corresponde. Es el canal primario para la transmisión de los valores y tradiciones de una generación a otra (Gustavikno, 1987, p. 13).

La familia burguesa monogámica, compuesta por padre, madre e hijos, deposita en los primeros dos (más en el hombre por los roles de género establecidos por la cultura patriarcal) la labor de moldear en edades tempranas los comportamientos y el anclaje ideológico para posicionarse ante el mundo, para ello influyen múltiples variables: la clase social, las concepciones ideológicas y los mismos procesos de socialización condicionantes de la formación de los padres como adultos.

Una de las claves de esta obra es la cotidianidad, el registro testimonial, para mostrar las aporías de los discursos hegemónicos. En este caso, el registro autoficcional de la voz narrativa se vale de recursos discursivos como el rumor y la ironía para desmitificar ese imperativo social de la familia. Matías corre con otra suerte: no cumple con las condiciones físicas o de personalidad de alguien exitoso; el mismo protagonista se describe como tímido e inseguro. Su entorno familiar, caracterizado por el individualismo y la incomunicación, tampoco genera las condiciones para tornarse en un punto de apoyo para que el narrador pueda ser “exitoso”. El enfoque en las falencias de sus hermanas se muestra mediante el rumor para intentar evadirse del hecho de que él, teniendo prácticamente las mismas condiciones materiales que su primo, se muestra reacio a asumir un proyecto similar.

2.5 La metaforización de la relación padre-hijo: una afrenta contra la masculinidad hegemónica

La relación del padre con la esposa es conflictiva: “lo que nunca me cuenta, en cambio, es su relación con mi vieja. Porque probablemente no existe. Ni se pescan” (Fuguet, 2010, p.53). Matías, en el relato de la historia familiar explica cómo se enteró que el matrimonio estuvo motivado por dos circunstancias: el haber quedado embarazada

su madre de su hermana Pilar: “sé que se casaron apurados. Culpa de Pilar, mi hermana. Nadie lo sabe excepto yo, que me di el trabajo de hacer cálculos” (p.53). El narrador da a entender que Pilar había quedado embarazada durante el noviazgo y por “mantener las apariencias” contrajeron matrimonio, sin haberlo planificado.

La otra circunstancia se relaciona con la conveniencia social de contraer matrimonio con ella porque a él “le convenía subir de status, porque los Vicuña estaban en decadencia” (Fuguet, 2010, p.53). Aunque se puede considerar el matrimonio como parte de una aventura más del joven Esteban, a nivel económico fue una consecuencia positiva para él. Al invertirse los roles de género dentro del matrimonio se encuentran a la mujer asumiendo la responsabilidad de la crianza de los hijos, mientras el padre se exime de la misma. Esteban acepta este rol porque es el más adecuado para continuar con su estilo de vida.

La historia de cómo surgió el núcleo familiar integrado por Matías Vicuña permite visualizar otro aspecto de la naturaleza oculta de la familia monogámica: su pertinencia en el plano económico. Los cambios están marcados por las expectativas que la sociedad se fija en torno a la natalidad; esto lo trabaja Britto al estudiar lo acontecido durante los años 60 con los *baby boomers*.

La estructura de las familias, la edad en que se contrae matrimonio y el número de hijos dependen en buena medida de las alternativas del ciclo económico. Como lo ha demostrado Beaujeu-Garnier, la aparición de una crisis económica acompañada de paro masivo afecta profundamente la tasa de natalidad. Los tiempos de incertidumbre hacen difícil la manutención de una familia; por tanto, inducen a la población a retardar el matrimonio y a disminuir el número de hijos. Por el contrario, un corto período de prosperidad favorece la constitución de familias, y por consiguiente la natalidad (Britto, 1994, p.27).

Pero con la revolución tecnológica, la expansión de las políticas de libre comercio las particularidades de la familia tradicional monogámica comenzaron a cambiar. Esta

primacía de la productividad como valor de la nueva economía de mercado (para ser sujeto de consumo, requiero los medios económicos para ejercer esa función) sumado a la mercantilización de las relaciones sociales van a producir otros efectos en la dinámica familiar.

Dicha connotación mercantil se expresa en Esteban, padre de Matías. A él le dio buenos réditos casarse, es un empresario con la vida ya resuelta, producto de la unión con la madre de Matías. Para él, la vida matrimonial representa emprender un negocio más, por lo que la misma habilidad para los negocios la utilizó para acometer con éxito la tarea de casarse con la madre de Matías.

Mi padre se jura un ganador. Se sabe pintoso y por eso se agarró a mi vieja con tanta facilidad. Los curas lo expulsaron del colegio. Así comenzó a ganar plata antes que el resto de sus compañeros. Se caso super pendejo y se ve aún más joven de lo que realmente es (Fuguet, 2010, p.48).

Es un atípico “padre proveedor”, su capacidad para asumir este rol depende de la condición económica de su cónyuge; entonces, entre los roles de género matrimoniales tiene más peso el del respeto y simpatía social solo por el hecho de haber engendrado a un hijo.

No pensábamos tener otra guagua, porque yo todavía no tenía mucha plata, ¿me entiendes? Económicamente era el país de la nada; no como ahora. Cuando vos naciste, no quería más guerra. Te llevé donde todos los huevones de mis amigos a mostrarte. Yo era el único que estaba casado. Te convertiste en la mascota del grupo, estaba más orgulloso. Incluso antes de conocer a tu mamá, siempre quise tener un hijo hombre, un huevón que fuera como yo (Fuguet, 2010, p.53-54).

Lejos de esto se encuentra la construcción discursiva alrededor de la crianza de los hijos como parte de un proyecto de vida en conjunto, en aras de formar seres humanos con responsabilidad y garantizar la satisfacción de sus necesidades elementales, servir como un punto de apoyo para su conformación como sujetos sociales. Esta lectura

pondera el cuestionamiento a la construcción discursiva sobre la familia hecha por diferentes aparatos ideológicos de Estado.

La familia como estructura social se encarga de reproducir los valores y la ideología dominante, lo cual genera un modelo nuclear funcional a dichos fines. A su vez, la familia exige a sus integrantes cumplir ciertos roles específicos de acuerdo al lugar de cada miembro. En el caso de los adolescentes, se demanda obediencia y respeto a la autoridad; también deben tener la mirada puesta en el futuro, encaminarse a asumir el rol de adultos de la manera requerida por la sociedad.

Matías encarna una identidad en crisis porque expresa las contradicciones entre el deber ser de la institución familiar y la realidad muy diferente tanto del núcleo como de la sociedad en su conjunto. Mediante el procedimiento narrativo autoficcional, ese predominio del yo manifiesta no encajar tanto en asumir la reproducción ideológica dominante como con las exigencias propias de ser adolescente masculino en el marco de la familia burguesa tradicional monogámica. La voz narrativa naufraga en un cúmulo de contradicciones propias de una sociedad represiva, con la cual cada día crece la ausencia de un proyecto de vida acorde con las necesidades de dicha estructura social.

El germen de la conflictividad padre-hijo se palpa en la descripción de la personalidad del primero, opuesta por el vértice a la de Matías. El padre es un empresario, nunca pudo acostumbrarse a la tradicional vida hogareña ni ser un ejemplo para sus hijos; es físicamente atractivo según los cánones estéticos de la sociedad, un libertino que cumple a cabalidad el rol de género establecido por la masculinidad hegemónica, entendida como “la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o

se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”(Connel, 1995, p. 39). Mauricio Menjívar (2001) amplía este concepto base, al comprenderla como “la imagen de masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder” (p.3) y se constituye en el parámetro de lo que en la sociedad patriarcal significa llegar a ser un ‘verdadero hombre’ (p.3).

Mi padre, estupendo él, bronceado de tanto arrancarse de la empresa y subir a La Parva, con la camisa abierta y el pelo en calculado desorden, irrumpe triunfal en el departamento justo cuando está por empezar El chavo del ocho en la tele (...) huevón se mantiene en forma, hay que reconocerlo. Siempre bronceado, cero grasa. Es un real exhibicionista (Fuguet, 2010, p.50).

Como el cuidado de los hijos recae en el servicio doméstico, usualmente femenino, no hay ningún problema en que Esteban viva como un soltero, destacando sus aventuras frente a su hijo. Es más, un símbolo de virilidad constituye la idea de evitar relacionarse con prácticas asignadas a lo femenino: “¡Nada con asuntos de mujeres!” Uno no debe hacer nunca algo que remotamente sugiera feminidad. La masculinidad es el repudio implacable de lo femenino” (Bannon citado en Menjívar, 2001, p.2).

En la sociedad globalizada el *dandy* no es solo un sujeto, sino también objeto de consumo (Alfaro, 2012, p.141) en tanto las imágenes metrosexualizadas presentes en revistas, prendas de vestir y demás mecanismos de consumo se validan en la cotidianidad en sujetos como Esteban.

Se sugiere una metaforización de la relación padre-hijo, a partir de la función del núcleo familiar como reproductor del orden social, como se trabajó anteriormente en el análisis. La voluntad del padre, como cabeza de esta estructura familiar tradicional, se parangona al rol del estado como instrumento de dominación de una clase sobre el resto

de los sectores explotados de la sociedad. En esta franja se encuentra el hijo, como integrante del pueblo, ubicado en un lugar inferior dentro de la escala social.

No se trata de cualquier padre; es un hombre hecho a la medida de la sociedad patriarcal, pero también un adulto-adolescente, quien trata de encarnar sus valores. Matías es un adolescente, es decir, un hijo integrante de un sector poblacional cuyas aspiraciones y perspectivas sobre la vida suelen chocar con la voluntad adultocéntrica. La metaforización a la cual se hacía referencia coloca la contradicción entre padre/estado, hijo/pueblo; la voz narrativa juvenil vislumbra una incomodidad de su parte con la actitud del padre, el ejercicio de los patrones propios de la masculinidad hegemónica y el estereotipo del *dandy* consumidor. La sociedad celebra a los machos, mujeriegos y extrovertidos como él. Con ello se gestan relaciones de exclusión entre los mismos hombres como una de las cualidades del ejercicio de la masculinidad hegemónica.

Existe un prototipo de “verdadero hombre”, que, para ser ejemplificado no debe irse más allá de la comunicación mediática: aquel hombre blanco, de buen aspecto y altura, de complexión fuerte, que posee –en el amplio uso del término–: mujeres, dinero, propiedades, un buen carro y demás símbolos de status; con alta capacidad de consumo; que define el destino de otras personas; católico, heterosexual... A grandes rasgos, es el modelo que nos vende la sociedad de consumo (Menjívar, 2001, p.4).

El desenfreno sexual expresa la necesidad constante de reafirmación de su masculinidad, de validación por parte de su círculo social (igual que él, ellos siguen el mismo patrón y si no lo hace, no es lo suficientemente “macho”). A la par de lo anterior, el rol de mujeriego construye una imagen de la mujer como objeto al servicio de las necesidades del hombre.

Mi padre siempre intenta hablarme de sexo, me regala condones, revistas porno, plata para putas, aunque nunca tan directo. Incluso una vez que estábamos en el centro, tomando un café en el Haití, mirando las minifaldas de las cafetinas, me

invitó a una casa de masajes que conocía. Le dije que no. Jamás me lo perdonó, de eso estoy seguro (Fuguet, 2010, p.50).

La incomunicación entre cónyuges parte de la objetivización de la mujer, ella solo interesa en tanto objeto sexual a disposición del padre. Siempre que puede intentar involucrar a Matías en sus aventuras sexuales, y si este no acude, como sucede en casi todas las ocasiones, le relata los pormenores; el joven, en cambio, siente enojo e incomodidad ante el comportamiento de su modelo a seguir.

Como se ha analizado, Matías también presenta comportamientos abusivos en torno a las drogas y el alcohol, además, durante el viaje a Brasil pudo experimentar placer sexual, aunque de antemano se sabe que ese viaje fue un paréntesis ante esa cotidianidad opresiva. El problema radica en causarle fastidio tratar estos temas con su padre, ni mucho menos ser partícipe de una de sus aventuras.

Tanto en el padre como en Matías hay una crisis identitaria: el adolescente por no encajar en los proyectos de vida que la sociedad autoritaria y clasista le ofrece; por otro lado, su padre, al actuar ante su hijo como un adolescente reniega de su edad. Se interpreta que la actitud de padre libertino representa una vía para obtener la simpatía de su hijo.

Mi padre apaga el cassette y pone la radio. Yo pienso en él. Tiene minas por kilos. No son inventos, sino reales, con harta cadera, harta teta. Culea de lo lindo, me consta. Jamás podré superarlo. Soy un romántico. O un tímido. Más bien un huevón. Para mi padre, en cambio, engrupirse a una mina es tan fácil como encender la tele (Fuguet, 2010, p.52).

El narrador presenta a su progenitor mientras experimentan una de sus habituales aventuras; cuenta cómo es él mientras se visten para ir a la fiesta de graduación de su primo; confronta los atributos masculinos y su capacidad para cortejar mujeres con la realidad presente: al salir de su casa en el vehículo de Esteban dos mujeres que recorrían la carretera. Se detiene el semáforo y comienza el coqueteo entre el padre y las dos

mujeres; en un derroche de galantería, intenta convencer a Matías de irse ellas, a lo cual él responde de manera negativa.

Mi padre siempre me trata de 'cabrito'. Me hincha las pelotas con eso de 'cabrito'. Su obsesión es ligar en la calle. Dispara de chincol a jote. Lleva a todas las que le hacen dedo, intenta agarrar donde y como pueda. Y siempre trata de embarcarme en *affairs* que ni me interesan (Fuguet, 2010, p. 51).

Las expectativas del padre de convertir a Matías en un “macho” idéntico a él, de considerarse amigo de su hijo hasta el punto de interactuar con él forzosamente asumiendo su lenguaje y generando empatía contándole todos sus encuentros sexuales, muestran la juvenilización de los sujetos sociales masculinos.

En la analogía trazada entre padre/Estado-hijo/pueblo, cuando el Estado queda en evidencia como defensor a ultranza de los intereses de una determinada clase social, el pueblo está en posición de asumir un rol contestatario y así poner en crisis los discursos a partir de los cuales el aparato estatal ejerce su dominación. En Matías, tal cuestionamiento abarca una ruptura ante aquello que la masculinidad hegemónica le ofrece de manera tan cercana y “familiar”. La voz contradictoria de Vicuña desnaturaliza mediante el rechazo y la repulsión, lo cual muchos en su lugar aceptan como una conducta normalizada.

Son numerosas en la literatura las alusiones a un discurso que incide sobre la mitificación de todo lo juvenil (e.g. Aranguren, 1982). Según este discurso, se manifiesta en nuestra sociedad una exaltación de todo lo joven. Es un culto al efebo, a la plenitud vital que los jóvenes experimentan y que los adultos y los mayores añoran. Como correlato de esta valoración, se produce una juvenilización de la sociedad (Moya, 1983), una apropiación de los adultos de los símbolos y los modos de los jóvenes (Lozano i Soler, 1994; Beltrán y otros, 1984). Por tanto, lo joven se convierte en criterio de éxito, en moda susceptible de ser generalizada por el resto de la sociedad (Arranz, 1982, p. 22) (Revilla, 2001, p.106).

En la novela se invierten los papeles: en primer lugar, el padre intenta apropiarse de la jerga juvenil para ganar el afecto de su hijo, quien siempre se ha mostrado distante

con él. Como ya se ha visto, no solo se ha apropiado, sino también reivindica como propio el estilo de vida basado en la experimentación de lo nuevo, como parte de una de las matrices discursivas de lo juvenil en el terreno sexual. La voluntad de apropiación ejercida por Esteban causa extrañeza en su hijo. El mismo Matías no se explica por qué el padre le cuenta todo.

Opera entonces un proceso de desvinculación de la ley del padre, como un requisito primordial para la configuración de la identidad subalterna y el reconocimiento del yo. El rechazo de los roles constituyentes de la masculinidad hegemónica representa el ejemplo más claro de esta ruptura y la reafirmación de la condición crítica del proceso identitario de la voz narrativa. A nivel del entorno social inmediato, tal desvinculación implicaría aislamiento y segregación, ser percibido como sujeto ajeno a ese contrato social el cual brinda el Estado como herramienta de control.

Todos sus amigos desearían tener un progenitor Esteban: “ningún otro padre que conozco es así. La mayoría ni siquiera mira a sus hijos. El mío no para de hablarme. Suerte la mía” (Fuguet, 2010, p.50). En cambio, en Matías hay una urgencia para trascender, por un lado, frialdad e incomunicación en la relación padre e hijo, y por otro, la actitud obsesiva del padre para que Matías cumpla con los ritos y costumbres de los roles de dominación masculinos.

Pero también la juvenilización de Esteban implica negación de su propia realidad adulta, la cual, con el paso del tiempo, le va “cerrando espacios” para mantener su estilo de vida. La inversión de los roles familiares no se da en detrimento de la construcción de una masculinidad hegemónica asumida por el padre: en la esfera pública mantiene su

estatus de clase, su apariencia física y su popularidad, esa masculinidad hegemónica no se ve trastocada, aunque no sea un referente para su hijo y siempre está ausente.

En Matías hay una inversión crítica de la dicotomía padre/Estado- hijo/pueblo cuando alcanza a apropiarse del lugar del padre, aunque sea de forma momentánea. Hay un pasaje ejemplificador de esta actitud “paternal” por parte del protagonista, antes de partir hacia el bautizo de Felipe, sobrino de Matías. Conversa con Esteban, le pide permiso utilizar, con unos amigos, el departamento de Reñaca, un centro vacacional en Chile; el padre accede, insiste en preguntar si van mujeres, es decir en forzar ese rol de macho mujeriego en Matías.

Mi padre estaba tratando de anudarse la corbata de humita roja, que resaltaba como sangre recién volcada contra el frac impecable. Estaba todo engominado, como si fuera argentino, y tarareaba algo que estoy seguro era *How Deep is Your Love?* (...) Mientras le anudaba la humita, se quedó quietísimo y obediente, como un niño recién levantado al que están preparando para ir al colegio. En mi caso, claro, mi madre era la que me anudaba la corbata (Fuguet, 2010, p. 130).

Se presenta de nuevo una situación conflictiva de Matías hacia su padre; se manifiesta a nivel emocional, cuyos sentimientos fluctúan entre la indignación, la incomodidad, y en este último caso, la condescendencia. Matías reprocha la actitud de su progenitor y no ejerce en este momento de la historia los comportamientos masculinos normalizados, pero en determinado nivel dimensiona sus actitudes al aludir al peso de las instancias sociales reproductoras de los valores hegemónicos.

Al rehusar ser parte de los rituales, voz juvenil de Matías Vicuña expresa un cuestionamiento hacia la pertinencia de estas masculinidades opresivas. “Hay cosas que uno tiene todo el derecho de guardarse, de no compartir con nadie. Mi viejo suena con que yo me convierta en una vitrina donde él pueda reflejarse. Y si algo tengo claro es que ese placer no se lo voy a dar” (Fuguet, 2010, p.49).

La novela enfatiza además en los efectos de estos roles masculinos cuando los jóvenes no los aceptan. Se manifiesta, de modo sutil, la forma de operar del poder para la consolidación de la masculinidad hegemónica. En el episodio del elevador, a Matías también le molesta que su padre le dé golpecitos en el brazo; estos golpes son un tenue pero persistente recordatorio hacia el hijo sobre la aceptación de los roles masculinos. “La conducción se complementa con el uso de la intimidación y la violencia hacia aquellas personas sobre las que domina, de manera que a quien la ejerce, le permite “corregir”, “encarrilar” o aniquilar a quien busca salir de su control” (Menjívar, 2001, p.5).

Según Matías su padre piensa que él es homosexual. Así, la familia funciona como un ente reproductor de roles de género patriarcales y sancionadores de la diferencia. El narrador protagonista se autodefine como “romántico” y “tímido”, en oposición a las características del padre, quien está acostumbrado a abordar mujeres desconocidas y cuyos vínculos afectivos con su esposa o alguna otra mujer están lejos de ser “románticos”.

El complejo personaje Matías Vicuña expresa las consecuencias concretas de la ideología patriarcal difundidas en el seno de la familia tradicional monogámica: la incapacidad de desarrollarse a plenitud en materia sexual y afectiva. En materia sexual, intenta explorar con resultados fallidos; esto se da cuando intenta tener una relación con Miriam, a quien conoce en el bar del donde trabaja Alejandro Paz. A Matías le desagrada su insistencia, físicamente no cumple con los cánones sociales de belleza. Sin embargo, días después y bajo los efectos del alcohol, terminan teniendo relaciones sexuales en la casa de *Vasheta*, como ella misma se hace llamar.

Al poco rato, la frazada de la cama estaba aceitosísima y nosotros brillábamos con el mentol líquido. Había olor a hospital y ella estaba sobre mí, ensartada, y yo le masajeara sus pechos tremendos con esta crema loca que a ambos nos tenía más

que despiertos (...) Cerré los ojos y por mucho que lo intente, no pude imaginarme a la Antonia en esa posición.

—No te salgas. Aún no me voy.

—Me aburrí (Fuguet, 2010, p.143).

En principio se plantea un erotismo a modo de juego, donde prima el disfrute mediado por un estado de embriaguez no solo de los personajes; hay también embriaguez y voluptuosidad en el retrato narrativo, el brillo y luminosidad da cuenta de un estado eufórico extático de la relación sexual. Este pasaje reafirma un elemento importante de la estética literaria posmoderna: la primacía de lo sensorial, en este caso lo visual mediante lo tecnológico; los amantes pretenden recrear una película pornográfica que Matías logró ubicar luego de hacer *zapping* por en la televisión.

