



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Alonso, María Nieves
Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición
Acta Literaria, núm. 29, 2004, pp. 7-31
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702902>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición*

MARÍA NIEVES ALONSO

Universidad de Concepción, Chile

E-mail: malonso@udec.cl

RESUMEN

Mala onda (1993) se inscribe en el corpus de novelas chilenas de aprendizaje y de formación del héroe. En este grupo se destacan, por crear relatos y personajes paradigmáticos y ejemplares, muy especialmente *Martín Rivas* (1861) de Blest Gana e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas. El carácter interrogativo, la constante ironía, el modelo agencial elegido, la estructura y los contenidos del relato y formas del discurso de la novela de Fuguet subvierten los modelos mencionados, historizan un mito de la novela chilena, parodiando el discurso canónico problematizando el salón, un espacio privilegiado por la novela anterior ya subvertido por Donoso y Eltit, y desacralizando el esquema de la novela familiar canónica relacionada, positiva y negativamente, pero siempre de forma unívoca, con el poder, el saber y la figura del padre.

Palabras claves: Canon, novela, aprendizaje, desacralización.

ABSTRACT

Mala onda (1993) forms part of a corpus of Chilean novels of learning (bildungsroman) and of the formation of the hero. Within this group novels like *Martín Rivas* (1861) by Blest Gana and *Hijo de ladrón* (1951) by Manuel Rojas stand out, due to their creation of paradigmatic and exemplary tales and characters. The interrogatory character, the constant irony, the selected model of agency, the structure and contents of the story, and the forms of discourse of Fuguet's novel subvert the above mentioned models, historicizing a myth of the Chilean novel, parodying canonical discourse and problematizing the drawing room or salon, a privileged space in previous novels already subverted by Donoso and Eltit, and desacralizing the scheme of the canonical family novel, positively and negatively, but always in a univocal form, with the power, the knowledge and the figure of the father.

Keywords: Canon, novel, learning, desacralization.

Recibido: 15-03-2004. *Aceptado:* 10-08-2004.

* Este trabajo corresponde al Proyecto FONDECYT N° 1020321 año 2002.

INTRODUCCION

MALA ONDA (1993) de Alberto Fuguet se inscribe en el corpus de novelas chilenas de aprendizaje y formación del héroe. En este interesante grupo, en el cual pueden incluirse textos como *Un idilio nuevo* (1900) de Orrego Luco, *El crisol* (1913) de Fernando Santiván, *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello, *Un perdido* (1917) de Eduardo Barrios, *Los hombres oscuros* (1939) de Nicomedes Guzmán, destacan muy particularmente *Martín Rivas* (1861) de Alberto Blest Gana e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas. Esto porque aparte del valor e interés narrativo, señalado reiteradamente, en estas dos novelas, ellas, a través de sus héroes, muestran la profunda transformación de los valores sociales que el héroe busca, adquiere y afirma y una radical transformación en el modo de exponerlo,

desde la confiada afirmación de un “saber” y de una axiología para siempre ya determinada a una precaria “búsqueda” de significados inestables y a un constante desplazamiento del orden en el mundo imaginado. Así, a partir de su mismo título y de su compacto lenguaje asertivo, *Martín Rivas* propone inequívocamente la noción de personaje en todo su esplendor, *Hijo de ladrón* constituye un hito capital en el proceso deconstructivo al que lo somete la narrativa contemporánea y que en la novela chilena encuentra una primera culminación –mediante la erosión de la estabilidad de las relaciones lingüísticas y narratológicas que sostienen su “personalidad”– en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso para continuarse luego –bajo muy distintas condiciones sociales y estéticas– en novelas como *El arte de la palabra* (1980) de Enrique Lihn y *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit (Soto 1992:23)

y en el espejo irónico, deformante de *Mala onda* de Alberto Fuguet.

Volviendo a los dos modelos privilegiados, se observa que los héroes de *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón* viven procesos que les permiten iniciar, o estar listos para iniciar, un proyecto de vida, incorporándose, en el primer caso, con plenitud al centro social y al poder burgués y, en el otro, a un grupo –colectivo se diría hoy– con el cual continuar y compartir una andadura y una ideología. En ambos casos se trata de la adquisición de lazos de (a) filiación y de la construcción de héroes ejemplares en cuanto conquista de un saber y el ejercicio adecuado y consecuente del mismo. Esto, al punto de poder afirmarse que “*Martín Rivas* de Alberto Blest Gana constituye el mito por excelencia de la novelística chilena” y que *Hijo de ladrón* construye un modelo de desarrollo de la constitución del héroe transgresor y anarquista o, en otro nivel, que

a pesar del inmenso éxito de novelas recientes como *La casa de los espíritus*

(1982) de Isabel Allende, sin duda, *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón* son aún dos de las novelas nacionales más conocidas en Chile. Esta situación cobra mayor interés toda vez que la novela de Manuel Rojas se ubica estética e ideológicamente en una radical oposición crítica con respecto de la de Alberto Blest Gana (Soto: 70).

En estas novelas, antepasadas directas de la obra de Fuguet, y en la misma *Mala onda* de este autor, se aprecian todos los aspectos que, según Joseph Campbell, se observan en el proceso de formación del héroe como también aparecen las secuencias, personajes y acciones que Susan Suleiman determina en los relatos de aprendizaje y, cómo no, los rasgos que, con anterioridad, George Lukacs ha estudiado respecto del héroe novelesco. La llamada de la aventura, el cruce del 1^{er} umbral, el encuentro con la diosa (o con los otros, en el caso de Rojas), la reconciliación con el padre, la búsqueda de la libertad para vivir, la adquisición de un saber, el reconocimiento, el viaje, las pruebas, los obstáculos, los colaboradores, el relato o inclusión de otras historias, la transformación del héroe pasivo en sujeto activo de su proyecto... son secuencias, motivos y aspectos que pueden reconocerse en estos textos que es posible leer con la guía de los modelos de Campbell y Suleiman.

En relación al protagonista, en estos relatos destaca un rasgo fundamental. Se trata, en el inicio de la historia, de héroes que exhiben una carencia o falta que deberán suplir, anular o resolver en el transcurso del relato para así sumar al deseo de ser, la capacidad y el poder para realizar el proyecto intuido y trazado por el conocimiento del mundo y la realidad en que se inscribe la historia:

Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo, transmutador de vida.

El ciclo completo, la norma del movimiento, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el vellocino de oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habría de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos (Campbell 1984: 179).

Esta es la gran exigencia y el proyecto del héroe mítico y/o épico. Del héroe novelesco, marcado por otros deseos –menores– y otras carencias –mayores–, se espera que logre adquirir ciertas armas, herramientas o artificios para poder acomodarse en el mundo y buscar otros caminos paralelos o desafiar un mandato. Se trata de incorporación a un mundo o el caminar por el mundo dotado de un bien que será el saber y la voluntad de ejercerlo... o de no hacerlo. La novela

es, entonces, una biografía y una crónica social y sus personajes interactuarán en un mundo significado por sus pulsiones personales y colectivas. Por eso el protagonista de Blest Gana, quien carece de medios económicos y es la afirmación del orden burgués, es postulado como el ciudadano que contribuye al progreso del país a través de la continuidad y de la estabilidad garantizada por el orden público y privado (Soto: 67). Rivas posee justamente la virtud de la moderación y tiene la voluntad, el entendimiento y la memoria para llegar a ser. El relato que cuenta sus peripecias de “provinciano en Santiago” se estructura como una “novela de pruebas”, alejada de la parodia y la transgresión. Por su parte, el héroe de Manuel Rojas, quien carece de papeles, es el protagonista de una historia de búsqueda de un destino en compañía, de la narración del encuentro de la solidaridad, la conquista del habla y la comunicación en un relato de relatos en el que se expone el reverso de las cosas y del mundo –lo excluido en Martín Rivas– con gran presencia de la risa y la ironía.

Martín Rivas e *Hijo de ladrón* están, pues, en la historia literaria, en la dinámica discursiva, en la que *Mala onda* se inscribe en 1991 con una historia que transcurre en Chile septiembre de 1980, con toda la carga significativa de esa fecha en nuestro país y en una época en la que, según se dice, en Occidente ya no quedan bastillas que asaltar (Lyotard).

“Este es un libro sobre la familia, sobre Chile, la memoria y la historia”. Así define Fuguet su último libro *Las películas de mi vida* (2003) en una entrevista al diario *El Sur* de Concepción (26 octubre 2003). Esta definición, perfectamente adjudicable o transferible a *Mala onda*, revela la intención del autor por producir una(s) novela(s) situada(s) y articulada(s) por los retazos de la memoria y la subjetividad de los recortes de la historia. Al mismo tiempo, al hacer sistema con otras expresiones suyas en las que define a su primera novela como producto de un deseo: “Yo quería leer la novela que nunca había leído en el colegio” (es decir, yo quería escribir la novela que...), muestra la necesidad de reconstituir un orden ubicado en un espacio temporal. Queda, entonces, expuesta una intención y un lector ideal: él mismo en un tiempo pretérito; otro como él en el tiempo presente, héroe juvenil y lector adolescente para una novela que también, su autor lo ha dicho, debe mucho a *Papelucho* de su admirada Marcela Paz.

Fuguet, asimismo, dice escribir sobre algo que sabe, hablar de algo certero, pues, según su ética de escritura, “cada uno debe contar lo que le tocó”. Lo visto y lo vivido, yo y mis circunstancias, biografía y crónica; continuidad y cambios, *Mala onda* es, o parece ser, un relato de aprendizaje de la década del 90 en Chile y una historia familiar desarrollada en el año 80.

I. LA FORMACION DEL HEROE

No miréis a vuestro alrededor –dijo el héroe de los apaches Jicarilla, matador de enemigos–. Escuchad lo que digo. El mundo es del tamaño de mi palabra.

Cambiar, cambiar, cambiar el mundo, observar cuánto han cambiado los héroes novelescos, no se trata aquí *en Mala onda* de los sueños ni los proyectos burgueses de Martín Rivas; tampoco de la asunción de un proyecto revolucionario o transgresor. Tampoco Matías Vicuña es un héroe mítico, épico, ni sus acciones están marcadas por un gesto propositivo de voluntad ni hay la intención de superar carencias, pasar pruebas o vencer obstáculos. El aburrimiento, la acidia y el hartazgo, la pequeñez, la permutación del proyecto por vacío, la carencia de sentido y/o libertad más allá de los límites de la jaula, el diferimiento obligado, el reemplazo de las grandes metáforas, la trivialización del lenguaje y, a pesar de ello, la persistencia del deseo de constituirse en sujeto de aprendizaje y un devenir, parecen indicar que en la novela de Fuguet asistimos a una (in)versión, (per)versión, (re)visión de los relatos de aprendizaje tradicionales y válidos como tales, según nuestra ética del sentido y la constitución de un héroe dotado del poder de elegir y/o dispuesto para cumplir el deber de cambiar el mundo o ajustarse o ajustarlo a él. Descripciones anafóricas de estados como “Estoy en la arena, tumbado, roja, pegoteado por la humedad, sin fuerzas ni siquiera para arrojarme al mar y flotar un rato hasta desaparecer” (p. 19), “Estoy en la arena, tumbado, roja, pegoteado por el sol primaveral que me penetra por los poros, sin fuerzas siquiera para meterme al mar...” (p. 176), proposiciones como “jalemos lo que hay que jalar que mañana será otro día” (p. 195) parecen definir un espacio narrativo en el cual todo se deja al arbitrio del sinsentido o al de un futuro sobre el que no se presupone la activación de la voluntad surgida del conocimiento. Sin embargo, están en el texto la ambigüedad y la verdad de la incertidumbre novelesca y, a veces, un aire, un viento, una brisa pura se cuegan entre las páginas del jale y la inconsciencia: “Respiro hondo para cambiar de tema: Siento el aire puro, como en Portillo al amanecer. Allá abajo, ni tan lejos, más allá de unas feroces casas tipo mediterráneo, está Santiago” (p. 79). Así uno podría decir que la novela, que describe un pequeño viaje hacia ese Santiago que está más allá de las murallas del feudo y que va hacia el padre, relata el traspaso de la mala onda y relata la adquisición de una fortaleza, exponiendo los efectos de una bajada a los infiernos, de la que se vuelve purificado y con otros deseos: “Empiezo a descender. La pendiente está brava y con cada pedaleo, más velocidad agarro. El viento es puro, tan helado que corta. Pero sigo, me gusta...” (p. 335). Pero... todo es o parece tan menor, individual, ridículo y, a veces, patético.