Después me tomó en sus manos y comenzó a pajearme, llenándome de esa crema helada. Se sentía bien y su mano se deslizaba segura, experta. Hasta que la reacción química estallo. Acabé casi llorando en su pierna y pegué un grito que estoy seguro despertó a los vecinos. Pensé que me moría. El calor del mentol parecía sacado de un brasero. Era un ardor como nunca había sentido antes. Intenso y vivo, eléctrico. Apareció en un segundo y era como limón en los ojos. Horrible.

—Eso te pasa por experimentar —me dice el Paz—. Te lo mereces (Fuguet, 2010, p.143).

La euforia sexual termina con la sensación orgásmica que causa dolor en el protagonista. Poco importa si la mujer alcanzó el mismo estado de placer, lo importante, bajo la perspectiva de una sexualidad patriarcal, es que la mujer cumpla su función de dar placer al hombre. Matías experimenta, trata de imitar a su padre, sin conseguir los resultados esperados; el protagonista es incapaz de experimentar placer en la relación sexual. En la gradación sensorial utilizada por el narrador, se pasa de la intensidad, viveza y electricidad, a la repulsión.

En cuanto a la incapacidad de establecer una relación afectiva, en la novela él está enamorado de Antonia, pero precisamente esa timidez y dificultad para expresar los sentimientos de una manera clara hacen que ella se fije en Gonzalo McClure, compañero de clase de Matías, con cualidades muy diferentes. A Antonia le fastidia el comportamiento de Matías.

-Es más Matías. Egocéntrico y desubicado. Solo piensas en ti. En ti y en tus drogas y en llamar la atención y ser el número uno y no perderte una ni quedarte fuera de lo que sea que esté de moda. Tu vanidad me aplasta. Tú crees que no te conozco. O crees que voy a andar haciéndote caso y fumar marihuana solo para complacerte, para que después vayas y le cuentes a todos que me corrompiste. Te equivocas, huevón. Estás a años luz de lograr algo así (Fuguet, 2010, p.119).

En ese juego juvenil donde también quiere experimentar el sentimiento amoroso que por momentos se supone es correspondido (se menciona que, para los compañeros de clase, ella y Matías se encaminaban hacia una relación formal), el joven vuelve a fracasar producto de ausencia de esos referentes orientadores para solventar una necesidad de afecto.

Antonia se ve a sí misma como el experimento de Matías, él considera poder moldearla a su imagen y semejanza, llevarla a su estilo de vida despreocupado. El referente de placer y excesos es el viaje escolar, y su vivencia amorosa más auténtica fue con Cassia; llevar Brasil a Santiago fue su anhelo desde antes de regresar a su país, pero para él es casi una labor imposible, tal como querer transformar a Antonia en Cassia.

En un entorno donde solo adquiere respuestas inmediatas, una familia donde prima la incomunicación, y el padre aferrado a una juventud inexistente, se pueden comprender las dificultades para despertar interés de una figura femenina con un criterio propio e independiente. Ella es de los pocos personajes que “lee” a Matías, y leer a Matías es radiografiar los patrones de pensamiento de la sociedad patriarcal donde él se ubica y con

la que él mismo entra en conflicto, al no aceptar la relación de confidente ofrecida por su padre.

Vicuña adquiere su condición subalterna porque es configurado discursivamente desde el trazado adultocéntrico marcado por la cotidianidad familiar. Su voz plasma su propia condición subalterna porque expresa la voluntad de la institución familiar de reproducir el orden dominante.

La voz narrativa muestra una familia donde prima la incomunicación, la carencia de relaciones afectivas y lo apariencial en el sentido de que independientemente de la deshumanización que hay entre sus miembros, los compromisos y la necesidad de proyectar una imagen de familia sólida permanece.

Se contempla un desmoronamiento de la funcionalidad de lo familiar como institución para la cual el sujeto juvenil se ve inferior. Sin embargo, Matías Vicuña, basado en el registro testimonial característico de la obra, se expresa una fijación profundizadora en la relación entre él y su padre.

Este conflicto consiste en la necesidad del padre de hacer parte a Matías de sus aventuras sexuales, como ritualización de la puesta en marcha de la masculinidad hegemónica. Matías rechaza y cuestiona el ejercicio de estos roles de género normalizados por ese carácter patriarcal de la esfera familiar. Como parte de ese horizonte de expectativas adultocéntricas que se ciernen sobre la juventud está asumir los comportamientos de la figura paterna. En ese sentido, la voz de Matías expresa su condición subalterna en tanto su actividad “aparece como una ruptura con los modelos tradicionales de control social que cuestiona las formas hegemónicas de representación” (Guha, 2002, s.p.).

Justamente, de lo manifestado por el personaje principal se vislumbra un proceso discursivo de metaforización “padre/Estado-hijo/pueblo”. Se instala un vínculo desigual donde la voluntad del padre simboliza la voluntad de control por parte del régimen totalitario mediante la familia como institución. Esta metaforización lleva al padre a actuar como joven, lo cual también es analogía de la capacidad de trasmutación sutil de los discursos que operan sobre la juventud los cuales lo configuran como sujeto subalterno.

El distanciamiento con la figura paterna da cuenta de la necesidad de la voz narrativa de liberarse de estas concepciones adultocéntricas. Estas dificultan todo proceso de representación independiente, aludiendo a la idea de subalternidad como la comprensión inevitable de la otredad subordinadora. Sin embargo, si se comprenden dichas prácticas de subordinación y lo subalterno “como aquello que siempre busca escapar a la simbolización” (García, 2011, p.44), la ruptura con la ley del padre es un mecanismo cuestionador, una ruta de escape a la representación hegemónica del poder totalitario ejercido por un Estado que, como se vio en el apartado tras anterior, genera una “mala onda” expansiva y opresiva.

2.6 Huida y... ¿Disgregación definitiva?

Hacia el final de la novela el núcleo familiar experimenta transformaciones significativas. Producto de estas presiones de la relación conflictiva con el padre, y de no sentirse cómodo en los lugares cotidianos habituales, se produce el estallido. Matías huye de su casa hacia un hotel del centro de Santiago, no sin antes tomar un fajo de billetes y un poco de cocaína de su padre. Se completa así una ruptura momentánea con el núcleo familiar, más por arrebató que por una decisión premeditada, pero la huida representa un punto de inflexión. Si se entiende a esta instancia como un pilar para transmitir los valores

y horizontes de expectativas del orden social, dicha ruptura del núcleo familiar es también un corte con la lógica hegemónica.

Esta ruptura, inicialmente hacia el aislamiento social de la voz narrativa, se desarrolla en un día convulso: se lleva a cabo el plebiscito, con resultado favorable a la

Constitución impulsada por la dictadura militar y que define la continuidad de Augusto Pinochet durante ocho años más. El centro de Santiago hierve por las protestas y el narrador se refugia en un exclusivo club del centro de la ciudad.

Lo que pudo leerse a lo largo de este análisis como una batalla interna del protagonista por no aceptar los roles masculinos dominantes, termina en un esfuerzo insuficiente, en una ruptura a medias con estas concepciones. No hay en Matías Vicuña el despliegue de una masculinidad contrahegemónica, pero su voz subalterna pone en evidencia los efectos y el peso de las masculinidades y roles de género opresivos en el proceso de construcción identitaria. Hacia el final del relato, esta condición contradictoria del protagonista exterioriza su escisión. “La condición subalterna se encuentra inscrita en un conjunto de relaciones sociales históricamente y geográficamente situadas, que hace que las diferentes narraciones y contactos bi-direccionales con la élite lleven a cabo una escisión en el sujeto subalterno” (García, 2011, p.47).

El dinamismo característico del proceso de construcción identitaria de la voz narrativa juvenil radica tanto en la actitud manifiesta de escapar de los modelos de representación opresivos, como en la constante tentativa del poder de neutralizar los elementos identitarios cuestionadores del sujeto subalterno. Ésta es la forma como los dominadores se apropian de “bienes culturales”, narrativas e incluso la estética de lo subalterno para así darle diversos usos que refuerzan su condición (García, 2011, p.27).

Matías es la expresión de haber normalizado todas esas conductas durante su periodo de socialización. Luego de la vorágine callejera que experimenta el día del plebiscito, se reencuentra con su padre y participa con él en una experiencia orgiástica con el que se cierra el ciclo de retorno inmediato a su hogar, una de las tantas aventuras que odiaba escuchar.

Acuden a una sala de masajes donde se acuestan con dos mujeres en la misma habitación: sexo, drogas y alcohol en el exclusivo centro nocturno *Escorts VIP*. Esteban le recomienda a su hijo no seguir con ese mismo estilo de vida, y debería prohibirle consumir cocaína, pero por ese momento hará una excepción de cara a iniciar un futuro distinto.

Mi padre está en la cama, dormitando. Le sirvo un Etiqueta Negra y lo pongo en el velador. Saco el espejo de encima del colchón y lo cuelgo en su lugar de origen. La luz café sigue encendida. Son las cinco y tanto de la mañana, me fijo. Me parece imposible todo lo ocurrido. Incluso eso de haber cambiado de mina o de haber tirado los dos con la Solange mientras la Rebecca picaba más jale y la miraba ansiosa (Fuguet, 2010, p.278).

Concluida la noche de excesos, se vuelve a dar la apertura de Matías hacia contado por Esteban. Lo hace después de quemar todas las naves, de acudir a los rituales juveniles (el viaje a Reñaca, las fiestas de sus compañeros, por ejemplo) y comprobar que nunca está más aislado que cuando está con sus amigos. Su padre habla para confesar el dolor ante los últimos acontecimientos en su relación de pareja.

-Está enamorada de Sandro. Hace rato. Por eso dejó él a la Loreto. Yo no me di ni cuenta. Hasta anoche. Nuestra relación anda pésimo desde hace un tiempo. Algo raro había notado, hasta sospechado, pero nunca tanto(...)

Después se pone a llorar tímidamente y se acurruca como un niño a mi lado. Yo le tomo la mano y con la otra le acaricio el pelo. Por la ventana, la oscuridad va cambiando de color. El único ruido que oigo son los sollozos de mi padre. (Fuguet, 2010, p. 308).

La escena orgiástica acaba con una nueva inversión en los roles familiares: el joven Matías Vicuña escuchando con atención e identificándose con los temores y pronósticos de su padre en relación con el futuro de la vida familiar.

Hay, efectivamente, una “de-gradación” conductual del padre: ya no se habla de comportamientos juveniles, sino infantiles, en la postura corporal y la sumisión ante la presencia del hijo que lo escucha, pero que retóricamente lo descalifica y Vicuña, como narrador protagonista, reafirma la condición de subalterno como “un espacio siempre ocupado, pero donde también siempre hay lugar para algo más, lo que hace de una posible enumeración de lo subalterno algo siempre incompleto” (García, 2011, p.39).

Cuando se habla de lo subalterno como un sujeto siempre incompleto, se refiere a las maneras concretas en que esas subjetividades subordinadas (García, 2011, p.39) hacen manifiesto este rol, sin desprenderse nunca de esa relación de otredad con las narrativas dominantes. Esta inversión momentánea en los roles muestra el alcance cuestionador por parte de la voz narrativa en torno al peso de los roles patriarcales en la estructura familiar. Dicho cuestionamiento remite a una cualidad del discurso irónico, la cual consiste justamente en la inversión de la relación de poder con fines deslegitimadores de las estrategias discursivas sobre las que cimenta su hegemonía.

La huida de Matías Vicuña fungió como una premonición de la suerte con la cual correría el núcleo familiar tradicional; ahora, el viaje de la voz narrativa en crisis iniciada en un avión de regreso a Santiago proveniente de Brasil, parece cerrarse con el regreso a un ambiente desintegrado:

Volví a mi casa, claro. Era lo que debía hacer, fue lo que deseaba. Dudas tuve, las tengo y las tendré, pero, más allá de lo plausible, del factor económico y legal, de todo aquello que parece ajeno e inútil pero está mucho más incrustado en mí de lo que estoy dispuesto a creer, sentí que me necesitaban —que me necesita, mi

padre— y eso siempre es bueno, lo hace a uno olvidar, hasta empieza a perdonar. Pero no es solo mi padre, soy yo (Fuguet, 2010, p.305).

El regreso lo instala como espectador de primera fila para contemplar la huida de la madre quien desafía las leyes matrimoniales y será parte de la transformación que sufrirá el núcleo familiar tradicional de los Vicuña. La tía Loreto murió de sobredosis; Francisca y Beatriz, hermanas de Matías, viven ahora con su hermana Pilar. El final funciona como un espacio para atar algunos cabos sueltos: el gran Alejandro Paz por fin huye a Estados Unidos a tratar de vivir el sueño americano, Matías continuará el año escolar en el mismo liceo, con su familia reducida a dos miembros: él y su padre, “quien ya no es el mismo, es mucho mejor” (Fuguet, 2010, p.306).

El retorno al hogar significa acudir a un reacomodo de lo tradicional, un cierre de ciclo. La madre, figura rupturista de los roles de género, deja la casa con las mismas posibilidades de reinventarse que Matías y su padre. La década está por terminar e inicia un tiempo de cambios hacia un rumbo desconocido.

Empiezo a descender. La pendiente esta brava y con cada pedaleo, más velocidad agarro. El viento es puro, tan helado que corta. Pero sigo, me gusta. Y mientras más desciendo, mientras más me acerco a mi casa, más fuerte me siento. Es como si el viento me purificara. Es como si tuviera ganas de llegar. De avanzar. De dejar atrás la mala onda, la duda, enfrentar lo que me espera allí abajo (Vicuña, 2010, p.306).

Se sigue a medias lo planteado por Rojo (2011) al considerar que Matías resuelve su viaje de formación aceptando lo dado. Pero una lectura a partir del distanciamiento irónico, de leer entre líneas, como él mismo lo propuso, también abre la posibilidad de metaforizar el descenso del cerro San Cristóbal como una inmersión caótica. Vendrán otras circunstancias, pero las aguas sociales no se han calmado; por lo tanto, considerar el

acto de retorno al hogar y el descenso al cerro San Cristóbal hacia la vorágine urbana más bien confirma a *Mala onda* como una obra abierta.

El contexto social de vigencia de la dictadura deja entrever un desgaste en un sector importante de la población el cual no está conforme con el rumbo del país, ya sea en materia económica o de derechos humanos; no obstante, goza de un apoyo importante si se concibe el plebiscito no solo como un termómetro para medir los niveles de tensión existentes, sino hacia dónde evolucionará con el transcurrir de los años, durante los cuales la dictadura deberá sortear un escenario de crisis económica mundial con una presión cada vez mayor tanto a nivel nacional como internacional alrededor de las violaciones a los derechos humanos.

Resulta interesante cómo el referéndum por la nueva Carta Magna hace las veces de telón de fondo. La polarización social producto de esta coyuntura es omnipresente: se habla de ello en los medios, en los centros de trabajo y sin duda está presente en la cotidianidad de los chilenos, más aún los días antes de la consulta. Se trata de una realidad atípica caracterizada por el hecho de ser precisamente una dictadura la cual convoque a un mecanismo participativo de toma de decisión, independientemente de lo viciado del proceso, como se explicó a inicios del segundo capítulo.

Por eso la crisis identitaria del personaje principal es una crisis *in crescendo* la cual explota el día de la votación, con los disturbios en Santiago y con un Matías rebelde quien huye de casa y se corta a rape, como el ícono musical Josh Rensen. De igual forma sucede en el plano de la polarización: las tensiones acumuladas no se resuelven con el plebiscito, y la represión de las fuerzas de seguridad a las primeras manifestaciones luego del anuncio

de los resultados iniciales marcan el comienzo de una crisis de ocho años de duración en concretarse, con el retorno de la democracia.

El registro autoficcional, es decir, el hablar a partir del yo subalterno inferior y preconfigurado discursivamente por las instancias de poder hegemónico, ofrece una lectura particular de lo político. Porque si hay un elemento permanente el cual acompaña la narración el testimonio de Vicuña es la constante referencia a ese clima de convulsión social circundante, además, claro está, de los intertextos musicales. La ironía declarada por la voz narrativa con frases como “la política me da lo mismo” es parte de una estrategia discursiva de distanciamiento aparente, pero en el fondo es inevitable abstraerse de un contexto con pretensión totalizadora. Lejos de una lectura despolitizada de la obra, el final puede ser leído con base en la transicionalidad propia del cambio de década, donde el episodio de la consulta popular, el cual sin duda marca el diario transcurrir de Matías Vicuña, se entremezcla con el cuestionamiento a los totalitarismos.

Esta condición transicional se hace manifiesta en el registro testimonial del narrador intradiegetico. Hacia el final de la obra, se remarca tanto el carácter incierto del futuro, como la actitud decidida del protagonista quien ya no huye, no evade. El descenso es inmersión, voluntad, tomar riesgos; “dejar atrás la mala onda”, sugiere una actitud vital de confrontación en medio de una sociedad que entrará a una década de transformaciones lentas pero profundas.

2.7 Religiosidad y legitimación del racismo: un asunto de “sobrevivencia”

El narrador protagonista relata un acontecimiento ocurrido el 7 de setiembre de 1980. Primero se ubica en el departamento familiar, donde todos sus miembros se preparan

para asistir al bautizo de Felipe, hijo de Pilar, hermana de Matías Vicuña, quien además es el padrino.

Luego del atípico encuentro sexual con Miriam, el adolescente experimenta la correspondiente resaca y el cansancio físico; para sobrellevarlos decide consumir una

“cápsula verde con blanco” (Fuguet, 2010, p. 148) que le obsequió su amigo el gran Alejandro Paz de Chile. También la droga sirve para sobrellevar una situación social tediosa para él: un ritual religioso abordado con un tono irónico al afirmar, por ejemplo, que “todo esto parece más un funeral de la mafia que un bautizo” (Fuguet, 2010, p. 150).

Se da el desplazamiento espacial: del departamento familiar al templo católico donde bautizarán a Felipe, con Matías como protagonista y padrino bajo los efectos de la droga. Este estado de alteración de la conciencia se combina con el tono irónico del que se hablaba anteriormente, utilizado para expresar la falsedad sacramental disfrazada de perfección. “No puedo sino reconocer que nos vemos bien, atractivos, envidiables, todos en tono pastel, contra ese fondo increíble. Llega uno a pensar que Santiago es una de las ciudades más bellas y luminosas del mundo” (Fuguet, 2010, p. 150). La escena de la familia unida que se proyecta mediante el referente colectivo todos, se combina con la idea de pulcritud que otorga la carga adjetival. A su vez, este ideal familiar empata con el esplendor climático del día, totalmente opuesto al entorno hostil y mala onda de la obra. En suma, estamos ante el retrato de una familia de clase alta y en apariencia católica.

Pero este retrato familiar es efímero y frágil, ya que, conforme avanza la ceremonia, se le suma un registro confesional a la acostumbrada ironía del protagonista, para evidenciar el carácter formal de la religiosidad familiar.

Hay que recordar el contexto de la obra: el régimen dictatorial del general Augusto Pinochet que se impuso a la fuerza desde 1973 hasta 1988 y cuando Vicuña habla de origen familiar oculto es el 7 de setiembre de 1980, solo 7 días antes del plebiscito sobre la aprobación de la nueva carta magna. La dictadura encontró en las altas esferas de la iglesia católica un punto de apoyo importante, al concordar con el discurso de evitar la expansión del comunismo en el país:

El 11 de septiembre de 1973, el golpe de Estado apareció como un “alivio”. Puso fin a los temores de soviétización de la sociedad chilena, en particular en el seno de la jerarquía (...) también expresó su confianza “en el patriotismo y el desinterés expresados por los que asumieron el pesado deber de restaurar el orden institucional...Una parte de la jerarquía eclesiástica y de los católicos sostuvo abiertamente la dictadura. Así, Mons. Emilio Tagle Covarrubias en Valparaíso y Mons. Salinas en Linares y otros obispos se declararon abiertamente a favor de la Junta (Giraudier, 2015, p.224-225).

No obstante, conforme se recrudecieron las violaciones a los derechos humanos, la jerarquía episcopal fue restando solidaridad hacia el régimen militar, lo cual expresa una división a lo interno del catolicismo. Sin embargo, pese a las fricciones con respecto a la dictadura, nunca hubo una pretensión por parte de reducir o atacar los privilegios materiales de dicha religión. La institución católica fue una poderosa herramienta de control social, con sus constantes llamados a respetar el orden constitucional. Los une el anticomunismo, doctrina que en otras partes del mundo pone en tela de duda los privilegios de las élites como de las instituciones eclesiásticas.

En el caso chileno, la jerarquía católica tuvo una actitud agradecida con los militares, a quienes consideraba salvadores. Cuando viró hacia posiciones más conciliadoras o a manifestar tímidas denuncias hacia los derechos humanos lo hizo por el

descontento popular, el cual tenía una buena base de católicos, y por la presión internacional.

Lo extraño de todo este asunto, eso de ver a mi madre orando y diciendo frases como “escúchanos, Señor, te rogamos”, es que, mal que mal, mi madre no es apostólica ni romana. Ni siquiera latina, si me quiero poner analítico y riguroso.

Mi madre es judía, de pura cepa. Igual que yo. Ley del vientre. Así funciona” (Fuguet, 2010, p. 153).

En el plano textual, *Mala onda* retrata el arraigo de los ritos religiosos católicos para esta familia de clase alta, la cual es presentada por Matías como dimensión de “cuadro de costumbres” de la burguesía chilena que la catapulta como fiel representante de los intereses económicos de un reducido sector privilegiado. El desenmascaramiento de la falsa religiosidad conduce a una abrupta ruptura que se condensa en una estructura oracional breve y directa.

Luego, el narrador centra su atención en el “Tata Iván” Jaeger, su abuelo materno, como un bastión del linaje familiar. Mientras participan del bautizo, Matías lo describe como un hombre que “tiene el don de ser simpático, afable, un tipo ejemplar, que le encanta a las señoras y deleita a los banqueros. Tiene la pinta de un príncipe refugiado (...) su acento es casi perfecto y su porte impresiona” (Fuguet, 2010, p.155).

En la caracterización del personaje por parte de la voz narrativa se repite tanto el verbo tener en presente de indicativo, lo cual emite a la voluntad de posesión. Si se quiere indagar en el origen de la familia materna de Matías (la novela no da detalles sobre la genealogía de su padre Esteban), la fuente más antigua y cercana en posesión de la “verdad” es el “Tata Iván”. A su vez, se combina este verbo con rasgos posesivos con lo apariencial, donde tanto su forma de tratar a los aliados de su clase como los banqueros,

así como su apariencia caracterizada por la belleza y la perfección, buscan destacar un origen inmaculado de la “historia oficial” familiar.

2.7.1 La importancia del origen

A continuación, al desplazamiento espacial le sigue un desplazamiento cronológico en la secuencia narrativa. En medio del tono irónico con que se asume la ceremonia iniciática del bautismo, el narrador utiliza una digresión temporal, donde mantiene la ironía, pero ahora combinada con el tono testimonial, para contar un secreto: el verdadero origen de su familia materna. Matías relata un tramo de la historia familiar: el Tata Iván, de origen húngaro, conoció a su futura esposa, “cuyos padres eran adineradísimos comerciantes relacionados con el arte” (Fuguet, 2010, p.156). Tres meses duró el noviazgo hasta que se casaron. El abuelo terminó sus estudios, pero, al estallar la Segunda Guerra Mundial, partieron a Chile “buscando mejores horizontes”.

La voz narrativa realza la condición de clase de la familia materna, casi como una declaración de principios con respecto también a su origen europeo, como una forma de expresar su condición de linaje superior, que refuerza la idea de la “verdadera” identidad originaria de la clase alta chilena emparentada con la blancura occidental. Es un origen familiar incuestionable por el estatus social brindado a sus miembros y porque además nadie duda del Tata Iván, voz autorizada quien transmitió esa narrativa originaria.

Esta es la versión oficial. Y hay gente que se la cree. Iván Jaeger Mills y Regina Soth Szabó de Jaeger, impecables y encantadores inmigrantes húngaros, descendientes de la burguesía educada y hasta ligada a los mecanismos de poder que hacía funcionar eso que en el colegio nos hacen memorizar como el Imperio Austro-Húngaro (Fuguet, 2010, p.156).

De forma inicial, ni siquiera Matías duda. Se incorpora acá otro elemento fundamental en la narrativa de lo religioso dominante: la fe como forma de acceder a la

verdad. Pero para el narrador adolescente, en ese clima de desconfianza de su realidad inmediata, la incertidumbre predomina.

¿Cómo accede al secreto mejor guardado de los Jaeger? Matías lo atribuye a la casualidad. La digresión concreta del develamiento del secreto familiar data del 21 de mayo, un feriado que conmemora Día de las Glorias Navales, alusivo al Combate Naval de Iquique de 1879. Ese día en el país se llevan a cabo desfiles militares. Los ritos religiosos van de la mano con el patriotismo activo, el cual “implica conductas que son el resultado de las creencias patrióticas. El rango de conductas patrióticas varía y depende tanto de las necesidades del grupo como de factores personales. En cualquier caso, siempre suponen algún tipo de sacrificio personal” (Bar-Tal, 1994, p.68). Los ciudadanos ejemplares, los verdaderos chilenos, como el Tata Iván, son los depositarios y difusores de los valores cívicos y morales mediante la participación en las ceremonias de religiosas y efemérides oficiales.

2.7.2 La develación del secreto familiar

Se crea un contrapunto mediante la voz narrativa juvenil que va desmitificando la historia oficial al conocer un secreto familiar el cual, si sale a la luz, podría poner en tela de duda esos valores oficiales. Aunque no especifica desde hace cuántos años Matías lo descubrió, en su discurso lo más relevante es el relato de los hechos propiamente, surgidos en la cotidianidad de una reunión familiar:

Después de almuerzo, me hallaba hojeando un National Geographic en el escritorio del Tata Iván cuando sonó el teléfono. Lo atendí; era una voz en inglés. Llamaban de Londres. De parte de la señora Rachel Rothman. Querían hablar con el doctor Istvan Rothman. Le dije que estaba equivocada. Entonces la voz dijo “Istvan Jaeger”. Pregunté de parte de quien. La voz me dijo que de parte de una abogada: Mrs. Janice Ashmore. La que hablaba era su secretaria. Volví al living y le dije al Tata que lo llamaban de larga distancia, de Inglaterra. Que era una

abogada. Él se paró y desapareció en su escritorio. Mi abuela se puso nerviosa. Entonces yo dije:

—Preguntaron por un doctor Rothman.

Mi abuela y mi madre palidieron a la vez, pero el resto siguió con el café y los chocolates de La Varsoviene (Fuguet, 2010, p. 158).

Matías descubre que el apellido de su abuelo es Rothman y quien llamaba era la abogada de su hermana Rachel, muerta hace unos años y necesitaban comunicarle a Iván que apareció el padre, y así se podría resolver el asunto de la herencia de ella. No sin cierta ironía, el joven afirma que este descubrimiento no le fue dado de manera sencilla, lo obtuvo gracias a su “tesón” y astucia, pues mintió con tal de informarse acerca de su madre Rosario Jaeger, ella tampoco tomó la noticia de la mejor manera; fue tal la sorpresa que su reacción tuvo elementos de desconcierto y hasta de violencia física hacia su propio hijo.

—¿Por qué nunca me dijiste que éramos judíos?

Mi madre quedo verde. Y se tomó el trago al seco.

-. ¿Qué?

—Eso: por qué nadie me había dicho que era judío. Esa llamada del otro día, la de Inglaterra, me pareció extraña. Istvan Rothman. Así que hablé con el Tata y el me lo confesó. Pero quiero saber tu versión.

—¿Te lo contó?

—Sí —le mentí.

—No puedo creerlo. Pero bueno, ya lo sabes. ¿Qué más quieres?

—Detalles.

—¿No te los dio el papá?

—Es mentira. No le he preguntado nada. Era una corazonada. Necesitaba saberlo. Ahora lo sé.

Ni siquiera vi venir la bofetada. Y me dolió.

—Nunca me vuelvas a mentir en tu vida —me dijo enfurecida.

—Tú tampoco, señora Rothman (Fuguet, 2010, p.159).

El conocimiento del secreto familiar encumbra a Matías Vicuña hacia el desenmascaramiento de la relación orgánica entre religiosidad y poder en el contexto de

la dictadura chilena. Detrás de esa imagen familiar idílica del bautismo se esconde una compleja red de manipulaciones y disputas internas, todo con tal de aferrarse a la posición privilegiada de clase.

Uno de los discursos más fuertes sobre las construcciones juveniles es el religioso, el cual influye en la manera de pensar y de actuar, enfocado en suprimir el ímpetu cuestionador. En el plano literario, esta modelación conductual deja entrever otras narrativas de dominación de la mano con lo religioso, a saber, la opresión o el peso del patriarcado. Pero como toda instancia adultocéntrica, condenan al joven a una posición subordinada, es decir, a un lugar subalterno, tal como se ha desarrollado a lo largo de este capítulo.

El peso de la tradición de los valores religiosos se traslada a la voz narrativa juvenil. De él se espera silencio, aceptación de lo dado. No obstante Matías transgrede este imperativo moral con su actitud de indagar más allá de lo permitido. La indagación expresa inconformidad, descrédito hacia lo religioso concebido como un rasgo fundamental de constitución identitaria. La desconfianza generalizada del ambiente represor se extiende hacia esta otra institución hegemónica, cuya relación con el origen se vincula también con la inquietud sobre la identidad. Matías cuestiona lo presentado como incuestionable, y ese rol pasivo de lo juvenil concebido desde la mirada adultocéntrica, se transforma en activo, al poner en entredicho esta construcción.

2.8.3 La legitimación del racismo en tiempos de dictadura: el reverso del ritual religioso

El episodio del bautismo presenta un relativo contraste entre la ceremonia religiosa, (el retrato de la “familia feliz” cumpliendo con el deber sacramental), contada

para dar cuenta del carácter apariencial de dicho núcleo familiar y la digresión temporal para relatar la verdadera genealogía de la familia Vicuña. Mediante un registro testimonial en primera persona, el hecho de estar contando un secreto cuestionaría el estatus social.

El protagonismo del subalterno hurga en las narrativas dominantes, participa de los ritos religiosos para desde adentro cuestionarlos; esto incomoda a quienes ocupan un lugar privilegiado, como su madre, quien sabe la funcionalidad de acoplarse al discurso religioso en aras de conservar su supuesto linaje puro. Si “el lugar de lo subalterno es un espacio co-construido en forma dinámica entre quien ocupa la posición dominante y quien la padece”, (García, 2011, p.41), Matías Vicuña ocupa esa instancia de manera dinámica, puesto que las diferentes formas de cuestionamiento al entramado político encarnado en la dictadura, al tejido familiar y a la religiosidad le permiten decirse en otro lugar subalterno.

Familia y religiosidad se entrelazan en el texto porque ambas se encargan de llevar a cabo el control social, así como funcionan como instancias legitimadoras del orden social. Padre y madre, marcados siempre por el peso de la tradición familiar, escogen la religión de sus hijos. Estos, a su vez, se incorporan a la práctica religiosa no solo mediante los rituales o sacramentos, sino también mediante la visión de mundo que lleva aparejada dicha praxis. Desde su origen, la familia tiene varias funciones que podríamos llamar universales, tales como: reproducción, protección, la posibilidad de socializar, control social, determinación del estatus para el niño y canalización de afectos, entre otras. La forma de desempeñar estas funciones variará de acuerdo a la sociedad en la cual se encuentre el grupo familiar (Pérez, y Reinoza, 2011. p. 629).

En la voz narrativa impera el peso de la imposición de la estructura religiosa mediante la tradición familiar, aspecto fundamental en sus cuestionamientos. El acceder al secreto lo hace interiorizar “la verdad” no solo de su círculo inmediato, sino de lo que implica en la práctica esta instrumentalización de la familia por parte de los sectores sociales dominantes; en realidad, prima la hipocresía, la incomunicación y la necesidad de

guardar las apariencias, acaso como la necesidad misma de autoconservación del estatus social.

Dicho contraste representa una tensión entre la historia oficial, modulada por el poder dominante, o sea los vencedores, y la historia oculta. La representación discursiva dominante de los Viciña está conformada por un núcleo familiar tradicional de padre, madre e hijos; son burgueses con vínculos con las élites, principalmente por el lado de su madre. Son practicantes (aunque en un plano formal) de la religión católica, religión oficial y cuya cúpula estrechó vínculos con la dictadura. Finalmente, tanto sus hermanas mayores como su madre expresan apoyo al régimen mediante la reivindicación de su carácter mesiánico. Así como aceptan lo dado con respecto a su origen, también consideran correcto y pertinente el alegato de los militares de que el golpe de Estado era la única vía de evitar el avance del comunismo en el país; es decir, la reivindicación del totalitarismo se sustenta a partir de un instinto de sobrevivencia como clase dominante ante el régimen pasado y ante las medidas presentes y futuras adoptadas por la junta militar.

En el episodio del descubrimiento del secreto familiar se da un intercambio dialógico de dos fuerzas. El narrador le cede la palabra a su madre Rosario, quien presenta su justificación por mantener oculto su verdadero origen.

—Mira, huevón —me dijo—. Ya que lo sabes, espero que sepas guardar el secreto. No tengo nada contra los judíos, mis padres tampoco. Pero era una cuestión de vida o muerte. Y han salido adelante. Las religiones, por si no lo sabes, se eligen. Es una cuestión de creencias. Da lo mismo el nombre. No porque antes iban a la sinagoga tenían que morir. Y te ruego que no andes publicando todo esto, mira que aún hoy uno nunca está del todo seguro. Ni tu padre ni tus hermanas lo saben. Ni siquiera mi hermana Lorena. Es más, ni mi madre sabe que yo lo sé. Es todo lo que puedo decir. Y espero no volver a tocar el tema mientras viva (Fuguet, 2010, p. 150).

Su alegato violento consiste en reivindicar la obediencia a la voluntad paterna. Ella, al parecer, también se enteró por casualidad, porque nadie se lo confesó, ni sus hermanas tienen conocimiento de ello. Ante el secreto familiar, se posiciona incuestionable hacia los designios del padre quien opta por mantener oculto su verdadero linaje. *Mala onda*, al estar gobernada por la lógica patriarcal, sugiere que, aunque quisiera romper con el secretismo, ella no contradice la voluntad paterna.

Las implicaciones de esta decisión consisten en la negativa a sacrificar los privilegios conseguidos a partir de representarse como “europeos auténticos”, empatando así con un discurso racista. Todos estos elementos hacen que su posicionamiento en favor de la libertad religiosa se caiga por su propio peso. En el caso de su familia “las religiones se eligen”, pero basado en un criterio de conveniencia y prestigio social.

Ahora, resulta interesante el argumento en torno al ocultamiento de su verdadera identidad bajo el pretexto de evitar represalias. La victimización emerge amparada en la experiencia bélica durante la Segunda Guerra Mundial, donde los judíos fueron perseguidos y asesinados en masa por los gobiernos nazi-fascistas. Según Rosario, no podían dar a conocer sus raíces judías por la existencia de grupos racistas en Chile, de ahí su afirmación de mantener el secreto es cuestión de vida o muerte. El develamiento del origen no hace alimentar la crisis identitaria del personaje principal, no es fortuito que el episodio del bautizo le sigue la frustrante ida a la playa, el retorno al colegio e inmediatamente la huida de casa.

La enunciadora en apariencia se presenta como una voz oprimida por el pasado de racismo que vivió su familia; como una voz de denuncia del antisemitismo imperante no solo en la sociedad chilena sino en el mundo entero. El racismo antisemita se expone como

una condición panhistórica: desde el punto de vista de la madre, no importa que hayan pasado varias décadas del holocausto judío, el peligro de sufrir actos discriminatorios y violencia por su origen judío permanece latente.

Podría pensarse que ese peligro se acrecentaría bajo las condiciones políticas del país: el clima de polarización en torno al plebiscito, convocado por la dictadura para buscar consolidar la institucionalización afín a su proyecto, aunado a la omnipresencia del ejército en la sociedad son dos elementos que señalan la forma de operar del régimen. Se externa una contradicción no menos importante: la necesidad de evitar una antigua persecución, la del holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial, pero por otro lado se respalda la perpetuación de la persecución política por parte del régimen militar hacia toda forma de oposición bajo el argumento de eliminar todo brote de comunismo.

Por estas condiciones se podría considerar como válido el argumento de continuar con el secreto, en el sentido de que el mismo régimen dictatorial pudiera perseguir a la comunidad judía. Sin embargo, la familia de la madre, así como el “núcleo Vicuña”, no representan una amenaza para la dictadura; no son partidarios de la oposición y como se dijo previamente, se inclinan por el “sí” a la constitución, es decir, a la continuidad de Pinochet. Además, la orientación de la dictadura, más que una persecución racial o religiosa, consistía en impedir la proliferación del comunismo, tal y como lo requería el contexto de Guerra Fría. De hecho, resulta importante resaltar los vínculos entre la dictadura y el judaísmo:

Los personeros militares, en especial los miembros de la Junta Militar, asisten desde 1973 a la sinagoga para Iom Kippur, es decir, una de las festividades más importantes del judaísmo en que la comunidad se reúne en pleno. Esta invitación se realiza por un tema político, para mostrar que los judíos también rezan por la patria, al igual que los evangélicos y católicos. En 1977 Pinochet asiste por primera vez a la sinagoga principal de la comunidad, el Circulo Israelita, para el

momento de la oración por la paz, la cual pedía una bendición para que las autoridades de Chile “ejercen con justicia y pueda reinar la paz y la felicidad”. La visita de Pinochet se repetirá hasta el año 1982 (Navarro, 2009, p.13).

Este mismo autor resalta las relaciones de cooperación entre Israel y Chile en el plano armamentístico y entre ambas naciones se construyó una relación de solidaridad por abrazar la causa anticomunista:

Israel fue uno de los mayores proveedores de armas al gobierno de Pinochet tras el bloqueo norteamericano en 1978 (tras la asunción de Jimmy Carter a la

Presidencia de Estados Unidos); esto “obliga a adquirir aprovisionamientos bélicos en países distintos a los habituales... La dirigencia de la comunidad judía identifica la situación de Israel en el escenario internacional con la que tiene Chile, considerando que ambos países son víctimas de sanciones injustas de una confabulación marxista (Navarro, 2009, p.14).

Ambas son familias adineradas, sus hijos acuden a los colegios del barrio alto y los proyectos de vida empatan con la reproducción de su estatus de clase. Sus intereses se identifican con el proyecto económico de la dictadura de fortalecer a la clase empresarial; en sentido dialéctico, esa misma clase a la cual pertenece la familia Vicuña apoyó el golpe militar de 1973. La novela ironiza en torno a quién es víctima y quién victimario: en última instancia, con tal de mantener sus condiciones materiales de existencia como clase dominante, poco les importa presentarse como víctimas de la persecución antisemita, por un lado, pero por otro propiciar una nueva persecución, aunque de naturaleza similar a la anterior, al reivindicar el accionar de los represores al mando del Estado chileno.

En la visión del personaje femenino prevalece la filiación a un gobierno represivo, un gobierno amparado en la violencia y métodos persecutorios como principales instrumentos de control social, tal y como operaba el régimen nazi-fascista. Rosario encarna a la mujer burguesa, pragmática, quien no tiene reparos en ocultar su origen como una cuestión de “vida o muerte”; esta decisión responde en realidad a la ferocidad con que

defiende su condición de clase. Sufre la opresión inherente a su condición de mujer por parte de su padre y marido, pero en ella puede más el poder económico para pertenecer al círculo de explotadores y represores militares que oprimen a las minorías.

La “alineación” a la voluntad paterna es al mismo tiempo y, ante todo, una reivindicación de los valores de la clase social dominante y del régimen militar; no se debe olvidar, tampoco, a la religión católica, la cual ella dice llegó a escogerla libremente. Su jerarquía abogaba en favor del golpe en aras de mantener el “orden” que ya estaba trastocado por el gobierno de la Unidad Popular.

Desde la visión de este personaje femenino el secreto familiar tiene un fin perpetuador de la hegemonía burguesa y legitimador del orden social. Tanto la posición de Rosario, como la descripción que hace el protagonista del Tata Iván muestran la verdadera naturaleza de la “unidad familiar”:

Dígase lo que se diga del Tata Iván, hay que reconocer que es un actor de primera. Si hasta se parece a Rex Harrison en *Mi bella dama*, como dice mi madre, que lo idolatra y le teme. Quiso ser otro y lo fue. Subió tan rápido en la sociedad chilena que a nadie se le ocurrió tildarlo de arribista sino de aristócrata. Por eso ahora reza, comulga, le desea la paz a su prójimo, dona plata. Luego saludara a todo el mundo a la salida de la iglesia, especialmente a las damas, que lo siguen venerando a pesar de su edad, que no representa, y su actividad, que ya no ejerce (Fuguet, 2010, p.159).

¿Qué sentido tenía no practicar la religión judía si, como se vio, también esta comunidad religiosa era afín a la dictadura? La madre y el clan familiar optan por cerrar filas, no dejar nada a la suerte, y esa forma violenta de operar la hace imprevisible, por lo cual resulta más conveniente para mantener su estatus social.

La negación del origen judío, el ocultamiento y el silencio son todas manifestaciones concretas del racismo antisemita las cuales circulan en la novela.

Significa negar la diversidad cultural en favor, tanto de los privilegios obtenidos al pertenecer a una élite, como de una supuesta pureza en el linaje la cual, con base en el análisis de la voz materna, se corrobora como falsa. En este caso, el silencio y la autocensura funciona como una forma de racismo antisemita.

Como contrapunto en este intercambio dialógico, se erige la voz juvenil subalterna de Matías Vicuña; es decir, una condición subordinada en el espacio co-construido con su contraparte subordinadora. Esta subalternidad habla a partir de los códigos del dominador, pero desde los márgenes de un núcleo de clase alta en una sociedad en crisis. Una de las estrategias discursivas utilizadas es el colocar en un nivel preponderante de la novela al narrador desde un registro autoficcional en primera persona. Así se cuestiona desde dicha ubicación enunciativa central el vínculo familia, religiosidad y poder dictatorial:

Si bien, por su nacimiento, el joven queda dentro del ambiente y los valores de la clase social de los padres, su adhesión a la conciencia de ésta no se da de manera inmediata ni automática, porque todavía ha de recorrer un largo camino de socialización antes de entrar al proceso productivo y de participar de manera plena en las relaciones de producción. Esta temporaria falta de integración al proceso productivo, la carencia de derechos políticos, la ausencia de poder de decisión sobre el propio destino, la exigüidad de los ingresos y la poca relación entre éstos y un trabajo determinado, así como la incertidumbre sobre la capacidad para rebasar las pruebas y las iniciaciones que han de decidir su lugar en la sociedad, crean en el joven una situación subjetiva de distanciamiento con respecto a la clase social en que nace (Britto,1994, p.27).

La ubicación de lo juvenil como grupo exento de responsabilidad para las grandes la libra de cierto peso y puede decir lo que el entramado discursivo adultocéntrico oculta en aras de guardar las apariencias. Se observa como Matías Vicuña posiciona contra el racismo y es conocedor que el régimen militar limita los derechos de la oposición y las minorías. El narrador hace énfasis, de nuevo en el elemento casuístico, como una expresión de inocencia que a la postre no es tal.