Muy bien, vuelvo atrás, y parto con una afirmación seductora y absoluta: Matías Vicuña, hijo de la burguesía arribista y trivial, es un anti Martín Rivas y, naturalmente, un anti Aniceto Hevia. *Mala onda* es una parodia de las novelas de aprendizaje. En ella se ha reducido al mínimo el espacio y valores del héroe, la ironía se ha vertido en sarcasmo, la liviandad ha usurpado el lugar del espíritu del progreso y de la libertad revolucionaria. No hay ejemplaridad, el héroe no es encomio de virtudes, ni siquiera posee voluntad. Los oponentes a su proyecto son caricaturas, los aliados –Alejandro Paz, Flora Montenegro o Holden Caulfield– participan en su “formación” pero no representan valores nítidos, admirables y constantes. El viaje puede considerarse grotesco en su miniatura y capricho, la amada no es emblema de ningún éxito, el diálogo final con el padre –el destinador y opositor en los grandes relatos de aprendizaje– es aquí una figura decadente primero y destruida después. Se podría decir incluso que *Mala onda* es aquello que Flora Montenegro dice que es *El guardián entre el centeno*: la novelita de “las peripecias y mañas de un adolescente judío malcriado y autorreferente” (p. 256) que no pueden interesarle realmente a nadie. Intenta crecer Matías, no tienes tamaño de héroe parece oírse, pero –el Coyote persigue a Correcaminos– algo se resiste a tales afirmaciones sobre esta novela, juvenil, qué duda cabe, en la que también atisban otros decires y deseos.

La novela de Fuguet, breve diario de doce días en la vida de un adolescente perdido, en crisis ciega, pero pronto activa, contiene, tal vez en forma residual, los rasgos de una novela de aprendizaje positivo en versión pop – pos moderna, aligerada por la distancia crítica con los grandes relatos modernos totalizadores y/o ideologizados. Es decir, *Mala onda*, como *Un idilio nuevo* o como *El crisol*, es un “bildungsroman” y, como tal, involucra una concepción de novela destinada a presentar aspectos y tramos de la vida humana y considera la acción formadora de los sucesos sobre el carácter del individuo en los años durante los cuales el hombre se forma: su adolescencia. Luego el héroe podrá iniciar otros caminos, vivirá otras aventuras.

Esta novela revela cómo el héroe adquiere un conocimiento de sí mismo –su origen escondido (judío-húngaro), sus limitaciones, su deber, al tiempo que reconoce el mundo que lo rodea y actúa en consecuencia. El resultado de este proceso es, en tiempo presente, un héroe eminentemente pasivo, ya que el conocimiento adquirido lo hace retraerse –acción válida– y le impide avanzar hacia otro lugar que no sea el de la protección y el resguardo, aunque también sea el de la espera:

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 incrusta-

do 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 sólo es mi padre, soy yo (p. 332).

Esta afirmación del yo individual envía a la idea de que la novela es la historia de un alma que va por el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas, y por ellas da su medida y descubre su propia esencia, expuesta por Suleiman para el “bildungsroman”, eso sería lo que se realiza en *Mala onda*. Ahora, que el mundo descrito sea la negación de lo épico, elevado, ejemplar y utópico, eso es otra cosa.

Sí / No, autenticidad e inautenticidad: “El famoso Alejandro Paz de Chile, más allá de los golpes, no fue torturado ni nada. El dice que nos espera lo peor; que lo peor es justamente la calma, el hecho de acostumbrarse, yo le dije que quizás, pero ahora entendía mejor a los del sí, a los que votaron por mantener todo igual, porque, ahora sé, lo que más asusta es el cambio (...) sobreviví sí, concluyo, me salvé. Por ahora” (p. 335). Afirmación y relativización. Matías, como él mismo lo afirma, no es el mismo, algo ha cambiado en su existencia privada y los fantasmas están por todas partes. Matías, a través de su diario, va exponiendo su extrañeza y alteridad con el mundo, relata sus pequeñas aventuras, encuentra unos libros, unas palabras y adquiere un valor del que carecía al comienzo: la voluntad. Virtud del alma que, por ahora, ejerce para decidir volver a la casa del padre y no para emprender –al menos en el tiempo de lo relatado– su propia aventura que, sin embargo, están en algún tiempo y destino.

En otro aspecto, las categorías de sujeto, objeto, destinatario, están configuradas en un solo personaje, esto es en Matías, quien tiene varios espejos en los cuales reflejarse o de los cuales huir: Alejandro Paz, Ximena Santander, el padre, Caulfield, Remsen: “Anoche conocí a Holden Caulfield. (...) Había encontrado un amigo. Mi mejor amigo. Había encontrado un doble...” (p. 233). Otro destinatario, el destinatario separado del héroe, y que también puede funcionar como ayudante, pues transmite o quiere transmitir lo que sabe está representado en *Mala onda* por una pareja masculina familiar: padre y abuelo y una pareja literaria o artística: Caulfield y Remsen. Estos personajes pueden transmitir u obstaculizar la adquisición del saber buscado y beneficiarse o ausentarse de las acciones consecuentes. En un caso, se trata de la asunción de una filiación que obliga a permanecer y, en el otro, de una afiliación que proyecta y prefigura una conducta. Igualmente, y como en todo relato de aprendizaje, está presente la prueba de interpretación y se explicita(n) una(s) pérdida(s). En ésta(s) se incluyen las cosas y personas que Matías echará de menos para siempre, la seguridad del hogar convencional, algunos amigos: Alejandro, Nacho, Luisa, Antonia: pero, fundamentalmente lo que se pierde es la inocencia, una inocencia que, es

cierto, puede (con)fundirse, a veces, con la malcrianza y la frivolidad. La trizadura de la ingenuidad, de la ignorancia, acristalada y olorosa, sobre el orden, permanencia de su mundo, está en la ironía del final y muy particularmente significada en el conocimiento del origen no castellano vasco de parte de su genealogía, en la traición de la madre y el espectáculo de la degradación del padre. Evidentemente, también, en el contacto con las zonas de peligro y los bárbaros que acechan tras las murallas del ghetto de las casas mediterráneas. Lo que afirmo es que Fuguet renueva y actualiza al modelo y el modelo desublimando la secuencia de las peripecias exteriores e interiores del héroe, desacralizando la figura del padre y del padre de la madre, convirtiéndolos en fantoches de una comedia de apariencias y mentiras que, privadamente, se deshace por todas partes y que sólo se mantiene el equilibrio de la manipulación descrita estentóreamente por Carmen y por el triunfo del no cambio:

- ¿Tú crees que va a ganar el No, Carmen?
- Oye, seré empleada y pobre, pero no por eso huevona, claro que vamos a perder. Pero no por eso no se puede alegar y revolverla un poco
- ¿Crees que van a arreglar la votación?
- Como dice mi comadre Iris, este país es tan cagado que ni siquiera van a tener que hacer trampa. Toda la gallada va a votar que Sí, y no sólo los ricos. En La Pintana, donde yo vivo, la mayoría apoya al culiado del Pinocho. Les ofreció unas cagadas de casas y los maracos entregan el poto a cambio... (p. 277).

El enemigo en todas partes. El hijo pródigo no tiene a quién suceder en la tarea de restablecer o consolidar un orden social perturbado o en proponer una sociedad diferente. Tampoco está preparado ni él ni el afuera, dominado por el "securitas" perversa. También, porque, como dice respecto de otro hecho opuesto a su propia acción, el de la falta del padre a recogerlo en la estación de autobuses, "se está sólo pero se está" y por ahora se debe continuar y soportar:

- Pensé que mi viejo me iba a venir a recoger -le dije al taxista.
- ¿Perdón?
- No, nada. Nada nuevo. No se preocupe. Nada que no pueda soportar (p. 192)

Parodia, cambio, continuidad, duplicaciones invertidas, la cuestión es que el protagonista de Alberto Fuguet termina recogiendo a su padre y tomará el encargo de poner orden en su mínimo mundo, realizando una de las funciones propias del héroe que es decidir-hablar-escribir, mostrando el proceso que le permite asumir un deber, reconocer su poder y (res)guardar su querer. Todo ello en el contexto de una sociedad de la que se nos dan noticias constantemente a través de fechas, sucesos, nombres, calles, revistas, etc.

La duda era la siguiente: “¿Me voy o no me voy?”. Virarse o volver, descender, ascender, descender. Los inicios que acompañan esta trayectoria, además de las marcas lingüísticas y los objetos del campo musical y audiovisual, se relacionan con el calor y el frío, un perfume (el Azzaro usado por el padre y “transferido” al hijo), la bicicleta, el guiño literario de ésta y, muy especialmente, con las señales leídas en ciertos textos, sobre los que volveré más adelante.

La simbología tradicional del frío, las alturas y el calor aparecen en la novela con bastante intensidad. Así, el calor, vinculado a la humedad del sudor, expresa en el plano de la vida espiritual un estado de inferioridad, tiene un valor enteramente negativo vinculado con la pasividad y la disolución. Por su parte, el frío y la frescura de lo alto se vinculan al anhelo de soledad, elevación y transformación y en la novela también proponen el gran valor del silencio tras la adquisición del habla y la posesión de la energía.

La bicicleta, hasta no hace mucho, medio de transporte y objeto de valor para un niño/joven, vincula la novela con el excelente relato “El ciclista del San Cristóbal”, evocando una historia de relación filial y de formación positiva en la cual los verbos luchar, avanzar, reconocer, respetar son las marcas de la acción del héroe: querer compartir con su padre placer y expectativas. En este nivel, el de las acciones verbales, la novela de Fuguet reitera la conjugación de los verbos como apestar, jalar, cagar, salvarse, descender y, significativamente, la diada virarse/volver y la oposición descender/ascender. Ello parece revelar el carácter de un relato en proceso y en el cual lo que importa no son los comienzos ni los finales sino la postulación del entre y el presente de la escritura.

Con espejos reales y ficticios, a tientas, con retazos, leyendo y escribiendo, la cuestión es que Matías realiza una aventura. Los 12 días que transcurren entre su última jornada en Brasil y su vuelta al hogar paterno descritos en *Mala onda* pueden ordenarse en dos unidades de seis días. Las anotaciones de los 6 primeros días incluyen los sucesos referidos al viaje a Brasil, la vuelta a Chile, a la familia y los amigos. También se incluye aquí la ida a Reñaca y el desencuentro o “traición” y falta del padre. En los otros seis se relata la fuga del hogar, el descenso a otro espacio y el regreso a casa. En la primera unidad se relata un aprendizaje insustancial “lógico, maduré más que la cresta” (p. 27), el que se afirma haber logrado en Río; escenifica las acciones de un andariego, sin destino ni voluntad, aburrido –siempre aburrido–, desvinculado, apestado, desacomodado. Flora Montenegro diría que “malcriado y autorreferente: una mala copia de Holden Caulfield”:

Esta sensación te ha acompañado tantos años como los que tienes, ¿no? Siempre está ahí, nunca desaparece del todo, busca el momento preciso para reaparecer y hacerte recordar que sí, que es verdad, que no eres igual al resto. Eres

peor (...). Eres peor, pero nadie lo sabe: ése es tu secreto. Es una cuestión de desigualdad, de no saber amoldarse, de ser distinto, nada más. ¿Quién sabe? Pero da lo mismo, igual duele, igual incomoda, igual te aleja de todos, igual alejas a todos (p. 129).

El relato del sexto día (8 de septiembre) se inicia con una serie de preguntas sin respuesta, pero que indican una necesidad, una búsqueda, que no encuentra satisfacciones en los personajes que hasta ahora operan como ayudantes en el proceso de formación. El día séptimo, y fundamental en el proceso de individuación, ocurre el descubrimiento de Holden Caulfield, y contiene la escena que desencadena la salida del hogar paterno y los posteriores sucesos de la aventura primera y del estado de la cosa pública. La división en unidades de 6 días, la falta del día séptimo de la creación, aquel en que se puede descansar, revelaría la insuficiencia, el carácter incompleto del mundo por la ausencia del padre. No obstante, la formación del héroe habría ocurrido y éste está en condiciones de avanzar.