Por casualidad y porque este tema ha conseguido que viva siempre con las antenas paradas. El antisemitismo, por ejemplo, lo huelo a un kilómetro y, viviendo en Chile, paso con la nariz ocupada. Sé más del judaísmo de lo que debería. Siempre me ha interesado. Deben ser los genes, la sangre, no lo sé, pero todo lo judío me llama poderosamente la atención (Fuguet, 2010, p.160).

La casualidad de develar una parte desconocida de su familia sugiere un acto involuntario, sobre el cual no hubo ningún control, se dio sin que Matías lo buscara. El hecho casuístico alude también a la ausencia de una explicación racional. Lo que sí es voluntario es su interés por el judaísmo, el cual raya en una obsesión, al punto de vivir en un estado de alerta ante cualquier expresión en el entorno que, dadas las circunstancias del régimen, se detona aún más su “olfato antisemita”.

La voz narrativa conduce a una interpretación del vocablo casualidad a partir de una ironización del discurso religioso, según el cual, las explicaciones irracionales no tienen cabida; hay acontecimientos que, bajo esta vertiente discursiva, no alcanzan la comprensión sencilla para el hombre, no se le presenta una explicación coherente. En estos casos donde entra en juego la trascendencia divina, el famoso adagio religioso popular

“todo pasa porque Dios así lo quiere”. La intervención de la divinidad rebasa el entendimiento humano, porque, más allá del misterio que rodea las formas de operar, desde el ámbito religioso, la imagen de la deidad como artífice supremo se convierte en la explicación definitiva.

El carácter reiterativo de la palabra casualidad emerge como un cuestionamiento mediante la ironía y el predominio de la primera persona como registro del narrador protagonista subalterno, de la manera de operar de las instancias religiosas; mediante este tratamiento se revela desde la voz juvenil, la falsa consciencia que trae consigo el discurso

religioso, al lado de sus ritos y sus prácticas cotidianas, enmarcadas en el retrato familiar del bautizo de su sobrino Felipe.

El componente autoficcional, desplegado a partir de la recurrencia a la primera persona por parte del narrador juvenil hace que se concrete la polifonía textual porque la voz de Matías Vicuña se enfrenta a las narrativas dominantes configuradas desde las instancias adultocéntricas. El narrador manifiesta las contradicciones existentes entre la necesidad que tiene la familia, la religión y la dictadura de seguir vigentes como fundamentos del orden social, y la crisis vivida muestra la incapacidad de estas instancias como referentes en su proceso de construcción identitaria. El predominio del yo, entonces, es un recurso discursivo desde el cual el protagonista descentra dichas narrativas dominantes como única posibilidad para hablar desde otro lugar.

Por otra parte, la ironización en torno al discurso religioso se extiende al político. Ese carácter coercitivo, casi imperceptible es la manera más eficaz con que logra sus objetivos. Es lo que llama Britto la labor de persuasividad que se manifiesta mediante las instancias culturales para perpetuar el orden.

Mediante las operaciones de penetración, de investigación motivacional de propaganda y de educación, los aparatos políticos y económicos han asumido la tarea de operar en el cuerpo viviente de la cultura. Esta intervención tiene como instrumental quirúrgico un arsenal de símbolos; como campo, el planeta, y como presa, la conciencia humana. Sus cañones son los medios de comunicación de masas; sus proyectiles, las ideologías. La ubicuidad de la llovizna radioactiva es deleznable frente a la persuasividad y armisticios; la de la cultura, no (Britto, 1994, p.2)

El régimen dictatorial, como manifestación concreta de la instancia política en la novela, se entrelaza con la estructura jerárquica católica porque el poder que ejerce no deja nada al azar, a las casualidades. En este caso, el golpe de Estado y la disposición institucional durante los próximos 15 años, que ubicaba al ejército como institución

principal, la razón se presentaba como una necesidad de extirpar el enemigo socialista el cual atentaba contra la paz y el orden constitucional.

La dictadura y sus métodos se vuelven incuestionables; la vinculación del poder religioso con el poder político conlleva a una divinización que los hace colocarse por encima de la sociedad, y quienes los cuestionan son torturados y asesinados. Sobre ellos opera la racionalización discursiva de los que detentan el poder: se legitiman las desapariciones y las muertes en nombre de frenar la llegada del comunismo.

El narrador abre paso a la voz materna para evidenciarla como defensora de una supuesta pureza en el linaje familiar, y la lógica imperante en ella es la premeditación. A partir del momento en que ella se dio cuenta (la narración no explica las circunstancias) fue una decisión consciente mantenerlo en secreto.

“La historia que todo el mundo conoce de mi abuelo es más o menos así: nació en Budapest, Hungría, a comienzos de siglo...” (Fuguet, 2010, p.156). Se establecen pares opuestos: afirmación de la casualidad en la voz narrativa versus pretensión de racionalidad en los discursos religiosos y políticos, también el “yo”, con una connotación de exclusividad versus el “todos”, denota una ironización hacia los saberes colectivos cuando no son puestos en cuestionamiento, cuando son aceptados como verdades absolutas.

En ese sentido, se hace latente una vez más la contradicción como un principio fundamental de reconocimiento de la realidad, la cual proviene de la desmitificación de la historia oficial por parte del protagonista, como una marca permanente del intercambio dialógico desde el cual se mueve la novela. Para Matías Vicuña, su voz emitida en el plano individual está más cercana a la verdad, es uno de los pocos conocedores de la real historia familiar, y el único quien no tiene reparos en sentirse importante por ello.

Y es que, de un tiempo a esta parte, desde que lo supe, así está mi vida: ni aquí ni allá, al medio y al lado, ni dentro ni fuera. Soy el único al tanto de este secreto que avergüenza a todos, pero a mí me llena de orgullo. Y de poder, creo (Fuguet, 2010, p.157).

El afán de posesión, de sentir que una historia tan importante le pertenece exclusivamente a él, es de los pocos momentos cuando Matías tiene algún tipo de arraigo, algo que curiosamente se mantiene en secreto, lo cual lo hace sentirse aún más importante. Nuevamente, esta es una de las maneras del protagonista de enunciarse a sí mismo en franca ruptura con lo hegemónico; coincidente con la necesidad de desprenderse de las configuraciones discursivas dominantes, asume la palabra poder con ironía. El saberse poseedor de una verdad, aunque sea limitada al ámbito privado, familiar, máxime para un joven que como sujeto enunciador en la novela cuestiona los mecanismos por los discursos cimentadores de dicha condición social.

El cuestionamiento como principio crítico ante su propia realidad se extiende también al contexto político y social de la obra. Existe un descrédito en torno a las narrativas de “orden y progreso” propias de la modernidad que encarna la dictadura, al proclamarse como garante del orden. La narración, mediante el predominio de la voz en primera persona de un joven, al cuestionar las diferentes narrativas dominantes que le impiden representarse, está cuestionando también esa pretensión de orden, bajo el cual se esconde una realidad caótica.

Matías Vicuña se mueve en una realidad que, fuera de la identificación con ciertos referentes musicales, no acierta a representarse. En un mundo donde no se siente parte de sus pares juveniles, donde predomina el desarraigo producto de ser socializado por instituciones de matriz adultocéntricas; en una cotidianidad familiar marcada por la

incomunicación y lo apariencial, asirse a este “pequeño gran secreto” devela su pertinencia como una voz constituida desde la subalternidad.

De la misma manera que acontece con lo musical, la voz narrativa en su entorno inmediato recurre al cuestionamiento discursivo de instituciones garantes del orden y así poder representarse desde otro lugar. Si bien lo subalterno implica intrínsecamente a la otredad dominadora, ese proceso de construcción identitaria implica no acudir a los esquemas tradicionales considerados esperables para el sector juvenil.

Tal y como se desarrolló en el capítulo anterior, se establece, por ejemplo, la dicotomía entre la nueva canción latinoamericana versus música en inglés, que se extrapola políticamente a la contradicción entre la izquierda versus la derecha. Matías Vicuña, en su cuestionamiento a las formas tradicionales y esperables desde las cuales aspira a representarse lo juvenil, ejemplifica el transitar por un camino distinto, un horizonte de posibilidades el cual surge desde la contradicción y que procura la visibilización de otras alternativas.

Su postura es de rechazo hacia los discursos racistas, pero sin romper con su horizonte de clase. Hay una aceptación de sus orígenes, la cual se complementa con su “obsesión” por “la cuestión judía” ejercida desde el plano individual. El enfrentamiento con la madre fue su momento de satisfacción porque por un momento pudo romper ese cerco absolutista del adultocentrismo; la cachetada recibida por ella es una evidencia más del triunfo, del pequeño momento de superioridad moral por ser el único que reconoce y reivindica su verdadero origen.

Se rescata en su discurso de constante estado de alerta, el accionar de lo político como ejecutor y propagador del racismo, por ello destaca su capacidad para oler el

antisemitismo se ha agudizado. Estar en permanente olfateo del antisemitismo es consecuencia de la situación represora imperante en el país, donde el miedo predomina en una especie de analogía entre el régimen pinochetista, católico y opresor, con el de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Se lleva a cabo un cuestionamiento a la constante pretensión de esencializar la familia, la masculinidad, el cristianismo o la dictadura. Matías Vicuña desafía la perpetuidad del orden social basado en el clasismo, rompe con las expectativas trazadas para él por los discursos adultocéntricos; dicha ruptura como voz subalterna, sin abandonar nunca el registro irónico, adquiere una dimensión relevante porque desnuda la movilidad y maleabilidad del racismo y la tenue diferenciación entre víctima y victimario.

2.8 Consideraciones finales

Este capítulo pretendió indagar en las estrategias discursivas empleadas por la voz narrativa a partir de las cuales desarrolla su proceso de construcción identitaria, en relación con un contexto social, político e histórico específico, en este caso el plebiscito impulsado por la dictadura militar para reformar la Constitución Política.

En primer lugar, resulta importante retomar la caracterización utilizada a lo largo del capítulo en torno al narrador protagonista como un sujeto subalterno. De acuerdo con las construcciones teóricas empleadas al respecto, esta condición, si bien lleva a considerarlo como un sujeto de silencio en tanto sus maneras de hablar están predeterminadas por las instancias hegemónicas, resultó de gran valor la consideración en torno a lo subalterno como un espacio dinámico, que le permite penetrar en el lenguaje y los saberes establecidos para así buscar los caminos para su subversión. En ese sentido, se rescata lo subalterno entendido como un sujeto rupturista con los modelos tradicionales

de control social y las diferentes formas hegemónicas de representación que emanan de dichos modelos.

En el caso de este estudio, se considera al joven como subalterno porque sobre él operan diferentes construcciones discursivas que lo configuran como subordinado en tanto dichas construcciones parten todas de un orden social marcado por un claro adultocentrismo.

La primera crítica a partir de la cual basa su representación contrahegemónica es a la dictadura, utilizando como estrategia discursiva el predominio de la primera persona y desde su condición de protagonista de la historia. Ligado a esto, mediante el análisis del título como instancia paratextual y las diferentes acepciones de la frase “mala onda” a lo largo de la obra, se determinó que otra estrategia discursiva fundamental fue, a nivel semántico, acudir a vocablos y la fraseología juvenil como forma de escapar a esa mirada dominante.

Así, la “mala onda” remite no solo a un estado de ánimo donde prima la insatisfacción, el tedio, la sensación de hastío no solo interna sino también proyectada hacia sus compañeros de generación, quienes en su mayoría aceptan sin cuestionamiento proyectos de vida propios de su clase en el futuro ya como adultos.

La “mala onda” es también una crítica sutil pero contundente hacia ese mal ambiente que lo circunda de manera permanente, donde, pese a pertenecer a la clase alta, vive en carne propia episodios de acoso y persecución por parte de las fuerzas del orden. La dictadura como fuerza a veces imperceptible pero omnipresente es caracterizada por la voz narrativa en aras de trasladar la mala onda como construcción la cual remite al totalitarismo del contexto.

Si se concibe este registro autoficcional como una manera intimista de hablar combinado con la estructura de diario que tiene la novela, la cual relata los días previos al plebiscito. También destaca el distanciamiento en torno al accionar represor del régimen; se puede ver en Vicuña un afán de representación contrahegemónica al ser una voz la cual resalta el carácter contradictorio de la sociedad donde se sitúa, marcada por una voluntad de control de la población, pero también urgida de cambios económicos que en lo posterior se presentan desde la orientación de la libertad económica.

Luego, se profundizó en el cuestionamiento a la familia como institución encargada de moldear a los individuos a partir de las pautas de comportamiento, valores y proyectos de vida donde un componente determinante es el mantenimiento del orden y el control social. Mediante una retórica del humor y la ironía, Matías muestra una dinámica familiar también en crisis, al igual que la sociedad y el contexto. La focalización alrededor de su ligamen con el padre permite concretar el cuestionamiento a la familia desde el plano del ejercicio de la masculinidad hegemónica funcional a la reproducción de conductas opresivas las cuales hacen a los jóvenes portadores de la ideología patriarcal.

Se desarrolla una estrategia discursiva de metaforización del conflicto familiar padre/Estado – hijo /pueblo, donde el primero encarna la fuerza coercitiva que rodea a Matías y le dificulta su autorrepresentación; el hijo, por su parte, debe obedecer, someterse a la autoridad cuyo devenir se encuentra en la estructura jerárquica que establece la familia tradicional monogámica.

Matías Vicuña desafía la ley del padre al no asumir el rol de la masculinidad hegemónica, por lo cual el protagonista habla desde el conflicto; este acto discursivo de rebeldía trasciende las tensiones del espacio familiar cotidiano porque la metaforización

referida anteriormente permite captar la magnitud de esta afrenta en relación con el contexto: la puesta en duda de los discursos dominantes representa una amenaza a la estabilidad del Estado totalitario. Por ello, la voz de Vicuña está en permanente dinamismo y ruptura con lo establecido.

La novela va creando un clima donde se compara el aumento en la tensión de las relaciones familiares con la ebullición social derivada de los resultados del plebiscito. El final se palma como un estallido, donde Matías ha huido de casa y el centro de Santiago arde por las protestas ante la victoria de las fuerzas represivas. Ante esto, la resolución del protagonista de reconciliación con su padre puede avizorar una aceptación de lo dado, un cierre de ciclo, pero también una extensión de la “mala onda”, como una profundización de la crisis de la voz narrativa al continuar inmerso en una realidad caótica.

Por otra parte, se da un claro cuestionamiento al discurso religioso mediante la degradación de rito bautismal donde participa la voz narrativa. Este episodio es utilizado por Matías para recordar que detrás de la fe oficial profesada por su círculo familiar se esconde la verdad: el origen judío de la familia materna. Detrás de ese retrato familiar de armonía y de fervor que reviste la ceremonia bautismal de su sobrino, existe una ironización por parte del joven protagonista en torno a la solemnidad religiosa. Matías descubre, al introducirnos en los recovecos de la historia oficial familiar, un ejercicio de la religiosidad en función de conservar el estatus de clase dominante por parte de su familia materna, lo cual, a su vez, conduce a reivindicar un régimen persecutor.

Los cuestionamientos por parte del narrador protagonista hacia la dictadura, la familia y la religión mediante las diferentes estrategias discursivas señaladas, configuran a Matías Vicuña como una voz contrahegemónica, que basa su proceso de construcción

identitaria desde la contradicción y el conflicto con las narrativas dominantes. Esta cualidad rupturista le posibilita decirse desde otro lugar y así concebir la condición subalterna como una posibilidad de establecer nuevos y alternativos esquemas de representación.

CAPÍTULO III *Mala onda* y las posibilidades de lecturas anticanónicas

3. Introducción

Lo nuevo deslumbra, suscita atracción, corre el peligro de ser mirado únicamente desde su fascinante condición de novedad. Lo nuevo es visto como devenir, presente y futuro; en otras palabras, lo nuevo comprende la totalidad del fenómeno en cuestión. Lo nuevo también genera resquemor y escepticismo; esa resistencia a las transformaciones ocasionada por el peso de la tradición impide captar la relación insoslayable entre lo nuevo y sus manifestaciones precursoras, una mirada exclusivamente desde la tradición impide formular hipótesis heterogéneas sobre sus tendencias y movimientos futuros de los nuevos fenómenos.

¿Por qué abrir el capítulo de esta manera, si la novela analizada se publicó por primera vez hace 29 años? En primer lugar, porque la labor crítica sincrónica opta por situar los debates en torno a la obra en cuestión desde un contexto concreto. Se hace referencia a la aparición de la llamada nueva narrativa chilena, en el contexto de voces literarias latinoamericanas que comienzan a publicar a partir de 1980, la cual produjo un cisma en la crítica aún muy permeada por el canon del *boom* y el realismo mágico como formas privilegiadas de representación de lo latinoamericano.

En segundo lugar, a pesar de haber pasado muchos años, el debate en torno a la recepción de estas obras sigue abierto. Si algo puede desprenderse de este ejercicio crítico es la necesidad de calibrar el pasado con el presente para, además de resaltar los esfuerzos por enfilarse la agudeza crítica hacia la literatura como objeto de estudio, ejercer una *crítica de la crítica*, del anclaje epistemológico para generar una verdadera crisis, que es una de las aspiraciones para enrumbar los análisis:

Lo nuevo demanda también cuestionar los hábitos de lectura. Frente a la lectura analógica (que reconstruye las fuentes del origen y explica lo actual por lo pasado), cabe ensayar ahora una lectura procesal, abierta hacia los signos del cambio y la diferencia; esta lectura de lo nuevo estaría en los bordes de lo exploratorio, sería anticanónica y en lugar de validar por el dictamen buscaría convalidar por la hipótesis en construcción (Ortega, 1997, p.11).

La labor crítica sobre la novela de Alberto Fuguet tomando en cuenta dichos elementos contextuales (tanto histórico como el literario vinculado a la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas) mostró estos resquemores hacia lo “nuevo” expresados en lecturas canónicas. Esto no niega la apertura crítica de varios autores como Ortega (1997) y su apuesta por una lectura procesal. En todo caso, se trata de un debate aún abierto, capaz de generar nuevos horizontes en tanto se siga explorando este amplio corpus literario del cual Fuguet es uno de sus exponentes más productivos.

3.1 La narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas ante la tradición

Uno de los debates instalados con la novela *Mala onda*, pero que se extiende a la producción literaria de fines del siglo XX e inicios del XXI, se relaciona con las formas de representación de lo latinoamericano desde el plano literario. Esta discusión está matizada por el peso de la tradición y las miradas canónicas que desde la crítica aún perviven a la hora de analizar la producción a la cual se hace referencia.

Como parte de este balance crítico, se encontró que los trabajos de autores como José Miguel Oviedo (1994), Seymour Menton (2002), Diana Palaverisch (2000) o el cura Valente (1992) expresan, desde una lectura aún apegada a los referentes del *boom*, visiones estereotipadas de representar las complejas realidades de Latinoamérica. Según Eduardo Becerra (1999), en su prólogo a la antología *Líneas aéreas*, el hecho de que las voces posteriores, muchos años después tengan que seguir haciendo referencia a la necesidad de

distanciamiento de esta mirada es un síntoma de que estos modelos tradicionales siguen vigentes.

Parece que, para un sector de la crítica dedicada a abordar estas obras, las transformaciones históricas operadas durante las tres últimas décadas no impactaron de ninguna manera la “caja de herramientas” a partir de la cual se aproximan a las nuevas obras. El mismo autor resalta la paradoja de que incluso algunos escritores del boom trascendieron los modelos del realismo mágico.

En complicada ecuación, la fascinación por una América a un tiempo mágica y revolucionaria-relación que sin duda es producto de las conexiones que en su día se dieron entre la Revolución Cubana y el boom- ha resistido bastante bien los numerosos contratiempos sufridos durante su historia reciente: sangrientas dictaduras, recrudecimiento de los conflictos guerrilleros convertidos en auténticas guerras civiles, crisis económicas agravadas por la deuda externa, un modelo cubano que ya no levanta adhesiones unánimes de antaño...Incluso, si nos ceñimos al campo concreto de la narrativa, ni siquiera las revisiones desacralizadoras de estos tópicos que llevaron a cabo en sus novelas algunos de los protagonistas del boom y sus alrededores, como por ejemplo Mario Vargas Llosa o Alfredo Bryce Echenique, han podido resquebrajarlos (Becerra, 1999, p.21).

Cuando se habla de transformaciones históricas, entre la amplia gama existente, se acude a la globalización como un proceso aglutinador de las mismas. Como el mismo nombre lo señala, se trata de un fenómeno que abarca a todas las naciones, más allá del lugar que cada una ocupe en ese, se utiliza en su “designativo de la fase actual o contemporánea del despliegue histórico del capitalismo como sistema social” (Ayala, 2016, p.6). Esta puesta en escena difícilmente deje incólume tanto las relaciones establecidas entre los seres humanos en tanto productores de cultura como las particularidades contextuales, las cuales van a posicionarse de forma diversa ante ese proceso hegemónico desde el plano de la economía. Esa reacción ante el afán

homogenizador de la globalización implica que escritos como *Mala onda* den su propia versión a partir de lo social y lo político.

Por otra parte, no se puede obviar que esta América Latina está inserta, lo quiera o no, a finales del siglo XX, donde los cambios tecnológicos, las telecomunicaciones, los avances científicos, y otros, la han tocado de algún modo. El llamado mundo globalizado en que se vive, repercute sobre todo el orbe, de distintas formas y con distinta intensidad.

Más allá del cúmulo de acepciones con las cuales se ha encuadrado el posmodernismo, desde el plano cultural se rescata su condición de ruptura con el proyecto moderno. Concretamente, su cuestionamiento a la concepción de la historia como un trazado lineal hacia la realización de diferentes propósitos en los planos político, social e ideológico. Las producciones literarias expresan cambios importantes, de acuerdo con Becerra, marcados por una diversidad temática sin precedentes.

El despertar de una literatura crítica e innovadora en Cuba, que va superando los modelos del realismo chato y oficial del pasado reciente; el progresivo afianzamiento de las letras centroamericanas, que parecen desvincularse de la urgencia con la que, debido a su devenir histórico, se abordaba la creación; el fenómeno de la narrativa latina en Estados Unidos, y en general los nuevos y plurales rumbos que en todos los países de esta extensa área cultural van consolidándose en la novela y el cuento-y que reflejan en toda su amplitud y complejidad las múltiples coyunturas del presente-suponen puntos de interés actual (Becerra, 1999, p.25).

Un sector de la crítica, la cual parece ignorar estas circunstancias y opta por una mirada cercana a las visiones del realismo mágico, en el escepticismo, el silencio y la exclusión hacia las voces las cuales trasciendan esa mirada. Cuando se habla de ella se alude a su falta de compromiso, a la reclusión en la individualidad como forma de renuncia a hablar de una identidad latinoamericana; o bien, como ya se dijo, a la total identificación con los valores del mercado.

Sobre Fuguet llamó la atención la demoledora crítica de Ignacio Valente, cuyos juicios de valor sin siquiera terminar la obra justifican la constante necesidad de distanciamiento de diferentes autores ante esta perspectiva crítica tradicionalista.

La lectura de esta obra exploró otros caminos menos reduccionistas. Uno de ellos fue, a partir del análisis del contexto, adentrarse en la relación entre literatura y el compromiso social, o literatura y devenir histórico; esto trajo aparejado consigo una discusión en torno al concepto mismo de literatura. ¿Existe un deber ser de la producción estética, que en el caso latinoamericano demande de ellos una identificación con proyectos políticos liberadores, con el discurso del compromiso social?

Si se concibe la cultura como un fenómeno complejo y multifacético, la literatura como una de sus manifestaciones concretas va a hacer eco de las tensiones provocadas por la dinámica social. Pretender que las obras surjan por generación espontánea o por el talento de un individuo, o considerarlo como una entidad autónoma y autosuficiente, implica asumirlo de forma parcial e inconclusa. Por otro lado, caer en la tentación de concebir la literatura como reproducción monológica de acontecimientos históricos, derivaría en restarle su especificidad como discurso diferenciado del de otras ciencias humanas. La lectura bajtiniana a partir de lo dialógico avala la circulación de una multiplicidad de voces dentro de la novela, en aras de complejizar las visiones de mundo constuidas en torno a los discursos sociales y políticos presentes en el entramado novelesco.

El análisis presentado en los capítulos anteriores representa una tentativa de trascender estas perspectivas; en el caso de lo intertextual, la música claramente se coloca como un elemento diferenciador de lo literario, sin embargo, en la dinámica diegética que

concibe la narración desde el diálogo intertextual, las referencias musicales representan un elemento fundamental de la voz narrativa construida a partir de sus contradicciones con el contexto donde se ubica.

En una de sus múltiples acepciones, la literatura puede ser concebida el producto de un trabajo consciente el lenguaje, desde un lugar de enunciación determinado; si bien es práctica social, no procura reproducir mecánicamente la realidad, sino problematizarla, “re-presentarla”.

Las diversas transformaciones político-económicas en la coyuntura mundial servirán de contexto a los escritores para tratar con matices propios los temas y preocupaciones desarrolladas en su producción. A la par de este viraje temático otro importante elemento va a conceptualizar de manera general a estas narrativas finiseculares: nuevas voces, nuevos sujetos sociales otrora silenciados van a emerger de manera protagónica para problematizar, desde diversas formas y lugares, los discursos legitimadores del orden social.

La crisis de la posmodernidad plantea un descreimiento de los absolutos, de modo que favorece, en cierta medida, el protagonismo de la periferia latinoamericana, y la reivindicación de la alteridad. América Latina, quien ha sido lo “otro”, puede asumir la palabra, y no sólo escuchar o ser dicha por el “yo”, sino, decirse a sí misma (Montero, 2003, p.181).

Como se dijo anteriormente, buena parte de la reflexión sobre la identidad latinoamericana tenía como punto de referencia el sentido de pertenencia, de los individuos y conglomerados sociales, a territorios o Estados nacionales. Todo el espectro de tradiciones, costumbres y representaciones de la vida cultural, social e histórica de un determinado país se va a manifestar en los individuos.

En consonancia con las conciencias nacionales, nacerá una conciencia latinoamericana, en contraposición con la occidental o europea, aunque luego reapropiada por la mirada eurocentrista; para Latinoamérica prevalecía un panorama de exotismo, ruralidad y sumisión, mientras tanto, occidente representaba el discurso hegemónico, racional y tierra de las metrópolis civilizadas y civilizadoras.

La novela *Mala onda* habla desde las identidades individuales, da cuenta de las nuevas formas de enajenación social simbolizadas en los centros comerciales y en una cultura pop; manifiesta como expresión de la hibridez novelesca, la tenue frontera entre cultura de élite y cultura de masas. Esto implica una ruptura porque, ahora se escribe sobre una realidad latinoamericana compleja y caótica, a la cual las construcciones gestadas por la narrativa del realismo mágico resultan insuficientes.

Mala onda no deja de preguntarse por la identidad, no evade coordenadas históricas. Silenciar este tipo de creaciones estéticas por no cumplir con ese supuesto deber ser de la literatura latinoamericana que sugiere una identificación con algún proyecto liberador no significa que una obra como *Mala onda* no sea problemática. Se debe ser frontal: Matías Vicuña repudia a Carmen, la trabajadora doméstica, y le provoca mala onda que se le suele identificar a la juventud con la canción de protesta. Por su horizonte de clase la voz narrativa tiene este matiz reaccionario. Sin embargo, *Mala onda* trabaja sobre las fracturas discursivas presentes en las instancias encargadas de reproducir el orden social desde diversos planos y mediante la ironía, el rumor, la metaforización o del registro testimonial, define estrategias discursivas desde las cuales se representa a sí mismo en contradicción con esas instancias dominantes.

En el terreno formal, el juego de la temporalidad es un aspecto potente. La novela se publica en 1991, en pleno auge de la globalización y de un país inmerso de lleno en la receta neoliberal, pero habla de hechos acontecidos 11 años antes. Esto, sumado a la riqueza de registros (un narrador alter ego, la estructura de diario y el tono autoficcional), hace que se hable de la presencia intertextual, habla de nuevos modos de expresión para dar cuenta de una realidad caótica de la producción escritural.

La relación forma contenido se formula en los siguientes términos: el cajón de sastre, la condición híbrida de la novela, donde la experimentación se basa no en nuevos procedimientos, sino en una potenciación de los ya existentes en la realidad caótica de la cual se estaba hablando. Esto también genera nuevas preocupaciones que no desplazan la alusión a la realidad y sus problemas, sino nuevos mecanismos de ficcionalización.

Como se mencionó con anterioridad, el compromiso social, entendido como reivindicación de los anhelos de liberación de la izquierda en sus diferentes manifestaciones, está ausente en la narración. El héroe novelesco no es un marginal, no pertenece a los sectores populares, ni defiende ninguno de los valores de esa conciencia histórica.

La novela ofrece una perspectiva particularmente interesante: se trata de una visión diferente de los hijos de la dictadura, inmersos en un entramado donde prima la incertidumbre; sus intereses están encausados en fraguar un porvenir donde se deje atrás lo político, entendido como un escenario donde las relaciones de poder estaban marcadas por una carencia de libertades las cuales coartarían esos anhelos de realización personal alrededor de un determinado proyecto de vida.

Sin embargo, se observó en esta novela una problematización discursiva no de una voz narrativa “representante” de valores de un grupo social, sino una voz que habla desde su individualidad y desde este lugar descentra el autoritarismo cotidiano que él, como joven, experimenta. No es indiferente ante la represión dictatorial; antes bien, ese tono confesional propio de la estructura de diario que tiene la novela imprime el desgarramiento de la violencia política que opera en diferentes formas.

El descentramiento, desde lo cotidiano, desde la individualidad de la voz narrativa, alcanza la institución familiar monogámica. Desenmascara un núcleo donde predomina la incomunicación, la hipocresía y el ejercicio de las masculinidades dominantes las cuales contribuyen a fomentar la sensación de desarraigo. Desnuda el racismo como uno de los mecanismos para perpetuarse como clase dominante de una manera tan sutil y cotidiana, como tomar el teléfono y escuchar una conversación “por error”.

Se invoca a menudo el fantasma de lo *light*, el peligro de caer en una literatura trivial, aletargada, fría, eutanásica. Pienso, no obstante, que la amenaza de lo trivial sigue proviniendo más de la utilización de los viejos estereotipos narrativos que de los intentos por dar cuenta de una realidad en la que ya no se perciben los rasgos insólitos de antaño. El supuesto fin de las ideologías y el fracaso de las utopías revolucionarias-que han dado paso en el presente a estrategias neoliberales insertas en procesos globales de alcance mundial-constituyen factores que hacen que el escritor tome conciencia de las nuevas condiciones históricas de América Latina (Becerra, 1999, p.23).

La ruptura con la concepción territorial (estados nacionales con límites bien definidos) y esencialista en la construcción de identidades no significa una renuncia a este proceso. El repliegue de Matías Vicuña hacia una forma individual de forjar la identidad sugiere un desplazamiento, no una desaparición de la necesidad de autoafirmación de los individuos vinculados con una realidad histórica concreta. En la novela, tal desplazamiento radica también en que los nuevos referentes se buscan en la inmediatez y la experiencia cotidiana, como la música rock, la cual en muchos casos tiene un asidero

contracultural, sin que ello revista un matiz de ligereza o superficialidad; lo musical, al representar una de las pocas posibilidades pertinentes para poder aprehender una realidad posible refuerza la condición de crisis inherente al contexto en el cual se inscribe la novela.

Una novela como *Mala onda* no se evade de los fenómenos históricos, no se renuncia a problematizar sobre lo social. La pervivencia de los mismos mecanismos de representación, como si los tiempos no hubieran cambiado, le plantea a un sector de la crítica la necesidad de transitar por rumbos más amplios y de romper definitivamente con esa mirada anquilosada de abordar lo latinoamericano desde la literatura. Esto conlleva al cuestionamiento de una visión estereotipada y homogénea de la situación contextual, para dar paso al caos, la contradicción; en fin, una realidad compleja, más allá de la mitificación del realismo mágico.

3.2 Literatura, crítica y mercado

La globalización vino acompañada, de la mano del desarrollo de las telecomunicaciones, de una preponderancia mayor de la cultura de masas. Con ello se retoma lo expresado previamente de un entrecruzamiento entre cultura de élite y cultura popular.

El vínculo se combina con un elemento cualitativo: el predominio del mercado en la esfera cultural. En el ámbito literario esto se da principalmente en los procesos de circulación y recepción de las obras.

La relación entre los escritores y el mercado también se modifica, por eso se está de acuerdo en contextualizarlos en esta situación. Los escritores integran la dinámica del mercado, reconocen abiertamente beneficiarse de ella y no tienen reparos; la circulación

de sus obras en los mercados europeos y principalmente en el estadounidense cobran relevancia.

No es un hecho nuevo; es más, el *boom* de la literatura latinoamericana fue un fenómeno editorial de gran envergadura, de ahí ese apelativo el cual denota explosión, irrupción sorpresiva. Pero con la globalización, la internacionalización de la vida social, la interconexión entre ciudadanos del mundo y la expansión de los valores mercantiles a todas las naciones se da una nueva dimensión a las relaciones entre el mercado y la producción cultural.

¿En qué consiste este cambio cualitativo? Hay una penetración de un gran número de escritores en los mercados europeos y principalmente estadounidenses; de forma recíproca, debido al fenómeno de las migraciones, muchos de estos escritores y escritoras nacidos en algún país latinoamericano se trasladan a Estados Unidos y sus temáticas están fuertemente vinculadas con este proceso de transculturación.

El mismo Alberto Fuguet es el retrato de esta dinámica propia de la globalización creció en California, lo cual lo hizo dominar el idioma inglés y entrar en contacto con el *american way of life*. Regresó a Chile a los 11 años donde vivió su adolescencia y su formación universitaria. Luego visita frecuentemente Estados Unidos para acudir a talleres literarios, o para la promoción de sus libros. En el 2009 publicó *Missing, una investigación*, una novela autobiográfica situada en EEUU.

Por otra parte, hay una mayor cantidad de voces que publican, donde es difícil observar un grupo de figuras o de obras representativas. Llama la atención, también, la proliferación de escritoras, aspecto interesante si se compara con el boom latinoamericano con sus cuatro caudillos, todos hombres.

La apertura y supuesta democratización de las producciones literarias entran en tensión con la tendencia del sistema a una uniformización en los gustos y la acriticidad; emerge la idea del pensamiento único, un “proceso de empaquetado y dispensado de artefactos culturales orientados a la captura y configuración de la subjetividad éticoestética y la modelación del gusto, desde un centro de producción-emisión de en apariencia inocuos bienes de ‘entretenimiento’” (Ayala, 2016, p. 186).

Finalmente, aunque es innegable que la internacionalización capitalista conduce a dicha tendencia uniformizadora, no significa la eliminación de las tensiones entre lo global y lo local, entre la mundialización de la geopolítica y la pervivencia de los Estados Nacionales. Estos, en muchos casos, ven reducido su margen de autonomía, pero que dependiendo de su ubicación en la división internacional del trabajo no están exentos de discordancias.

El complejo panorama de la globalización repercute en lo literario, tanto en los escritores como “hombres y mujeres de su tiempo”, como en sus obras. En la realidad latinoamericana este proceso aún más problemático, más ambiguo y por consiguiente depositario de una mayor riqueza, al tratarse del despliegue de la cultura de masas de la globalización en sociedades con rasgos premodernos (García, 1993 p.13).

Se concuerda con sectores de la crítica afincados en los cánones previos al ubicar con claridad la relevancia del mercado como elemento cualitativo. Pero ¿hasta dónde este es un criterio más en el análisis y no una de las nociones ordenadoras? Este enfoque crítico toma la preponderancia del mercado para caer en valoraciones apriorísticas y reduccionistas, en detrimento de una aproximación amplia tanto del contexto como de novelas como *Mala onda*.

Una cosa es colocar las transformaciones del mercado y su preponderancia en los procesos de producción, circulación, consumo como elemento relevante del análisis, y otra muy distinta es que esto conduzca mecánicamente a considerar a estos autores como complacientes e ideólogos del mercado. Esto desencadena en concebir toda creación como alejada de los problemas sociales de su época o, siguiendo a Becerra (1999), considerarla como literatura *light*, poco complejizadora.

José Miguel Oviedo (2001) en su *Historia de la Literatura Latinoamericana* se reserva ahondar en las voces recientes; opta por dejar pasar el tiempo y ceder la palabra a las obras. Curiosamente ya han pasado 15 años desde su volumen número 4 y brilla por su ausencia una ampliación del mismo. Uno de los fines de establecer cánones en literatura es lograr cierta estabilidad en cuanto a representatividad de autores de una generación, así como a sus diferentes temáticas.

El canon es aquel repertorio de obras y autores que representan a una sociedad determinada (por eso no existe un único canon), la cual construye dicho repertorio basados en un corpus mayor, del cual selecciona (solo) algunos textos para incorporarlos a su tradición. Entonces, el canon es una construcción cultural que sirve a la sociedad para fijar esa tradición que la precede (de la cual proviene, queremos decir), o en la que se inscribe; por eso mismo, en el devenir del tiempo, por la necesidad de reafirmarse en su identidad cultural y los cambios que se han sucedido en ella, le es necesario la creación del canon (Martínez, 2016, pp.141142).

Con la narrativa de las últimas tres décadas entraría en crisis la noción misma de canon, existe una cantidad importante de autores y autoras donde no hay “representantes” como sí lo hubo en la época del boom.

La masificación del mercado editorial ocasiona la proliferación de autores y publicaciones; por ello, poder captar, en un principio, un catálogo de voces representativo se vuelva una tarea compleja. No obstante, esta misma lógica mercantil, mediante los

premios, las reseñas críticas, o sus agresivas estrategias mercadotécnicas permite reconocer a quienes adquieren repercusión y se mantienen en los escaparates de las librerías y caminan como figuras en las ferias del libro, con producciones notables cada cierto tiempo, todo esto sin una pretensión de considerarse los “voceros” de una generación de escritores y escritoras.

Tales transformaciones tienden a diluir al autor como una figura de autoridad tanto en el plano social como una especie de referencia al momento de interpretar su obra. Su rol ha cambiado profundamente, no tienen ya el peso de ser intelectuales públicos depositarios de una determinada ideología, son seres de carne y hueso, escriben desde sus propias circunstancias, se sienten más cómodos en el anonimato. El mismo Fuguet puede verse desde el plano de la escritura como un acto de rebeldía donde lo reprimido durante años de dictadura militar sale a la luz en su prosa de diferentes maneras.

En *Mala onda* se configuró a la voz narrativa desde la sensación de hastío, incluso una voz sufriente y víctima de la violencia por parte del régimen militar, lo cual se palpa mediante las instancias socializadoras más cotidianas, como la familia y la religiosidad. Matías es una voz “mala onda”, en crisis, porque contradice el deber ser de lo juvenil estipulado desde dichas narrativas adultocéntricas y, además, encuentra otra forma de representarse mediante diferentes estrategias discursivas (el rumor, la ironía, el registro testimonial, el uso de un lenguaje coloquial juvenil) subversivas de lo hegemónico discursivo.

Otro factor amenazante del canon es la multiplicidad temática. En Fuguet se puede observar una constante: la intertextualidad literaria, musical y cinematográfica, la interdiscursividad plasmada en la relación literatura y periodismo en la novela *Tinta roja*.

También la compleja relación entre Chile y Estados Unidos expresada desde la inclusión de vocablos en inglés, las mismas referencias musicales al rock y la cultura pop estadounidense, así como el bilingüismo.

Así se podría ir de autor en autor; habrá coincidencias y distanciamientos, pero es complicado el trabajo de unificación alrededor de ciertas temáticas. Este trabajo, más que fijar conclusiones en el sentido tradicional investigativo, pretende problematizar acerca de ciertas nociones igual de preceptivas que involucran el ámbito literario.

Si buena parte de la narrativa de las últimas tres décadas pretende establecer nuevos lugares de enunciación a partir del distanciamiento (no desprendimiento) de la literatura previa, la crítica, para captar mejor estos desplazamientos, debe optar primero por trascender las visiones anquilosadas. Casi cuarenta años después, estas maneras de asumir el fenómeno estético aún perviven hacia una producción abundante, tanto en lo temático como en la variedad de registros y de voces. Este desafío implica no solo romper con los enfoques tradicionales de la crítica literaria, sino también asumirla como una labor polifónica, en diálogo permanente con otros saberes.

3.3 La necesidad de ampliar el rango de los estudios latinoamericanos

La condición polifónica, intertextual e interdiscursiva de *Mala onda* planteó la necesidad de un abordaje teórico acorde con estos elementos. Se ha insistido en las transformaciones de la narrativa de las últimas tres décadas en Latinoamérica y, desde el punto de vista de la crítica literaria, la exigencia es tomar diferentes herramientas para conformar un aparataje teórico interdisciplinario.

Perspectivas de índole postestructuralistas como la sociocrítica o los estudios poscoloniales entraron en juego en esta investigación para trascender los análisis

inmanentes o meramente textualistas y encuadrar el fenómeno literario en su dinámica como producción cultural.

Esto no implica abandonar el recorrido metodológico que considera como elemento inicial partir de los elementos textuales para llegar a las reflexiones que sugiere la narración en el diálogo con la teoría. El recorrido al revés, de forzar el texto a decir lo que no dice solo para hacer encajar la teoría, resulta problemático y se busca evitar a toda costa.

Prueba de esto fue recurrir a la teoría de la transtextualidad de Gerard Genette (1981), a la misma noción sociocrítica de fenotexto, la transducción, o bien el concepto de autoficción como manera de rastrear los núcleos semióticos, como elemento inicial del diálogo con los demás elementos de la teoría postestructuralista.

El anclaje ponderado en estas líneas conlleva a ampliar aún más los recursos de este diálogo crítico en torno a la novela de Fuguet. Se parte inductivamente de los elementos ya descritos, pero se buscó calibrar con saberes provenientes de las ciencias sociales, tales como la sociología, la antropología o la historia.

La relación de la novela con el discurso musical no se enfocó en aspectos técnicos o compositivos, sino en su devenir histórico social. La teorización de Adorno, quien toma elementos del materialismo dialéctico, resultó valiosa porque se concibe lo musical desde lo ideológico; es decir, como terreno artístico donde confluyen las fuerzas sociales. Por eso se observa el doble movimiento de lo musical desestabilizador cuando pero también como mecanismo de cooptación de cualquier radicalidad al someterse a las leyes mercantiles de la oferta y la demanda.

El encuadre histórico resultó fundamental para entender el contexto de la ficción, pero también como un discurso vivo dentro de la obra expresada de diferentes maneras en los procesos de construcción identitaria de la voz narrativa juvenil. Al concebirse como un intercambio productivo de saberes, la vivencia del autoritarismo dictatorial desde la voz de un joven de clase alta puede enriquecer posibles estudios históricos sobre el fenómeno del autoritarismo en ese país.