En otra ordenación de los capítulos se puede determinar una unidad menor de 5 días (miércoles 3 al domingo 7) y una de siete (lunes 8 a domingo 14). El día quinto termina con la ausencia del padre, más bien la negativa del padre a ir a buscarlo al terminal de buses al que llega de Reñaca, luego de huir de los amigos, la droga y el alcohol.

El día sexto del relato, el 1^{ro} de lo que sería una metáfora de los 7 días de la creación del “mundo” de Matías, es el de las preguntas, secuencias que culminarían el domingo 14 de septiembre, día en que el héroe pueda ya reflexionar sobre lo sucedido y tener una proposición sobre su acción:

Hace una semana, justo el domingo pasado, bautizamos al Felipe. También había llovido, también había sol. Los domingos tienen esa particularidad de parecer todos iguales, pero no lo son. Ha transcurrido demasiado tiempo desde el domingo pasado, mucho más que una semana. Es como si todo hubiera ocurrido hace años... (p. 331).

Estos serían los 7 días de la creación de un héroe en una sociedad en la que reina el simulacro, pero falta el mito y/o lo superior. Un héroe burgués para un mundo en el que no hay que ascender, sino en el que se impone sobrevivir y, tal vez, esperar. La renuncia a la aventura, la postergación de la libertad, la vuelta a un orden que no es tal, reconfiguran la noción de aprendizaje en la sociedad dominada por la simbólica del consumo y la ética del no cambio y desterritorializan el lenguaje literario moderno, de narradores “maduros” y lo envían a un espacio lingüístico dominado por los signos y símbolos de la cultura mediática y audiovisual. Aun así o porque debe ser así, *Mala onda* revela la formación del héroe, que, al igual que los más conspicuos integrantes del paradigma, habla,

toma decisiones, actúa con mesura, memoria e inteligencia, constituyéndose “no sólo en función del mundo para ordenarlo y hacerlo comprensible sino en referencia y relación con el mundo exterior incrustado en el campo narrativo imaginario” (Jitrik 1975:32). Por ahora, pondrá juntos los restos del padre, que podrían ser también un anticipo de los restos del orden patriarcal de otras novelas, y sobrevivirá, no sucumbirá como Ximena, el personaje sacrificado en la novela por su diferencia. Entonces a Matías le gustaría creer que la cosa se apagó, que lo que nos espera es la calma”. Sin embargo, el Alejandro Paz de Chile, el que opina que lo peor es acostumbrarse, antes de irse al exilio, le regaló un montón de revistas y “El coyote se comió al Correcaminos” de Josh Remsen y éste –que es como Holden Caulfield si hubiera nacido veinte años después– ha dicho cosas inquietantes:

–Hablando de fe y confianza, ¿crees, por ejemplo, que el Coyote efectivamente se puede comer al Correcaminos como titulaste tu último álbum?

–Supongo –sería increíble. Eso es lo que espero. Va a correr sangre, claro, pero ya era hora. ¿No?

Matías se salvó, por ahora; Matías sabe que algo allá afuera, allá abajo, lejos de esas tremendas casas mediterráneas, algo lo espera. Por ahora, aguarda, pedalea y respira. Por ahora, Matías, el autógrafo, escribe. En un sentido éste es el día 7 de la creación, en otro éste es el día 6 de la creación.

II. LA BIOGRAFIA DE UNO Y LAS HISTORIAS DE LOS OTROS: THE SLEEPER MUST BE AWAKEN

Anoche conocí a Holden Caulfield. Fue algo químico, absolutamente arrollador. No podría creerlo. Ya no estaba tan solo...

ALBERTO FUGUET

¿Algunos versos pueden salvar la vida?

–Más que salvarla, redimirla que no es lo mismo

–¿Y los versos de otro, los versos leídos?

–Eso, claro que sí, se pueden.

Incorporar a tu vida y fijan algo.

Tuyo para siempre. En todo caso,

Lo que sí consiguen es hacerte la vida

Más soportable.

JAIME GIL DE BIEDMA

En su libro de mayo de 1993, descrito por él como “un ensayo de interpretación del desarrollo de la novela chilena del siglo XX”, José Promis establece las es-

estructuras generales y más características de la evolución de la novela chilena durante ese siglo. El crítico ordena o “disciplina” la narrativa nacional en categorías o conceptualizaciones como novela de la descristalización, novela del fundamento, novela del acoso, novela del escepticismo, novela de la desacralización. En este último programa narrativo –el de la desacralización– que alcanza su madurez en los últimos años del milenio pasado, reconoce cuatro series y varias subseries. Promis escribe que, como su nombre lo indica, en este proyecto se trata de un modo de interpretación literaria que persigue subvertir, cuando no negar radicalmente, el sistema de categorías estéticas y los modos y contenidos de representación inaugurados por los programas narrativos anteriores. Esta actitud desacralizadora es, afirma Promis, el resultado de un proceso que comenzó a incubarse con lentitud en las primeras manifestaciones novelescas del período, que se acentuó posteriormente favorecido por el clima de renovación social que viviera el país a partir de 1970 y que, finalmente, adquirió una dimensión de doloroso dramatismo después del golpe de Estado de 1973 (Promis 1993:197). En las novelas de este período el acto de narrar terminó siendo el resultado de una consciente consecuencia de un concepto del género que hacía suya la definición de la obra literaria como “estructura de lenguaje” y según lo cual el acto de narrar es un proceso de introspección artística antes que una representación de “peripecias” exteriores. Los relatos de este período se caracterizan también por estar “traspasados por la presencia del referente histórico” y por imponer un “concepto combativo y polémico del discurso que se dirige no sólo a desterrar del espacio de la representación las imágenes agónicas del comportamiento histórico, sino también a remecer la mentalidad y los hábitos del lector tradicional” (Promis 1993: 247 y 248).

En cuanto a los personajes, en la novela de la sacralización abundan aquéllos marcados por una condición de ajenidad y extrañeza y uno de los motivos más representativos del programa es del “extraño entre los hombres”.