Harold Bloom, crítico literario estadounidense cuyos análisis se ubican en el terreno del deconstruccionismo pragmatista (Barceló, sf., p.3), afirmó alguna vez que no había “futuro para el estudio literario como tal en los Estados Unidos. Cada vez más, estos estudios están siendo acaparados por la sorprendente basura llamada crítica cultural” (Bloom, 1991, p. 179). Más allá de que su crítica hable de las letras estadounidenses, se puede trasladar al entorno literario latinoamericano este resquemor de dialogar con discursos provenientes de las ciencias sociales.

El hecho de que la especificidad del discurso literario distintivo de otros como el histórico, el antropológico o el cinematográfico, ha constituido una barrera para lograr un intercambio más productivo entre las herramientas teóricas propias de la literatura y aquellas de otras disciplinas provenientes de las ciencias sociales o las humanidades.

La escritura aparece como un espacio de cohabitación entre lo antiguo y lo moderno, donde, si bien el acto narrativo descansa sobre convenciones clásicas que lo vinculan con una tradición, es también inevitable que sus contenidos aparezcan «contaminados» por formas y significaciones contemporáneas (Cadena 2012, p.86).

Esta investigación revistió un carácter interdisciplinario que concibe la literatura desde su especificidad como material de ficción, pero también como un fenómeno cultural el cual surge y circula en contacto con otras instancias discursivas. El análisis de una

novela como *Mala onda* sugiere situarse en esta dinámica dialógica cuestionadora de la noción de “estudio literario como tal”.

El presente estudio desafió los enfoques reduccionistas en torno a la literatura del postboom porque plantea la vertiente dialógica mediante la indagación en las estrategias discursivas mediante las cuales la voz narrativa se representa, en contradicción o disputa con las instancias discursivas hegemónicas que circulan en la novela. Se realiza una permanente extrapolación a lo social y al contexto histórico, que está presente de diferentes maneras en el desarrollo de la acción narrativa; dicha alusión se extiende al plano político, donde la inconformidad de la voz narrativa sobre la situación del país muestra la necesidad de trascender las lecturas despolitizadas sobre la narrativa de Alberto Fuguet.

3.4 La intertextualidad musical como referente identitario

La intertextualidad se manifiesta desde el epígrafe como un programador de lectura con una relación directa con el íncipit de la obra. Tanto epígrafe como íncipit, como instancias intertextuales tienen como función exponer desde el principio la angustia existencial de la voz narrativa juvenil. Se trata de un tono testimonial a manera de diario, lo cual representa un entrecruce con una forma narrativa autoficcional. Es una referencia musical de 1992 para una novela situada 12 años antes. Hay un juego con respecto a la disposición espacial temporal.

Otra forma de relacionar la intertextualidad es la resemantización de las referencias musicales latinoamericanas valoradas de manera negativa, causa extrañeza, alude a un pasado no tan distante pero que la dictadura trata de borrar de la memoria.

A partir de ahí entra en juego las referencias intertextuales pertenecientes a la cultura estadounidense, atrayente, novedosa, lejos de la versión estereotipada con la cual se relacionan las referencias musicales de la canción protesta latinoamericana. La música en inglés, preferida por la voz narrativa, también es de alguna manera crítica hacia la realidad inmediata y también, de manera clara, una especie de banda sonora de su proceso de crisis identitaria.

Ahora bien, entrando de lleno a analizar los intertextos musicales extranjeros se muestra un sincretismo entre la cultura pop y distintas variantes del rock o el punk rock. Con Adorno (1948), se siguió la teorización de lo musical en su dimensión ideológica. La música como producto cultural está sometida a la dinámica social en la cual se inserta.

Esta se manifiesta en dos movimientos dialógicos, contradictorios, dinámicos entre sí. El primero tiene que ver con la apropiación del poder dominante en torno a deslegitimar su potencial contracultural al impulsar su masificación. Lo musical se liga a la imagen a lo visual para trazar patrones de vestimenta como nuevos patrones identitarios. Lo musical se relaciona con la cultura de masas mediante los medios de comunicación, la televisión y hasta las películas provenientes de occidente.

El segundo movimiento toma en cuenta lo expresado, pero lo trasciende porque la música se presenta en su dimensión artística, la cual acompaña a la voz narrativa en su travesía, pero no solo es eso, sino es su único arraigo en un entorno opresivo. Las referencias musicales, principalmente las provenientes del rock progresivo, y la afinidad de la voz narrativa representa la única práctica significativa con la cual se siente cómodo.

No funciona solamente como una vía de escape, sino como su única afirmación ante el mundo, lo artístico en tanto se encuentra ahí expuesto, sobrevive los intentos del

poder dominante de cooptar su potencialidad creativa. Por esto, la música emerge como instancia contracultural, subversora; entra en un juego dialógico con el mercantilismo y lo apariencial como valor supremo en la incipiente sociedad globalizada en la novela.

Los rasgos emergentes de dicho proyecto económico a escala global se dan de forma fehaciente mediante las referencias musicales, cuyo idioma es el idioma de las potencias impulsoras. No obstante, se desarrolla una dinámica de apropiación que llena el significativo musical a partir de la cotidianidad “mala onda” de Matías Vicuña, con lo cual

dichos intertextos musicales adquieren una dimensión contestataria.

Finalmente, los intertextos musicales aparecen ligados a un gran espacio, la capital del país, Santiago de Chile. De ahí se desplaza a sus microespacios, empezando por el centro comercial, el Juanchito's Bar y las autopistas de la ciudad. La música, entendida desde la dimensión artística a la cual se hacía referencia con anterioridad, es un elemento de construcción identitaria porque se asocia con la vivencia de la juventud, con la experimentación y la búsqueda de identidad.

En la voz narrativa es un elemento fundamental porque está presente en una vida de desenfreno y placer inmediato, tanto en el plano sexual como en el de las drogas. Además, genera una sensación de superioridad en relación con la otredad. Asistir a la tienda de discos y participar del ritual de la adquisición del producto donde la voz narrativa observa los movimientos de los otros y las compras que estos realizan asientan una relación de comunidad, pero también de diferenciación dependiendo de las inclinaciones musicales de los otros.

Seguidamente existen los espacios internos relacionados con un sector de clase específico, el de la clase alta, en casas de habitación o apartamentos donde se encuentran

“recluida” las personas en el sentido de la incomunicación entre ellos y el trazado diferenciador de esos rasgos de clase.

La música se liga con el disfrute, la fiesta, con la necesidad de emociones inmediatas, transitorias. Esto se da en la convivencia en el bar o en las fiestas de los compañeros de generación como espacios de socialización. Ese espacio festivo es desestructurado a nivel corporal, donde la ludicidad y erotismo entran en juego, en el marco de esas prácticas y rituales festivos son prácticas en las cuales no penetra la mirada represora. La localización de lo musical como práctica contrahegemónica contribuye a que la voz narrativa juvenil reafirme su individualidad e intente configurar su identidad, situación propia de la juventud como etapa exploratoria.

La evasión no solo cobra sentido desde una idea de no querer ver o dar la espalda a la realidad, sino como un mecanismo de sobrevivencia, de instante liberador porque, aunque sea por un instante trasciende la “mala onda” de Matías, en un momento de crisis en su entorno cotidiano y de un país sumido en un clima de polarización social en los días previos a la consulta popular.

Los intertextos musicales no solamente representan la banda sonora de una narración la cual, durante muchos tramos, se presenta como una estructura cinematográfica que cuenta la decadencia de la voz narrativa en una gris y deprimente Santiago en plena dictadura. En esta *bildungsroman*, lo musical emerge como un elemento inquietante, desestabilizador, a pesar de estar sometido a una creciente masificación y mercantilización. En medio de un ambiente “mala onda” que circunda a Matías Vicuña, acudir a lo musical como práctica artística liberadora constituye un escape, como su única práctica de reafirmación en el proceso de construcción identitaria.

La significación productiva de la intertextualidad musical en los términos anteriormente desarrollados, la complejización de lo político colocada como un hilo permanente en el transcurrir de la novela, así como la capacidad cuestionadora de las narrativas hegemónicas y adultocéntricas, ejercida por la voz narrativa mediante diferentes estrategias, afirman la irrupción desestabilizadora de lo nuevo. Una novedad rupturista con la visión de la crítica canónica la cual insiste en presentar a Fuguet y a las y los narradores de las últimas tres décadas como creadores de literatura light; al final de este ejercicio crítico y con base en los elementos planteados, la lectura propuesta aporta elementos suficientes para abrir nuevas y diversas posibilidades de lectura.

3.5. Matías Vicuña, una voz subalterna juvenil en crisis que devela las aporías de las instancias discursivas adultocéntricas

El título como eje semiótico articulador de un significado transversal de la novela expresa la condición subalterna de la voz juvenil en tanto vocablo utilizado como rasgo identitario del narrador protagonista. La presencia concreta de esta frase a lo largo de la producción estética expresa la disconformidad con un ambiente social hostil y opresor, lo cual configura a Matías Vicuña como una voz adversa en tanto se rebela contra el adultocentrismo.

Se tiene claro que Vicuña es un joven de clase alta, con una posición social privilegiada y, por tanto, dentro de la creación estética no hay una ruptura con este horizonte de clase que lo haga reivindicar algún movimiento social o político liberador. Sin embargo, la subalternidad de lo juvenil en su relación conflictiva con el adultocentrismo la convierte en una voz desplazada del centro de poder, lo cual la lleva a

rechazar los proyectos de vida y aspiraciones que se le abren y por más que lo intenta, permanece la “mala onda”.

Incluso esta sensación de hastío e insatisfacción genera fracturas con su propio núcleo juvenil, que conduce a la voz narrativa a un repliegue hacia la individualidad exacerbada, donde lo musical pervive en su condición de subalternidad. Mediante el análisis del título de la obra, la frase “mala onda” aparece como vector de inconformidad opera como un mecanismo conducente a evidenciar el carácter opresor de las instancias sociales hacia las cuales debe transitar la voz juvenil luego de que pase esta etapa.

Tanto el contexto histórico de la obra -los días previos al plebiscito de setiembre de 1980, que decidiría la aprobación de una nueva Carta Magna y la continuidad de la dictadura de Augusto Pinochet durante ocho años más- como las formas concretas de represión y ejercicio de la violencia contra todo aquel que parezca sospechoso quedan expuestas en la obra como el germen de la mala onda de la voz narrativa.

La condición cuestionadora de lo subalterno juvenil encarnada en Matías Vicuña explora las maneras de reproducir los discursos dominantes desde la institución familiar. La familia tradicional monogámica es aquí desmitificada porque lejos de esa armonía y estabilidad con la que cual se caracteriza, prima la incomunicación y el egoísmo. Se vislumbra la historia de la desintegración familiar de clase alta chilena desde la mirada de una voz en crisis identitaria, a través de la cual se plasman las aporías de dicha institución.

Matías Vicuña profundiza en la relación distante y hasta repulsiva con su padre, a quien el mismo Fuguet ha identificado como a Augusto Pinochet (Fuguet citado en Thomas, 2016, p. 30). Además de ser un símbolo paterno clásico de autoridad, es la puesta en marcha de la masculinidad hegemónica hacia la cual la voz narrativa siente

incomodidad y además se convierte en un factor influyente en sus primeras experiencias sexuales, todas ellas cargadas de un erotismo eufórico por su entrecruce con las drogas y hasta tratado con un dejo de ironía.

El descentramiento de la conflictividad en la relación padre-hijo expresa una inversión en los roles tradicionales: el padre intenta aferrarse a una juventud perdida, y su actitud de mujeriego proyectan en él una inmadurez con la cual es construida la adolescencia.

Por otro lado, Vicuña, con su hostilidad, con su “mala onda” hacia todo lo que lo rodea (incluido, por supuesto, las actitudes del padre) se autorepresenta como una voz un poco más medida. Hay una juvenilización del personaje adulto y, a la inversa, la proyección de la adultización de Matías Vicuña quien, al cierre de la narración, cuando se encuentran en la sala de masajes disfrutando del consumo de drogas y del desenfreno sexual con dos prostitutas, acude al clamor del padre, quien adopta una posición infantil ante el desmoronamiento del núcleo familiar. El recurso irónico de la inversión, en este caso de los roles entre padre e hijo, se interpreta como la determinación por parte de la voz narrativa de tomar la palabra y, extrapolado a lo social, una voluntad de subvertir la relación de poder en el marco del conflicto social del régimen.

La voz narrativa juvenil polemiza en torno al rol de la mujer dentro de la familia burguesa tradicional monogámica. Eximida de las labores domésticas por su condición económica e identificada con los valores políticos de la derecha y la dictadura, la madre de Matías es una mujer de sociedad, con un estilo de vida marcado por la superficialidad y lo banal.

No obstante, por su condición de mujer (al igual de Matías en su condición de joven), es víctima de la opresión y el machismo por la forma en que es juzgada luego de huir del núcleo familiar con su amante. Las actitudes machistas forman la cotidianidad normalizada en el relato, cuando se conoce el adulterio de la madre, es recibida como una noticia impactante y sorpresiva. La desintegración familiar tiene una repercusión desigual: la culpa es de la mujer, sobre ella recae el peso de los discursos moralistas del adultocentrismo patriarcal.

Mala onda penetra en los entretelones de la tradición familiar para mostrar la pervivencia de rasgos discursivos racistas. A partir de la participación del ritual religioso bautismal de un miembro de la familia de Matías por el lado materno, esa voz narrativa se vale de su ubicación inofensiva, inocente y en apariencia no tomada en serio propia de lo juvenil para develar el secreto familiar.

El descubrimiento de las raíces judías y la actitud molesta de la madre ante este hecho anagnórico es una extensión de la crisis de la institución familiar y como un correlato de la situación social y política del país. Revelar lo que no se quiere implica atentar contra la autoconservación y reproducción del poder dominante y una de sus instituciones centrales; en *Mala onda*, acceder al secreto familiar amenaza el relato de la pureza de linaje propio de las clases o castas dominantes.

A lo largo de la novela, la voz narrativa juvenil, desde su condición subalterna, es una voz en crisis enfrentada a los discursos hegemónicos del autoritarismo militar. La búsqueda perpetua de un norte en el marco de una sociedad violenta, la huida de su casa para regresar a un núcleo familiar por fin disgregado y el descenso del cerro San Cristóbal

marcan el final abierto que sugiere un respiro, una tregua antes de la nueva inmersión en el caos ciudadano.

Hay una riqueza inquietante, cuestionadora, del discurso literario. En *Mala onda* narra ese viaje, ese transitar por los senderos de la crisis identitaria de la voz protagonista quien naufraga en un contexto donde la combinación volátil entre la aparente libertad comercial de la incipiente globalización y el autoritarismo dictatorial, se convierte en la crónica de una explosión, del caos, pero a la vez de las posibilidades de resarcirse en la literatura como acto discursivo problematizador.

3.6 La crítica como problematización: hacia la elaboración de enfoques anticanónicos

La narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas se constituye como un desafío interpretativo. El juego intertextual, el rol activo de lector en la construcción del sentido, la hibridez y el dialogismo son apenas algunos rasgos que desdibujan los límites tradicionales de un género que se reinventa con cada creación.

El abordaje de *Mala onda* llevado a cabo en estas páginas se concibe como un ejercicio cuestionador de cómo encarar tanto las obras de Fuguet como de buena parte de la narrativa latinoamericana reciente. Finalmente, se situó desde otras vertientes anticanónicas como base a futuras investigaciones sobre una literatura cuya producción no hace sino crecer.

Si dichos textos se conciben como obras abiertas, se busca trazar rutas interpretativas donde se abre la palabra a las obras para que hablen de sí mismas. También la intención de extender dicho espectro analítico con base en lecturas basadas en la inscripción de la producción estética en dinámicas sociales y política, en su vínculo

productivo con otros ámbitos discursivos que convierten la labor crítica en un ejercicio multidisciplinario y dialógico.

Mala onda es un ejemplo fehaciente de cómo, en la ficción novelesca, se busca reescribir la historia desde lugares contrahegemónicos, lo cual genera fracturas en relación con las “historias oficiales” de la época de inscripción de la novela.

Fuguet, tal como Nona Fernández (1971), Álvaro Bisama (1975) o Alejandro

Zambra (1975), integra la llamada “literatura de los hijos” (Franken, 2017, p.187), cuyas historias se enfocan desde la perspectiva del yo infantil o adolescente. Se fundamentan en una retórica del distanciamiento porque, desde la mirada en apariencia inocente o libre de responsabilidad propia de la niñez y la juventud, tratan acontecimientos sucedidos años atrás. Esto es claro en *Mala onda*, publicada a inicios de los noventa, pero la acción narrativa se ubica en 1980.

Estos hijos de la dictadura son sujetos de enunciación marcados por las heridas propias de las instancias socializadoras encargadas de reproducir los valores del régimen dictatorial. Los personajes-hijos se vinculan con los procedimientos narrativos que trastocan las relaciones canónicas entre realidad y ficción. La autoficción es un recurso complejizador de la “historia oficial” y los discursos institucionales dominantes.

Lo que estos autores realizan, en sus obras ficcionales, es la actualización del origen traumático-golpe militar- en un conflicto particular que se traduce en tensión y negociación con la serie de imaginarios formativos de la dictadura y las posdictadura que siguen sintiéndose y transformándose en el presente (...) Los hijos rearticulan y problematizan los imaginarios formativos y filiativos de su infancia en la década de los 80 (...) estableciendo nuevas lecturas y resignificaciones de ese periodo (Franken, 2017, p.190).

En *Mala onda*, como se ha podido analizar en esta investigación, esas resignificaciones están mediatizadas por la incipiente y novedosa contradicción entre

globalización, con su discurso de la libertad económica y consumismo, y la dictadura, con sus *modus operandi* totalitario, amparado en la violencia política.

En un nivel de reconfiguración más específico-aquí radica la potencialidad cuestionadora de la novela-se sitúa la preponderancia de la intertextualidad musical y las estrategias discursivas desde la subalternidad juvenil como expresiones de la crisis identitaria de la voz narrativa. Es justamente esta dificultad para la autorrepresentación el eje rearticulador de los referentes formativos expresados por el joven protagonista, con lo cual se desmitifica la narrativa hegemónica de la necesidad de olvidar las confrontaciones del pasado, de avanzar hacia una etapa de democracia y de consolidación de las prácticas consumistas y globalizadoras.

La lectura propuesta, tal como se señaló en este capítulo, rearticula críticamente este eje discursivo de dejar atrás el pasado y entrar sin cuestionamientos a una etapa de “libertad y democracia”. La literatura del yo en forma de diario, con un joven como protagonista, manifiesta la crisis identitaria, la cual se traduce en una actitud cuestionadora ante las representaciones discursivas dominantes, adultocéntricas; es decir, la crisis es una forma de reapropiación, de hablar desde otro lugar acentuado en la conflictividad irresoluble de la posdictadura.

Este abordaje es un ejercicio crítico rupturista de los enfoques situados en la reduccionista dicotomía entre un pasado literario de calidad estética y una actualidad *light* y complaciente con los nuevos valores hegemónicos mercantiles. Como se pudo ver, en *Mala onda* hay una construcción complejizadora e inconforme tanto en relación con la estética del realismo mágico y del compromiso social, como con la aceptación acrítica de la dinámica globalizadora. Pero -y este es otro de sus principal méritos- no niega sus

condiciones de producción, no rechaza la nueva realidad marcada por los procesos globalizadores ni tampoco rehúye hablar de lo político ni de las heridas abiertas del régimen totalitario las cuales están lejos de sanar. Una lectura la cual integre dialógicamente estos elementos -lecturas que la propia narración sugiere-busca posicionarse como el aporte fundamental de esta investigación, como parte de un anclaje metodológico multidisciplinario para estudiar las obras de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas.

CONCLUSIONES

Intertextualidad musical y configuración de la voz narrativa

La investigación sobre la novela *Mala onda* se situó desde una perspectiva dialógica, se destaca su carácter intertextual y se concibe como un ejercicio crítico de transgresión discursiva hacia diferentes construcciones hegemónicas. El estudio de esta novela permite dimensionar la visión dialógica, pero también posibilita extender la discusión hacia el corpus literario vasto y complejo de la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas, sobre el cual aún recaen las nociones estereotipadas del realismo mágico, del *boom* y el *postboom*.

En primera instancia y tomando como base todos estos elementos, se profundizó en el análisis de la presencia de los intertextos musicales y las diversas maneras de manifestarse en la construcción de la voz narrativa juvenil.

Lo musical aparece desde el epígrafe y el íncipit como instancias paratextuales, dan cuenta de un aspecto fundamental en uno de los primeros contactos del lector con la obra y se convierte en una constante a lo largo de toda la trama: la descripción de Matías como una voz en una profunda crisis, donde ese registro testimonial propio del diario, que también se presenta de entrada, remite directamente a la letra de una canción de rock en inglés del grupo *Faith No More*.

Resulta llamativo que esta canción fue lanzada 10 años después de los acontecimientos narrados, con lo cual se revela de nuevo el nexo entre dos modalidades paratextuales (epígrafe e íncipit) y la autoficción para generar el distanciamiento de la voz narrativa, cuyo estado de ánimo empata con el desenfado que lo invade desde el inicio.

Esa fuerza con la cual se disemina la sensación de vacío alude a la propia condición de lo juvenil, que en el caso de Matías Vicuña se parangona a la noción de transicionalidad: el íncipit se localiza en el último día en Brasil, en el viaje de fin de curso. La sensación de estar cerca del final del mejor viaje de su vida significa el inexorable retorno a la realidad y la inminente profundización de su crisis. Se trata de una realidad, al igual que él, caótica tanto desde el plano de lo inmediato cotidiano, como sucede en el contexto de polarización social del plebiscito por una nueva Constitución.