Fuguet no aparece mencionado en el libro de José Promis; sin embargo, *Mala onda*, aparte de pertenecer al período cronológico señalado, presenta varias de las características determinadas por el crítico para la novela chilena de fin de siglo. Posee el carácter interrogativo, la constante referencialidad histórica y espacial (“lo que a uno le tocó”), la subversión de los modelos, la extrañeza del protagonista, el modelo agencial elegido y la estructura y contenidos del relato que se constituye con los retazos y restos de las grandes novelas de aprendizaje, denuncia o compromiso social. Asimismo están las marcas de la novela familiar y la problematización del salón, un espacio privilegiado por la novela anterior ya demonizado por Donoso y “sudaquizado” por Eltit, quienes lo lanzan a los márgenes y la otredad.

En *Mala onda* se trata de re-latar, historizar y reducir un mito de la novela

chilena al tiempo que se diversifica el modelo del “diario de vida” y la presentación de una biografía y la obtención de la escritura. Matías Vicuña, quien no lucha por la conquista de bienes, de poder o de dama, se autorrepresenta escribiendo y seleccionando unos días de su vida que cifran la constitución de una conducta y exponen su encuentro con la escritura. Su propio discurso, emitido en presente, como en presente ocurren los hechos, está precedido por un epígrafe, tomado de una letra musical –de “Faith no More” (“No más fe”)–, en el cual se nos revela la condición espiritual, el estado psicológico de quien a continuación toma la palabra, comenzando por ratificar el estado de carencia anticipada en el epígrafe que opera también al revés, como acto de selección de escritura que ratifica un escrito ya concluido. *Mala onda* se plantea así, de manera heterodoxa, como un tipo de escritura que se desenvuelve en torno a la imposibilidad de totalizar, más aún en una novela en la que se narran unos cuantos días de la vida de un sujeto cuyos encuentros y acciones son insuficientes en su ejecución activa –en el presente–, aun cuando sean proyectivos en su opción por la vida posible y por ocurrir.

De esta manera, “si ciertos elementos formales de la autobiografía convencional (¿de la vida?) hacen imposible la inclusión de algunas escenas o circunstancias –la de la muerte del sujeto escritor y su consiguiente mirada totalizadora–” (Fernández 1991:125), en la novela de Fuguet, deudora de *Papelucho*, no encontraremos incluidos sino ciertos acontecimientos que parecen “abrirle los ojos” y la capacidad de pensar sobre una mínima parte de lo que tendremos que llamar realidad y su enraizamiento en ella.

Como en toda autobiografía, hay en *Mala onda* dos escenas básicas y que tienen gran importancia en el ámbito de la filiación y la afiliación que ocurre en el texto: una es la salida de la casa familiar, y que ya hemos glosado, y otra, el aprendizaje y ejercicio de la escritura. La importancia de dichos “autobiografemas” en un libro que hemos descrito como novela de aprendizaje y diario de vida y que hemos anticipado como proceso de individuación del personaje a través de la lectura y la audición de música y sus letras correspondientes, justifica la reproducción literal de los siguientes párrafos de “La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo”:

Dado que el autobiógrafo es, por definición, un escritor (grafo), resulta más o menos obligatoria una descripción de la adquisición de la letra escrita. ¿Cómo llegué a escribir? es una pregunta implícita en cualquier autobiografía, y es una pregunta que funciona a dos niveles distintos. Por una parte, la contestación a esta pregunta consistiría en la narración –muy frecuente en el género, por cierto– de aquellas escenas domésticas o escolares en las que inculca el manejo del alfabeto. A otro nivel, el texto autobiográfico entero se puede considerar una respuesta a esta pregunta; la narración de todas aquellas peripecias de la

vida que desembocan en el presente del autobiógrafo: un presente, inevitablemente de la escritura.

Ya que el autobiógrafo es un individuo (auto) con una vida (bio) narrable, resulta imprescindible una descripción de la adquisición de un nombre propio, de una vida propia. A lo largo de la historia del género, lo narrable tendrá origen en el abandono o la expulsión del hogar doméstico, familiar. El hijo pródigo será el gran modelo autobiográfico: se entiende que su hermano mayor –casero– tiene poco que narrar. Las escenas de ruptura con la familia suelen ocupar un lugar privilegiado en la narración autobiográfica, y la actitud del autobiógrafo hacia esa ruptura puede determinar, en gran parte, el tono del texto entero. ¿Se trata de un error, de una transgresión? Tono nostálgico, elegiaco. ¿O se trata más bien de una liberación? Tono optimista del seif-mademan. Un lector conocedor de los ‘clásicos’ del género podrá evocar con facilidad todo un collage de estas escenas cruciales: despedidas, rechazos o evasiones de la familia. San Agustín se despide de su madre y emprende el camino hacia Roma. Santa Teresa resuelve su “batalla y contienda” entre “el amor del padre” y “el amor de Dios”: entra en el convento. Sarmiento echa abajo la higuera de su madre. Benjamín Franklin huye de su familia y de Boston: en Filadelfia comenzará a participar en la fundación de una nueva sociedad, una nueva ‘familia’ (Fernández 1991:55-56).

Todo lo anterior, válido para los discursos modernos y/o canónicos del género, ocurre de una manera no canonizada en *Mala onda*. En ésta, Matías, en un impulso (luego no sabe cómo llegó hasta donde está), abandona su casa, realizando el autobiografema de la salida, hecho que va ocurriendo paralelo al trato con las escrituras de otros que anticipan o anteceden la suya.

En la realización de este autobiografema, el del encuentro o la adquisición de la escritura, resulta de vital relevancia el acto de oír canciones –el sitio de la historia– y leer todo tipo de textos escritos, pues ellos van preparando y desembocan en la formalización del propio alfabeto escritural exhibido en la narración que es *Mala onda* como diario ejecutado en presente formal o ficticio.