A continuación, lo intertextual musical también se despliega ante el lector donde inicialmente la música en inglés se relaciona con lo nuevo, lo desconocido y, por consiguiente. Esto se asocia con una retórica de lo apariencial porque conlleva al narrador a sentirse cautivado a los aspectos externos a lo meramente musical: la vestimenta y la actitud desenfadada de las estrellas de rock, el cual es el género que predomina en la novela y con el cual se identifica. Acá denota también la relación de la música con el proceso incipiente de globalización donde la primacía de la imagen y lo visual ligado con modelos identitarios extranjerizantes comienzan a difundirse.

En contraposición, y mediante un proceso de transducción literaria, opera una transformación significativa en torno a otra referencia de la novela, la alusión a la canción protesta o la nueva canción latinoamericana. Tradicionalmente se espera que los jóvenes se vean representados en ella, pero en el caso de Matías, esta le causa extrañeza, incomodidad y la desprecia como un asidero identitario. La resignificación de lo musical en el texto radica en que la voz narrativa invierte ese horizonte de expectativas donde el “deber ser” de la rebeldía juvenil implica también simpatizar con la nueva canción

latinoamericana, la cual pretende reafirmar ese carácter regional mediante un contenido liberador y antisistémico.

El narrador protagonista, al asociarlo con lo anquilosado, con algo ajeno a la realidad inmediata, fragua la transducción, vira su atención hacia lo musical en inglés porque empalma con el estado de hastío y descontento hacia todo lo que lo rodea, además porque se empareja con ese afán de emociones y experiencias fuertes, transitorias. Si opera un proceso de construcción identitaria en lo inmediato y lo individual, el preferir la música en inglés resulta mucho más acorde con su realidad, de ahí que las referencias musicales a la canción latinoamericana resulten ajenas a ello y se vea como un elemento peyorativo.

Vinculado con los cambios del contexto de la obra, la nueva canción no calza en ella porque remite a proyectos colectivos liberadores los cuales se comienzan a cuestionar. Es una nueva forma de canalizar el descontento ante un régimen que persigue afanosamente lo identificado con la canción protesta.

Posteriormente se identificaron diferentes alusiones a lo musical asociadas a lo visual, cuyo canal predominante es la televisión; lo musical, el sonido, armonía, la voz o el mismo contenido de las canciones se desplazan hacia un escenario más complejo porque, como ya se reiteró, lo referente a la imagen, al artista y a los videos expresa que, quienes escuchan o siguen determinada canción, también buscan representarse mediante ella.

Las alusiones musicales las cuales remiten a lo sensorial visual hilvanan la relación de la música con la dinámica social y cultural de la obra. Además, muestra cómo los textos literarios representan un campo donde entran en juego las contradicciones de la sociedad

de consumo, pero también lo musical genera un sentido de pertenencia, de sentirse y vivirse en un mundo y una realidad en crisis.

La preferencia por agrupaciones, cantantes o canciones de un género contracultural como el rock, el cual todavía no alcanzaba el impacto mediático y mercadotécnico que sí se dio durante los ochentas y noventas, denotan las contradicciones entre su talante cuestionador y la voluntad de apropiación ejercida por la cultura de masas mercantil para neutralizar dicha condición contracultural.

Precisamente una de las conclusiones principales de este trabajo es que lo musical se presenta como la banda sonora en el proceso de crisis de la construcción de la voz narrativa. El acompañamiento permanente se entrelaza a espacios urbanos concretos de la clase alta chilena por donde Matías Vicuña transita como el centro comercial, las casas de habitación o el vehículo mediante el cual se transporta. Este es de particular atención porque alude también a un intento de evasión de la realidad y a vivir experiencias eufóricas, como rasgos de su transcurrir cotidiano. El goce musical también se entronca con el microespacio de la tienda de discos, un “oasis” contracultural en centro comercial como un símbolo de la globalización que se avizora. Este es un terreno donde Matías Vicuña se visualiza como un experto, y presume su superioridad musical ante otros personajes.

El disfrute de lo musical es la experiencia que le brinda certidumbre, confianza y lo hace sentirse por momentos vinculado a algo; una vivencia la cual lo ubica en el plano contrahegemónico porque su afinidad por la música en inglés y el inclinarse por un género ligado a lo artístico como el rock progresivo lo presentan como una voz que navega

contracorriente, como parte de esa necesidad de sacudirse de las representaciones estereotipadas de lo juvenil.

Lo musical se inscribe también en los momentos de disfrute y placer, tal como acontece en el Juancho's bar donde comparte con su amigo Alejandro Paz. El rock, en combinación con la música y la estética disco, aparecen como elementos creadores de un clima de complicidad y camaradería entre dos voces disconformes con la realidad social.

También se manifiesta este goce de lo musical como aspecto imprescindible de los espacios festivos, donde la voz narrativa experimenta la desinhibición mediante movimientos desestructurados y libres de la corporalidad. La evasión ante lo cotidiano caótico conlleva a pensar en un imperativo de reafirmación ante el mundo en un plano en principio efímero, manifiesta la necesidad de representarse desde otro lugar de enunciación.

La voz narrativa se construye en estrecha relación con las referencias musicales al inicio de la novela, donde se presenta como una voz desgarrada e inconforme con lo que acontece a su alrededor, tanto en lo inmediato como el clima social hostil y polarizado. Lo musical forma parte indisoluble de esa identidad en crisis, la cual está atravesada por una serie de instancias discursivas hegemónicas con la cual expresa su desarraigo.

De la misma forma, es una expresión de las contradicciones de lo social donde se narran las acciones: una dictadura basada en la violencia, la represión y el control social; un régimen promotor del incipiente modelo globalizado, donde uno de sus puntales es la producción cultural en inglés que tiende a conducir a prácticas de consumo alienantes. La intertextualidad musical emerge como una banda sonora de la decadencia de la voz

narrativa que no acierta a identificarse con los modelos tradicionales de representación de lo juvenil como parte de una sociedad en crisis.

Pero también lo musical se vincula con el espectro de un ejercicio discursivo de resistencia ante el peso de las narrativas opresoras. La voz narrativa se ubica en una vertiente contradictoria, depositaria de los desgarramientos en donde lo musical en inglés no escapa de la lógica mercantil y consumista de la globalización, pero también, como una práctica artística emparentada en ese sentido con el discurso literario concebido en toda su magnitud cuestionadora del orden social, considerando el registro cotidiano y testimonial del narrador intradieético. La vivencia estética de lo musical emerge como expresión idónea del descenso hacia un profundo sentimiento de “mala onda”, el cual, como se vio, se palpa desde el epígrafe de la canción *Falling to pieces*.

Estrategias discursivas y construcción identitaria desde la voz narrativa juvenil

Este apartado conserva un ligamen fructífero con el anterior porque, además del sentido de pertenencia que reviste lo musical en su cotidianidad del protagonista, se refuerza por la condición subalterna, en este caso un joven de 17 años. Es decir, que la relación entre los intertextos musicales y la construcción de la voz narrativa adquiere realce al pertenecer a un sector social subalterno. Su existencia radica en una relación de subordinación en virtud de las instancias adultocéntricas, las cuales configuran el orden social y moldean las construcciones sobre lo juvenil.

Esta condición subalterna, donde, para poder representarse resulta inevitable recurrir a actos enunciativos configurados desde lo hegemónico adultocéntrico, lo lleva a un permanente conflicto. En el marco de esta conflictividad la voz narrativa, con el juego dialógico recurre a determinadas estrategias discursivas que evidencian el carácter

opresivo de dichos discursos y a su vez, dicha actitud cuestionadora hace que su proceso de construcción identitaria se plasme como transgresión.

Inicialmente, mediante el análisis del título como paratexto, se accedió a la dimensión léxica. *Mala onda* representa un vocablo coloquial usado principalmente en boca de los personajes juveniles y de forma frecuente por Matías Vicuña para referirse a la negatividad del ambiente, pero además a ese vaivén emocional que caracteriza a lo juvenil; la sensación de incertidumbre remite a un ambiente hostil e incómodo, el cual se traslada a la situación social y política del país.

Registro coloquial, mezcla de español con el inglés e intimismo testimonial se emplean como estrategias discursivas para descentrar la condición paradójica de un régimen cuyo proyecto político se vale de la violencia y la persecución para imponer su ley a la otredad amenazante, bajo el pretexto del combatir el comunismo; sin embargo, el plano económico abogaba por la libertad de libre comercio. Recurrir a estos giros particulares del lenguaje es una manera de burlar la censura totalizadora del régimen y sus instancias adultocéntricas.

Muchas lecturas despolitizadas de *Mala onda* resaltan su ausencia de compromiso, pero en el texto aparecen sutiles pero evidentes cuestionamientos al modo de operar de la dictadura y precisamente el término mala onda evoca esas sensaciones negativas hacia un régimen que opera permanentemente, ora bajo las sombras ora de forma directa: en ambos casos, su autoridad no debe ser cuestionada de ninguna manera. Además, Matías no se alinea como los miembros de su familia (su mamá y su hermana principalmente) quienes sí muestran un total respaldo a la Junta Militar y reivindican el “sí” en el plebiscito. Si bien Matías no es un militante de oposición, eso no implica que, en el texto, no se ubique

como una voz crítica; “mala onda” es una construcción coloquial prácticamente de uso exclusivo de la juventud, se constituye como una marca idiomática cuestionadora, la cual remite a la voluntad de escapar al afán de simbolización discursiva que ejerce el poder político a partir de los llamados a la unidad nacional, pero que opera mediante la violencia y la violación a las libertades.

Si a esto se le añade el hecho de que el texto se estructura como diario previo a un acontecimiento central en la vida política chilena como lo es el plebiscito, las lecturas despolitizadas pasan por alto que no es necesario abrazar un proyecto reivindicativo específico para retratar cómo se gestan las relaciones de poder y sus fracturas en la construcción de la voz narrativa juvenil.

Esos mismos recursos valen también para el cuestionamiento de Matías Vicuña al seguidismo y la acriticidad con la cual valora al propio sector juvenil que él mismo integra. Los compañeros de clase, sus hermanas y primos son “mala onda” porque han decidido seguir la transición hacia la adultez tal y como lo traza la sociedad y el sector de clase dominante. Para Matías, acomodarse a los proyectos de vida trazados por los discursos adultocéntricos los convierte en personas aburridas, apegados a la meritocracia y a una idea de éxito ligada al poder social y político.

El protagonista se afina en la indefinición y la incertidumbre, prefiere disfrutar su época juvenil entre excesos de todo tipo y por asumir su proceso identitario en el plano individual. El no asumir su futuro según estos planes, el no encajar en el modelo de ciudadano exitoso y funcional al orden, lo convierte en alguien conflictivo, de ahí a que llegue a colocarse en la misma órbita de personajes incómodos o no alineados en esta perspectiva, tales como Alejandro Paz, Flora Montenegro o Luisa Velásquez.

Siempre en este apartado, el final de la obra enuncia una vez más la frase “mala onda” justamente después de los días tormentosos del plebiscito donde ha ganado la dictadura. El hogar se desintegra y la obra concluye de forma abierta: el protagonista desciende en bicicleta por el cerro San Cristóbal con el fin de cerrar un ciclo, de dejar atrás las sensaciones negativas; ese registro testimonial en primera persona presente en todo el texto adquiere una dimensión especial donde predomina ese carácter contradictorio del protagonista. Bien puede concebirse como que Matías Vicuña terminó en el mismo camino que los demás personajes, adaptándose a las circunstancias y aceptando lo dado; pero esa combinación de la frase mala onda con la frase “Sobreviví. Concluyo. Me salvé. Por ahora” (Fuguet, 2010, p.313).

Esto da idea de una tregua que, debido a las circunstancias analizadas sobre el contexto social y político, conduce a pensar en que no será no muy duradera; en efecto, la frase adverbial “por ahora” sugiere una posibilidad de profundización de la crisis en el entendido de que el régimen mantendría su accionar represivo como uno de sus factores de derrota 8 años después; en la voz narrativa, significa más bien aumentar la desconfianza y las sensaciones “mala onda” hacia todo lo que lo rodea.

Relacionado con ello, Matías Vicuña, como miembro de una familia burguesa, no encaja dentro de las aspiraciones que esa clase social deposita sobre los jóvenes, en el plano de cumplir con el proyecto de vida: el estudio de una carrera universitaria posiblemente en el exterior, la posterior ubicación laboral privilegiada y luego el trecho de formación de un hogar similar al que le dio vida: una familia tradicional monogámica.

Existe un núcleo familiar donde aflora la incomunicación, donde cada uno de sus miembros vive alienado y el único vestigio de solidaridad es la que intenta establecer el

padre con su hijo, pero basado claramente en los roles de género tradicionales de una masculinidad hegemónica. Matías describe uno a uno de los miembros de su núcleo familiar inmediato, pero también a sus tíos, primos y a su abuelo. Mediante una retórica del rumor, la descripción de ellos en apariencia realizada a la ligera, en realidad aparece cargada por juicios de valor nada inocentes quienes contribuyen a gestar por parte de la voz narrativa una imagen desidealizada de la vida familiar.

Detrás de la unión matrimonial, de los vínculos de consanguinidad y de las distintas formas familiares es la necesidad de reproducir el orden social. Siempre mediante el registro intimista propio del diario, Matías muestra los entretelones, el verdadero retrato de familia; no es imparcial ni reivindica ese rol de conservación social; mediante el rumor se busca presentar el reverso de una historia no contada o escondida por las construcciones dominantes.

La deconstrucción de los discursos hegemónicos sobre la familia alcanza el ejercicio de la masculinidad. La figura paterna reproduce ese rol, ya que se considera a sí mismo un ejemplo a seguir en una vertiente muy clara: es la clásica figura del macho mujeriego, quien considera a la mujer como un objeto al servicio de la consecución de placer; es un abanderado de los excesos de las drogas y el alcohol; es decir, el modelo de padre en apariencia poco autoritario, preocupado por vincularse con su hijo al intentar colocarse en situación de igualdad.

Concibe borrar las jerarquías al hacerlo partícipe de sus aventuras sexuales, y se ve a sí mismo como un joven. El rol de “padre amigo” incomoda a la voz narrativa y presenta un choque entre ese “deber ser” de la figura paterna como símbolo de obediencia y respeto;

en el joven Vicuña, el padre aparece como un sujeto en crisis, es caricaturizado porque quien debe ser una figura ejemplar se visualiza más inmaduro que él.

Emerge un proceso de metaforización el cual se deja entrever en la voz narrativa, donde el padre representa una autoridad desdibujada, alejado de ese poder en apariencia incuestionable el cual deviene de lazos históricos y características totalitarias del régimen. En el caso de la novela, al representar al padre como un joven, el Estado se retrata como un ente amigable que busca convencer “por las buenas” y adapta su discurso al sector juvenil de la validez de sus intenciones como proyecto, principalmente en el caso de la clase alta, pero que en el fondo su intención es lograr que estos asuman sus valores y reproduzcan el orden social dominante. Por otro lado, el hijo se sitúa en el lugar del pueblo, quien debe obediencia y sumisión a esa voluntad superior y sobre el cual recae el peso de las construcciones hegemónicas dominantes; las probabilidades de decidir su propio rumbo se encuentran coartadas por la lógica dominante.

El texto salda ese proceso metafórico con el desafío y la ruptura con la ley del padre cuando Matías rechaza y cuestiona el rol propio de la masculinidad hegemónica donde el hombre debe tener múltiples parejas sexuales, ser un dandy seductor entregado a los placeres. El padre de Matías cree que intentando ser como un joven puede mejorar la relación entre ambos, a lo cual Matías reacciona de manera negativa.

Se muestra reacio a compartir los ritos juveniles con su padre e incómodo con el exceso de confianza que él desea transmitir. Hacia el final del texto la ruptura acarrea también una inversión momentánea en los roles: el padre acaba llorando a merced de su hijo por la crisis matrimonial y aceptar que ha fracasado como modelo a seguir.

Resulta fundamental en la construcción de la voz narrativa el cuestionamiento al carácter patriarcal de la familia, que se manifiesta mediante la normalización de las masculinidades hegemónicas. La ruptura a la voluntad del padre como un modelo de conducta y la búsqueda de otros mecanismos para redefinirse como voz juvenil subalterna conduce a desafiar también al Estado, para quien la familia es una herramienta importante de control social.

Así como se cuestiona el “deber ser” del hijo en el seno familiar (la obediencia a los designios paternos, la atención a sus consejos amparado en el criterio de tener más experiencia) también se critica al Estado a quien los ciudadanos y en este caso el pueblo debe obediencia y sumisión bajo el criterio de que el estado representa los intereses de todos los ciudadanos. Así, la configuración identitaria Matías Vicuña no se explica sin la puesta en duda de lo históricamente dado.

De manera paralela y como continuación de este análisis, a la par del cuestionamiento a la dictadura y a la familia, se da una clara crítica al discurso religioso. Al igual que estas instancias, reivindica un catálogo de valores y pautas de comportamiento que conducen a la sumisión y la devoción hacia un poder superior como forma de alcanzar la plenitud.

Matías Vicuña penetra el plano ceremonial religioso, en este caso el bautizo de su sobrino, para contar la verdad sobre el origen de la familia materna. Para desmitificar el discurso religioso la voz narrativa recurre a la ironía al destacar lo apariencial y superficial que hay en ese retrato de familia feliz que se presenta en la iglesia. En el fondo de esa superficie se esconde el verdadero origen que la voz narrativa se encarga de develar, y eso implica sumergirse por entero, participar de ese ritual al punto de que Matías es padrino

de bautismo de su sobrino; pero con esa ironía y hasta cinismo acude a drogado a la ceremonia.

Lo ritual ceremonial, además haberse puesto en entredicho mediante el recurso irónico, constituye un pretexto para descubrir su verdadero origen: la familia materna, a contramano de lo que aparentan, es de origen judío. El descubrimiento del origen familiar se justifica al afirmar que, si se revelaba su verdadero “linaje”, correrían el riesgo de ser perseguidos, ser víctimas de una persecución racista.

Lo que en realidad deja entrever el texto es que la madre oculta sus raíces judías como una necesidad de autoconservación, ya que ella representa esos intereses de las élites chilenas de defender sus privilegios, las mismas élites que avalan la persecución, tortura y desapariciones de ciudadanos opuestos al régimen. Con ello se cuestionan las excusas de la madre, y aflora en la voz narrativa la legitimación del racismo y la violencia política por parte de las clases altas como una cuestión de sobrevivencia, lo cual hace que se busque neutralizar una persecución mediante otra persecución.

Tal como sucede con la dictadura y con la familia, la voz narrativa reafirma su condición de subalterno en tanto su voz se constituye en franca contradicción con los valores dominantes, en este caso con los del origen religioso: Matías busca hablar en otro lugar, enunciarse desde la duda, la inconformidad, estar en estado de alerta ante cualquier afán de persecución de una situación social convulsa que utiliza las más diversas construcciones con tal de perpetuarse.

Balance de la crítica y propuesta de análisis

Un sector de la crítica que estudia la literatura latinoamericana de las últimas tres décadas aún está permeado por las concepciones predominantes que se aplicaban para estudiar las generaciones previas, los autores del *boom* y el *postboom*.

Al respecto, esta investigación concluye que dichas visiones estereotipadas perviven como forma de abordar la obra de autores como Fuguet bajo los siguientes criterios: se opta por el silencio (acaso como una especie de censura) bajo el argumento de que no haber un corpus representativo de autores; también se asumen lecturas despolitizadas debido a que supuestamente opera una idea de escepticismo generalizado hacia cualquier proyecto liberador. Además, se emiten criterios desvalorizadores, suelen denominarla literatura de “poca calidad”, aspecto asociado con el hecho de que muchos de que supuestamente estos escritores se identifican plenamente con los valores del libre mercado

En cuanto a la primera consideración, que se ve en autores como Oviedo (2002), se justifica en el entendido de que, para él, se trata de una literatura cuyas posibilidades para la crítica de captar un catálogo de autores representativo o algunos vectores temáticos constantes es trabajo complicado, y opta por dejar pasar el tiempo. El encomiable trabajo de Oviedo cuyos tintes enciclopédicos en torno a la literatura latinoamericana es bastante conocido, navega las aguas de una taxonomía de la estabilidad generacional y genérica, mientras que la narrativa a la cual se hace referencia prefiere una travesía por rumbos más turbulentos.

Efectivamente, si algo define esta producción narrativa es su heterogeneidad y la ausencia de un núcleo duro representativo como sí lo tuvo el *boom*. La pluralidad de voces,

(donde quizás como en ningún otro momento despuntan las femeninas), es una forma de dar cuenta de una realidad caótica y compleja, que solo puede ser asumida con una multiplicidad de coordenadas temáticas. El trabajo crítico, tan acostumbrado a la fijación de cánones, está ante el desafío de desprenderse de sus mecanismos tradicionales de interpretación textual como la vía más productiva para ejercer su trabajo ante una literatura sobre la cual aún se pueden decir muchas cosas.

No solo se trata de una gran cantidad de voces que no hace sino crecer con el pasar del tiempo, como lo pueden demostrar antologías como *Líneas Aéreas* o *Se habla español*. Hay también, como ya se reiteró, diversas preocupaciones y temas, de la mano de una realidad en constante cambio al son de los procesos de globalización y las tensiones que estos generan en las sociedades latinoamericanas.

Pero si algo la describe es ese juego con los límites tradicionales de los géneros, en especial de la novela, donde la hibridez, la diversidad de registros y el predominio del juego intertextual marcan la pauta. Se da también un papel activo del lector en la construcción del sentido de los textos, lo que sitúa en crisis ese rol del autor como instancia predominante. En el caso de los textos narrativos de las últimas tres décadas, no solo se trata de explorar estrategias de construcción textuales novedosas, sino de cuestionar los límites tradicionales de categorías que durante siglos ha visto transformaciones mínimas, como los géneros literarios.