Matías, quien también escribe cartas, tiene dos iniciadores literarios bastante canónicos. Ellos son Flora Montenegro, la profesora de castellano, y Alejandro Paz. También un amigo y gran lector, Nacho, y muchos rockeros y cantantes pop, cuyas letras lee como literatura, son agentes importantes en el encuentro también facilitado por la familiaridad con revistas, diarios, comics, novelas, cine, series televisivas. *La Tercera*, *Pent-house*, *Village*, *Voice*, *Condorito*, *Hustler*, *Interview*, *Surfer*, *El Mercurio*, *Hoy*, *Rolling Stones*, *National Geographic*, *La ciudad y los perros*, *Los jefes*, *Los cachorros*, *Lolita*, *Casa de campo*, *El Quijote*, *Las buenas conciencias*, *Boquitas pintadas*, *Sobre héroes y tumbas*, *Coronación*, *El obsceno pájaro de la noche*, *Palomita Blanca*, *Desde el Jalghe Huckieberry Finn*, la mención de Philip Roth y, por cierto, *The Catcher in the Rye* de Salinger deno-

tan un espacio altamente letrado y/o de evidentes referencias literarias, en coexistencia con productos audiovisuales propios de una época determinada por la cultura mediática, de la imagen y el sonido. Ello también concuerda con la valoración y mención de series televisivas y filmes –*El Chavo del 8*, *Combate*, *Gigoló americano*, *Mad Max*, *Xanadú*, *Castillos de hielo*, *Nace una estrella*, *Cara dura*, *Stark y Hutch*– y con una larga lista de notables temas y cantantes pop que constituyen el paisaje cultural híbrido, posmoderno y nada de pobre con el que Matías intenta comprender y responder a su desasosiego.

Esto muestra, o al menos indica, que *Mala onda* realiza y cumple con los deberes del relato autobiográfico, liberando de una (im)posible gravedad, uniformidad o grandilocuencia el origen de su escritura y dándole el talante posmoderno que valida la mezcla, la hibridez de la llamada alta cultura, con los productos mass-media y la cultura basura. Hay en la novela, en la que un personaje se llama Papelucho, como el otro escritor de diario de vida, algo así como la búsqueda de un modelo de conducta que sea también un espejo de escritura. Por eso, por ejemplo, se recuerda y explica que a Nacho le gusta *La ciudad y los perros* y *Día domingo* “porque tenía que ver con el agua y la competencia y la propia vida del amigo en el internado al que su padre lo envió”.

El encuentro con el espejo, el cómplice o compañero escritural, ocurre en el día séptimo y resulta, como ya se sabe, ser Holden Caulfield, el protagonista de Salinger, cuyo libro ha sido insistentemente recomendado por Alejandro Paz y cuestionado por Flora Montenegro. El encuentro se percibe como un hecho extraordinario, premonitorio e incluso aleccionador. De Caulfield se destaca una gracia: que sea capaz de hablar, de sacar la voz:

Anoche conocí a Holden Caulfield. Fue algo químico, absolutamente arrollador. No podía creerlo. Ya no estaba tan solo, me sentí menos mal. Había encontrado un amigo. Mi mejor amigo. Había encontrado un doble.

Por fin.

Fue casualidad. Como en las películas. Justo cuando uno cree que ya no hay caso, que todo está perdido, que jamás, ni por casualidad, va a salir del hoyo o desprenderse de esa horrorosa sensación de estancamiento que hace que uno sólo se aburra, que todo dé lo mismo, eso de no sentir ninguna satisfacción con nada ni nadie, sucede algo que logra descolocar.

Que me descolocó, digamos. Que me mató.

Eso fue lo que me pasó con Holden. Con Holden Caulfield. Es como si lo conociera de toda la vida al Holden. Eso es lo genial. Siento que conozco su voz, si me llamara, por ejemplo, me bastaría escuchar su timbre para reconocerlo y decirle: “Hola, Holden, qué onda, por qué no nos juntamos”. Lo extraño de todo esto, claro, es que Holden no existe: es sólo un personaje. Lo otro es que habla inglés. Esto es lo raro: lo leí –o más bien me habló, porque eso es lo que hace, hablar– en inglés pero yo sentí que lo hizo en español. O mejor

dicho: en chileno. Pero quizás ésa sea su gracia: ser capaz de hablar, de sacar la voz. Y es como si no fuera sólo su voz, es como si fuera la voz de todos. O, al menos, como si fuera la mía.

Esto me asusta porque Holden es un gran tipo, lo quiero a cagar, me parece admirable y total, pero su final no fue precisamente el mejor: Terminó mal, muy mal. Encerrado en una clínica, como la Ximena Santander: Después no se sabe. Es un final abierto, como diría la Flora. Aunque tal vez no, porque a mí me queda más que claro lo que opina Salinger, que es el tipo que lo escribió, y cuáles son las opciones de Holden. Este mundo, está claro, no está hecho para gente como Caulfield. Pero eso él lo sabía. Lo que no sabía era el costo que había que pagar por ser distinto. Eso me mató (pp. 233-234).

A partir de ese momento, y hasta el encuentro con Josh Remsen, y a excepción de la música que escucha el padre en el auto, prácticamente desaparece la mención de temas musicales del relato poseído ahora por el espíritu de Caulfield. La novela de Salinger aparece como el espejo de una conducta y de una escritura designada desde su epígrafe por la relación intertextual múltiple que proyecta un estar “entre” y la necesidad de un encuentro que salve del vacío y la caída: “*Jore see, I’m somewhere in between. Mi life is falling to pieces / somebody put me together*”. Somebody put me together. “Quiero contarle a Alejandro Paz sobre Holden y agradecerle que me haya prestado el libro. Es raro: hoy, a esta hora de la mañana me siento mucho más cerca del Paz que antes. Y llamó de nuevo. El Paz no está. Pero así es el mundo: inversamente proporcional a las necesidades y deseos de uno” (p. 234). Somebody put me together. El discurso de *Mala onda* deviene encuentro y mimesis de Matías con un personaje culto que está lejos de la heroicidad moderna. Vicuña, como Caulfield, marcan sus orígenes, escriben sus experiencias, expresan el malestar personal y con su cultura, emprenden un viaje arbitrario hacia ninguna parte, gastan dinero, van a un hotel, y vuelven o son devueltos a casa. Sin embargo, aparte de pequeñas diferencias señaladas por Vicuña: por ejemplo, a Caulfield no le gusta Gatsby y a él lo mató pues “Daisy era como Antonia y me encantó eso de que las mansiones se enfrentaran a uno y otro lado de la pequeña bahía” y cita de memoria el comienzo de la novela: “Mi padre una vez me dijo cuando sientas la necesidad de criticar a alguien recuerda que no todas las personas en el mundo han tenido las mismas ventajas que tú” (p. 246). Aparte, también, digo de que Matías descubre que es medio judío y Holden no, o de que éste adore a Phoebe y admire a su hermano mayor y que Matías deteste a sus hermanas, no tenga hermano mayor y escriba un diario, hay una gran diferencia entre estos dos relatos significados por personajes juveniles que expresan hacia el final del relato un mismo sentimiento: echar de menos a aquéllos de los que se ha escrito y con los que se ha escrito.