Con respecto a la inscripción de lo social dentro del texto, uno de los elementos es realizar lecturas despolitizadas de autores como Fuguet. Esto se ampara en el hecho de que, como parte de la generación posmoderna, existe un descreimiento de los relatos totalizadores como puede ser el referente liberador plasmado en los proyectos de

izquierda. Bajo esa comprensión existió una desilusión con ese modelo que encarnaba el cambio social, el cual derivó en la idea de que no hay posibilidades de conformar otro sistema social distinto al capitalismo. En este caso, se achacó a los escritores “falta de compromiso”, o de escribir una literatura alejada de los problemas sociales.

En cuanto a la novela *Mala onda*, se pudo ver que el hecho de que no se reivindique un determinado proyecto de izquierda no significa que los textos evadan referirse a las tensiones sociales. Se toma como consideración que el personaje principal, sus preocupaciones y entorno inmediato sea el de la burguesía chilena con vínculos con la dictadura, y se destaca el desinterés de Matías hacia la política.

Este trabajo concluye que el hecho de no asumir abiertamente un determinado compromiso de izquierda no implica que, por ejemplo, la voz narrativa no se construya sobre la base de cuestionamientos a un régimen dictatorial como el que se presenta en la novela. La frase “a mí la política me da lo mismo” es una de tantas provocaciones del personaje principal; contrasta con los pasajes donde ve de cerca como otros son víctimas de la represión, o como él experimenta también en carne propia la persecución de la policía en plena noche santiaguina. El hecho de emplearse estrategias discursivas no siempre explícitas para evidenciar los mecanismos coercitivos de diferentes instancias sociales que circulan en el texto son pruebas claras de que esas lecturas despolitizadas son más bien lecturas miopes que no enmarcan en toda su amplitud los fenómenos estéticos más contemporáneos.

Corresponde a la crítica cuestionar este “dogma” que se cierne sobre “lo político”. Resulta válido considerar que asumir una lectura política de los textos significa enmarcarlos en determinado entorno social no solo como mero producto, sino que se

representan o se problematizan de manera particular diferentes aristas de esa realidad en la que el texto se ubica; es más, optar por estos caminos de análisis en obras y autores que en apariencia se ubican “al lado del camino”, puede conducir a explorar trazados novedosos y diversos, a partir de los cuales concebir las diferentes maneras en que se expresan las relaciones de poder en el entramado literario.

Se concluye la existencia de una fuerte tendencia de un sector de la crítica de valorar a esta narrativa como afín a los valores del mercado, de ahí que conduzca a considerarla como liviana o de poca calidad, siempre en relación con las generaciones previas. Negar el predominio del mercado y la cultura de consumo sobre la esfera cultural y por ende literaria es negar la realidad. El análisis considera fundamental este impacto sobre la circulación el consumo y la producción literaria que ha masificado y extendido las voces latinoamericanas a diferentes partes del continente. Pero que eso lleve de manera mecánica a considerarla como literatura light o poco compleja es muy diferente.

Como se ha dicho, se percibe un escepticismo hacia las potencialidades cuestionadoras del orden social; por eso, un ejercicio crítico distinto debe mirar hacia la búsqueda de nuevos caminos para poder enunciarse. También, valdría la pena ubicar su interés hacia un espacio más amplio de difusión que los mismos escritores han fraguado y sobre el cual se ha generado una apertura de parte del mundo editorial que ha hecho que se amplíe ese catálogo a una cantidad no solo de voces, sino de nuevas temáticas y nuevas formas de asumir los motivos más trabajados previamente, lo que le da un aire renovador.

Es más, hasta los enfoques más receptivos de los elementos que se acaban de mencionar, se quedan cortos en captar las diferentes transformaciones sociales en las obras. Tal y como sucedió durante los años 80, existe una labor pendiente para

dimensionar la producción literaria en tiempos más recientes, de predominio de las redes sociales, de los smartphones y de las aplicaciones.

La propuesta de esta investigación no estaría completa sin apostarle a una renovación en el análisis textual que pondere un enfoque multidisciplinario donde se trascienda el parcelamiento discursivo entre diferentes disciplinas y se opte por una verdadera “dialógica” de la interpretación literaria.

Una dialógica que conciba el texto literario en su especificidad, pero que también, en el marco de la literatura que se está tratando, desde la hibridez donde convergen diferentes registros, distintos géneros, una multiplicidad de textos cuya preminencia ha generado posibilidades insospechadas hasta ahora y que amerita la integración de un aparato crítico de mayor amplitud interdiscursiva, que, si bien existe ahora, necesita superar ese separatismo y optar por una crítica anticanónica, a la hora de asumir un corpus en permanente reescritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS Y CONSULTADAS

- Adorno, TH. W. (1948). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- _____. (2000). *Sobre la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Agudelo, A. (2006). Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura. En *Lingüística y Literatura*, N° 46.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____.(2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. En *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, N° 50, pp. 3-24.
- Alonso, M. (2004). Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición. En *Acta literaria*, N° 29, pp. 7-31.
- Amoretti, M. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____.(1996) La intertextualidad: un ensayo metacrítico. En *Revista de Filología, Lingüística y Literatura* Vol. 22, N°2, pp. 7-14.
- Anderson Imbert E., Florit, E. (1960). *Literatura hispanoamericana: antología e introducción histórica*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston. Inc.
- _____. (1997). *Modernidad y postmodernidad*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- Arango, F. (2016) El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica. En *Dixit* Vol. 24, N° 1.

Areco, M. (2015). Cartografía de la novela chilena reciente. realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros. En *Revista de Humanidades*, . N° 32, pp. 296-301.

Arheim, R. (1976). *El pensamiento visual*. Rubén Masera (Tr.). Pamplona: EUNSA.

Ayala, R. (2016) *Marxismo y globalización capitalista*. San José, Perro Azul.

Barceló, A. (s.f.). Harold Bloom y la deconstrucción pragmatista. Recuperado de <http://www.filosoficas.unam.mx/~abarcelo/PDF/BloomDecoPrag.pdf>

Bajtín, M. (1963), *Bakhtin School papers*, ed. Ann Shukman, Russian Poetics in Translation (vol.10).

_____ (1981), *The dialogic imagination*, trad. de C. Emerson y M. Holquist, Austin, University of Texas Press.

_____ (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE (trad. de T. Bubnova).

_____ (1989), “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 77-236 (trad. de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra).

_____ (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México, Taurus (trad. De T. Bubnova).

_____ (2005), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982 (trad. De T. Bubnova).

Bar-Tal, D. (1994). Patriotismo como creencia fundamental de pertenencia al grupo. En

Psicología política, N°8, pp.63-85.

Barthes, R. (1968), "Texte (théorie du)" en *Encyclopaedia Universalis*, París, t.XV, pp. 1013-1017.

Barzuna, G. (1993). Del contexto y los desplazamientos de la nueva canción latinoamericana. En *LETRAS*, N°2827, pp. 7-23.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Berardi, L. (2017). Violación de derechos humanos durante la dictadura cívico-militar de Pinochet y los gobiernos de la post dictadura en Chile. En *Discurso & sociedad*, Vol.11, N°3, pp. 458-484.

Bertetti, P. (2009). La música en los tiempos de las descargas. Desmaterialización de la música y fin de la textualidad discográfica. En Carlón, M., y Scolari, C. (ed.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.

Beverley, J. (1999). *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press.

Bloom, H. (1991). The Art of Criticism I' Entrevista de Antonio Weiss. *Paris Review*, Vol. 33, N°118, pp. 178-232.

Britto, L. (1994). *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad: Caracas.

Brunner, J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Caamaño, V. (2009). Héroes sin futuro: una aproximación a “Deambulando por la orilla oscura” de Alberto Fuguet. En *Revista de Lenguas Modernas* N° 17, pp.61-84.

_____ (2009). “Enfrentamientos y rebeliones en un microcosmos urbano: historias de ascensor”. En: *Revista de Lenguas Modernas* de la Universidad de Costa Rica, N° 11, pp. 75-120.

Cadena, J. (2012). Una aproximación a la literatura posmoderna en la sociedad de la información: Metáfora e ideal en procesos de identidad. En *Criterios-Revista de Ciencias Jurídicas y política internacional*, Vol.5, N°2, pp.86-116.

Campos, J. (2002). Escritores latinos en Estados Unidos (A propósito de las antologías de Fuguet y Paz Soldán, *Se habla español*, Alfaguara, 2000). En *Revista Chilena de Literatura*, N° 60, pp.161-164.

Canales, R. y Tropa, E. (1995). *La novela de la generación de 1980. La escritura del Antipoder*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Castellano, facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile. Valdivia.

Cánovas, R. (1996). Siete ciudades, siete destinos: apuntes sobre la novela chilena actual. En *Acta Literaria*, N°19, pp.17-37.

Carrasco, I. (2008). Procesos de canonización de la literatura chilena. En *Revista chilena de literatura*, N° 73, pp 139-161.

Carreaga, R. (2011). De “bazofia” a clásico de los 90: la historia privada de Mala Onda.

Consultado en <https://www.pressreader.com/chile/la->

tercera/20111112/282389806276865 el 21 de abril de 2020.

- Castillo, A. (2006). El crack y su manifiesto. En *Revista de la Universidad de México*, N°31, pp.83-87.
- Castro, S. & Mendieta, E. (coords.).(1998). *Teoría sin disciplina, Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización en debate*. México, Porrúa.
- Cayeros, L. (2015). ¿Puede hablar la juventud? Reflexiones sobre la subalternidad de la condición juvenil y sus trayectorias. En *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Vol. 24, pp.117-128.
- Chávez Castañeda, Ricardo *et al.* (2004): *Crack. Instrucciones de uso*. México: Random House Mondadori.
- Chen, J. (1992). La sociocrítica y su inscripción en el campo de la teoría literaria (Una introducción). En *Revista de Filología y Lingüística*. Vol. XVIII, N°2, pp. 9-15.
- Cros, E. (2010). Sociocrítica e interdisciplinariedad. En *Sociocriticism*, vol. 25, N° 1 y 2, pp. 11-25.
- _____ (2006). Hacia una teoría sociocrítica del texto. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n31/0121-8530-laplb-31-00001.pdf> Collyer,
- J. (1995). *Cien pájaros volando*. Editorial Planeta Biblioteca del Sur, Santiago.
- Colonna, V. (1989) *L' autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Lille: ANRT (*microfiches* No. 5650).
- _____ (2004) *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

- Connel 1995. La organización social de la masculinidad. In: VALDÉS, Teresa;
 OLAVARRÍA, José (Ed.). *Masculinidad/es: poder y crisis. Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres*, p. 31-48
- Correa, S. (2015). Los procesos constituyentes en la historia de Chile: lecciones para el presente. En *Estudios públicos*, N° 137, 43-85.
- Decante, S. (2005). Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El “caso Fuguet”. En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.9., pp.181-191.
- Descartes, R. (1641) (1998). *Meditaciones metafísicas*. Barcelona: ABA.
- Doležel, L. (1986): «Semiotics of Literary Communication», En *Strumenti Critici*, 50, nuova serie, I, 1, pp. 5-48.
- _____ (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- _____ (1997): *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Albuquerque, Madrid, Arco Libros.
- _____ (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- _____ (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de F. Rodríguez, Madrid, Arco/Libros.
- _____ (2002): «Semiótica de la comunicación literaria», en J. González Maestro, ed., *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid: Arco Libros.

- Donoso, José. (1977). *The boom in spanish american literatura. A personal history*. New York: Columbia University Press.
- Escartín, M. (2015). Falseando el yo literario: la autoficción. En *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*,. N° 827, pp.29-33.
- Feixa, C. (1999). *De Jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- _____(2006). Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. En *Revista latinoamericana de ciencias sociales*, Vol.4, N°2, pp-1-18.
- Foucault, Michel. (2000). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Franken, M. (2017). Memorias e imaginarios de formación de los hijos de la narrativa chilena reciente. En *Revista chilena de literatura*, N°96, pp. 187-208.
- Fuguet, A. (2010). *Mala onda*. Chile: Punto de lectura.
- _____(2017). *VHS*. Madrid: Penguin Random House.
- García, C. (1993) Posmodernidad y narrativa en América Latina. En: <http://celacp.perucultural.org.pe> Página web del Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”.
- García, E. (2011). Postcolonialismo, breve recorrido sobre las figuras de lo subalterno y las apariencias de enunciación. En *Studia Politicae*, N° 24, pp.23-58.
- García, M. (2015). La situación social de la música en Theodor W. Adorno. En *Revista Ciencias y Humanidades*, Vol. 1, pp. 151-192.

García, N. (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*.
Barcelona: Gedisa.

Genette, G. (1981). *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil.

_____ (1993). *Ficción y dicción*. Trad., Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

Giddens, Anthony. 2000a. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.

Guiraudier, E. (2015). Los católicos y la política en Chile en la segunda mitad del siglo
XX. En *Revista de CESLA*, N°18, pp. 213-237.

González, B. (1985). *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*, Caracas: Academia Nacional de La Historia.

Guerin, B. & Miyazaki, Y. (2003). Rumores, chisme y leyendas urbanas: una teoría de contingencia social. En *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 35, N° 3, pp. 257-272.

Guerrero, A. (s.f.). *Forma y fondo del rock progresivo*. Trabajo de fin de grado en Periodismo por la Universidad de Sevilla.

Guha, R. (1996). "Prefacio a los Estudios de la Subalternidad. Escritos sobre la historia y la sociedad Surasiática". Ana Rebeca Prada (trad.). *Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society*, Vol 1, pp. 23-24.

Gustavikno, E (1987) *Derecho de Familia Patrimonial. Bien de Familia*. Tomo I.
Segunda Edición. Argentina.

- Hall, S. (1991). *Lo local y lo global. Globalización y etnicidad.* en King, Anthony D. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity.* Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton.
- Hernández, P. (2007). *Literatura y sociedad. Ficción y realidad en la era postdictatorial.* Tesis para optar por el grado de Doctorado en Filosofía en Lenguas hispánicas y literatura por la Universidad Stony Brook.
- Herra, M. (1989). *El boom de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias.* San Ramón, Alajuela: Coordinación de Investigación, sede Occidente, Universidad de Costa Rica.
- Hopenhayn, Martín. (2002). “Droga y violencia: Fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana”. En: *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, año/vol. 1, N° 003.
- Ibáñez, A. (2015). Yo/otro: un diálogo inconcluso. *En Reseñas/CeLeHis*, N°2, pp.43-47.
- Ibáñez, M. (2014). El híbrido narrativo en la novela de Antonio Muñoz Molina. Tesis doctoral. Universidad de La Rioja.
- Jiménez, D. (2012). Contar tu vida, aunque sea mentira. En *Tiempo*, N° 1547, p. 54-57.
- Klein, N. (2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre.* Argentina: Paidós.

- Linhard, T. (2002). Una historia que nunca será la suya: feminismo, poscolonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana. En *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, N°25, pp. 135-156.
- Lecarme, J. (1994). Autofiction: un mauvais genre??. En *Autofictions & Cie.*, pp. 227-249.
- López, E. (2013). Literatura y música. En *BROCAR*, N° 37, pp.121-143.
- Macan, Edward. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.
- Macías, C. (2010). La fiesta: preservación de la cultura popular en América Latina. Consultado en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciassummer08.pdf> el 21 de abril de 2019.
- Maestro, J.C. (1994). *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel, Reichenberger/Universidad de Oviedo.
- Márquez, I. (2012). Música y materialidad discográfica en la era del acceso. En *Razón y palabra. Vol. 17. N° 79*.
- Martin, B. (1998). *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock 1968-1978*. Chicago: Open Court.
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, J. (2016). El canon posmoderno, un canon del siglo XXI: una periodización del canon literario. En *Cuadernos literarios*. N°13, pp. 137-157.
- Mbaye, D. (2014). Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la

- “segunda fila”. En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Vol. 16, N° 4, pp. 203-211.
- Menjívar, M. (2001). Masculinidad y poder. En *Revista Espiga*, N° 4, pp. 1-8.
- Menton, S. (2003). *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2003), *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalterno y pensamiento fronterizo*. Madrid: Editorial Akal Cuestiones de Antagonismos.
- Montero, S. (2008). La posmodernidad: génesis de una bifurcación teórico-conceptual. En *Inter Sedes*. Vol.8, pp.181-203.
- Navarro, V. (2009). La dirigencia judía en el periodo de la dictadura militar en Chile. En Olga Ulianova, ed. *Redes Políticas y Militancias: la Historia está de vuelta*. Santiago, Universidad de Santiago de Chile.
- Noemi, D. (2009). La narrativa latinoamericana en los tiempos post...y después. En *라틴아메리카연구* Volumen 22, N° 4.
- Ojeda, E. (2013). Literatura y música. En *BROCAR*, N°37, pp.121-143.
- Olivárez, C. (1997). *Nueva narrativa chilena*. Editorial LOM Ediciones. Santiago.
- Ortega, J. (2010). *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Opazo, C. (2009). De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria en la narrativa de Alberto Fuguet. En *Revista chilena de literatura*, N° 74, pp.79-98.
- Oviedo, J.M. (2001). *Historia de a literatura hispanoamericana vol.4*. Madrid: Alianza.
- Padilla, Ignacio (2007): *Si hace crack es boom*. Barcelona: Umbriel editores.
- Palaversich, Diana. (2000). "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual". En *Hispanamérica*. vol. 29, N° 86, pp.55-70.
- Pastén, A. (2009). Ni globalizado ni glocalizado ¿la metrópolis de Fuguet o la metrópolis de Lemebel? En *Revista electrónica DU&P*, Vol. 6, N° 17.
- Pardo, C. (9 de mayo de 2016). Grindr y los sentimentales. *El país*. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2016/05/09/babelia/1462795096_550518.html
- Paz, C. (2004-2005). Los sonidos de la posmodernidad. Los espacios musicales y la historia del presente. En *Revista Estudios*, N° 18-19, pp.71-77.
- Pérez, A. & Reinoza, M. (2011). El educador y la familia disfuncional. En *Educere*, N° 52, pp. 629-634.
- Pozo, A. (2017). Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía. En *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, N° 13, pp. 1-20
- Project Muse. (2008). 9 temas y 62 respuestas. En *Nuevo texto crítico*, Volumen 21, Números 41-42.
- Quijano, A. (2001). Colonialidad del poder, globalización y democracia. Consultado en <https://www.rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf> el 2 de mayo de 2019.

Ramírez, A. (2017). Desilusión estética: arte y simulacro en Jean Baudrillard. En *Revista Filosofía UIS*. Vol. 16, N°2, pp.111-125.

Ramírez, J. (2000). Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica. En *Letras*, N° 32 pp.137-161.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> Consultado el 15 de julio de 2020.

Reisz, S. (2016). Formas de autoficción y su lectura. En *Lexis* vol.40, N°1.

Reguillo, R. (2003). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. En *Revista brasileira de Educação*, N°23, pp. 103-118.

Revilla, J. (2001). La construcción discursiva de la juventud: lo general y lo particular. En *Papers*, N° 63-64, pp.103-122.

Rioseco, M, (2010). Latin America also has iPods: the nonfiction books of Alberto Fuguet. En *World literature today*, Vol. 84, N°4, pp. 15-18.

Rojo, G. (2011). “Mala onda”, “lata” e “ironía” en Mala onda de Alberto Fuguet. En *América sin nombre*. N°16, pp.181-192.

Sabia, S. (2001), Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas. Consultado en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html> el 16 de abril de 2019.

Sartori, G. (1996). *Homo videns, la sociedad Televisiva*. Madrid: Taurus.

Serrano, A. (2011). Muros posmodernos. Análisis textual de *The Wall* (Pink Floyd). En *Revista de humanidades y ciencias sociales*, pp.49-69.

- Silva, O. (1995). *Historia contemporánea de Chile*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steingress, G. (2006). El caos festivo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica. En *Revista andaluza de ciencias sociales*, N° 6, pp. 43-75.
- Thomas, P. (2016). Rebobinando: de la cultura pop hasta el urbanismo santiaguino. Una entrevista a Alberto Fuguet. En: *MESTER*, Vol. XLIV, pp. 127-142.
- Urbilla, L. (2010) Identidades juveniles en Mala Onda de Alberto Fuguet: la colonización del imaginario político por el consumo: Chile, 1980, 1990. En *Revista de humanidades*, N° 22, pp. 141-164.
- Valcárcel, E. (2001). El nuevo cuento chileno: Una panorámica de los años 90. En *El cuento en Red*, N°4, pp.75-82.
- Valente, Ignacio (1992). Novelas de verano. *Revista de Libros de El Mercurio* (1° de marzo), N° 5.
- Vaskes, I. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. En *Estud.filos.* N°38, pp.197-219.
- Vila, L. (2014). La autoficción y su auge en la narrativa contemporánea. Recuperado de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25550/Vila-Sanjuan_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Villamil, M. (2009). Fenomenología de la mirada. *Discusiones filosóficas* N° 14 (97-118).

VVAA. (1999). *Líneas aéreas*. Edición y prólogo de Eduardo Becerra. Madrid: Lengua de Trapo.

_____. (1996) *Mc Ondo*. Edición y prólogo de Alberto Fuguet y Santiago Gómez. Barcelona: Mondadori.

_____. (2000). *Se habla español. Voces latinas en USA*. Edición de Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán, Miami: Alfaguara.

Zalaquett, J. (2012). Los Derechos Humanos en el régimen militar chileno. *Revista de Geografía e Historia* N° 26, pp.81-87.