La gran diferencia está marcada por el desenlace de la fuga y por la contextualización histórica y afectiva del retorno al domicilio familiar. Holden es conducido de regreso, sin una exposición de los hechos y en su carácter de enfermo, debe recibir tratamiento psiquiátrico, sin cuidado por no poseer dominio sobre sí mismo ni del mundo en que actúa. Por el contrario, Matías es quien, reconociéndose, toma la decisión de regresar, acepta la retracción que en tales circunstancias es saber asumir su ser físico, la mirada y razón de los otros y, sobre todo, identificar un valor o deber prioritario y una debilidad contingente o eventual.

La actitud generosa y filial, el ejercicio de memoria y voluntad, este salvarse justito, que hacen de Vicuña un personaje muy chileno y familiar, y que coexisten con la asunción del lado “oscuro” de su identidad racial, su miedo y la postergación de su aventura de libertad, derivan en gran medida de un nuevo encuentro, otro encuentro. Obviamente, lo dije, hay un reconocimiento y un encuentro físico con el padre y una gran simpatía por Holden, pero es el contacto con otro héroe ficticio el que indica un camino y permite el tránsito hacia un saber maduro y propositivo que justifica el actuar del presente sin negar el deseo y el “peligro” o posibilidad del futuro. El encuentro es nuevamente permitido por la letra impresa, pero en este caso cifrando los dos saberes que han determinado el aprendizaje del adolescente y la comprensión de lo que el mundo podía reportarle si imitaba totalmente a Holden.

La escritura y la música. Se trata del encuentro con el *Village Voice* y la entrevista a Josh Rensen,

el primer rockero post-punk, antidisco, criado en el exclusivo Upper East Side de Manhattan, hoy un héroe del East Village, lugar donde, después de años de vagabundeo compulsivo que lo llevaron desde las plantaciones de marihuana de Jamaica a los bares más duros de Dublín, este chico frágil pero tenso, de veintidós años, que nunca terminó la secundaria pero mete a Joyce sin temor en sus erráticas y embriagadoras letras, ha encontrado algo que, por ahora al menos, se atreve a llamar hogar. Por fin (p. 303).

Por fin Matías sabe algunas otras cosas. A través de las respuestas de este rockero judío, criado en barrio exclusivo, vagabundo, marihuanero y alcohólico como él, descubre el concepto hogar, al menos percibe la idea de que tal cosa es lo que busca. El rockero, también fervientemente recomendado por Alejandro Paz, el ambiguo maestro de *Mala onda*, le habla de la inocencia, de la pérdida de ésta, del hecho de tomar decisiones, del amor y la salvación. Con él descubre o al menos intuye que

Sí... yo creo que uno a la larga se puede salvar. Es a lo que debemos aspirar. Yo no ando buscando ni la felicidad ni el amor ni la fama. Ando buscando la

salvación. Confío en poder lograrla. Claro que para ser creyente hay que estar dispuesto a sacrificarse. Si me salvo, todo vendrá después por añadidura. Ojalá.

–¿Salvarte de qué?

–Eso es problema mío, pero cada uno sabe de qué se va a salvar. No todos quieren hacerlo, claro... (p. 307).

Después de este encuentro todo se precipita. Aparece el abuelo, se producen incidentes en la Alameda, van al Club de la Unión, se corta el pelo y llega el padre y ocurre lo que tiene que ocurrir. Matías vuelve a casa en una decisión que está entre el miedo y la libertad; entre la generosidad y la incapacidad, entre la cobardía y la inteligencia; pero que es, sobre todo, una respuesta filial y un reconocimiento pertinente de lo real tras una adecuada interpretación de las pruebas. Matías ha decidido salvarse del destino de Caulfied y del de Ximena Santander y está dispuesto a sacrificarse, pues si se salva todo vendrá después. Además cada uno sabe o debiera saber de qué se va a salvar. Este acontecimiento, paralelo a la escritura, constituye un fin en sí mismo y concentra en gran medida el interés narrativo de una novela que da pruebas de la imposibilidad de la aventura de la libertad en un mundo sin Dios, autoridad o ley que permita el fluir, con padres despojados de toda ética y vigor y cuyo gran estímulo es preservar los usos y abusos existentes. Matías intuye levemente todo esto, pero sus mediadores literarios y biográficos le permiten descubrir lo que casualmente anda buscando.

Así, aunque de una forma diferente, el héroe es una construcción dinámica y situada. Matías Vicuña como Aniceto Hevia, auxiliados por otros relatos, terminan comprendiendo lo que ocurre a su alrededor, a su lado: “Y unos pasos más allá y quizás más lejos –todo lo vería y lo sentía, los colores, los sonidos, el olor del viento y de las personas, los rasgos de los seres y de las cosas y todo ello se unía en mí, crecía y me hacía crecer, ¿para qué?, no lo sabía”, afirma el héroe de Manuel Rojas al final de su aventura de *Hijo de ladrón* (1969: 556). Como un eco, Matías también encuentra la hora de partir. “Empiezo a descender. La pendiente está brava y con cada pedaleo más velocidad agarro. El viento es puro, tan helado que corta. Pero sigo, me gusta...” (p. 335).

Ahora bien, si, según Jost, la noción de elección es fundamental en las novelas de aprendizaje, he aquí una novela, *Mala onda*, en la cual, junto a la comprensión del mundo que se habita y el autoconocimiento adquirido, se expone una elección instaurando un sistema ideológico mostrado a través de las marcas del narrador responsable del diario referido en tiempo presente en una coincidencia retórica entre el presente del discurso y de la historia.

Todo esto es válido, en la medida en que pensemos y postulemos que la novela de Fuguet es algo más que un relato sobrevalorado donde “todo es tan

obvio y sin sentido” o donde se pretende universalizar la problemática de un personaje que, seamos sinceros, no le interesa a nadie... (p. 252) o una versión de *Papelucho* crecido y sin gracia.

III. PADRE MIO, ¿POR QUE TE HAN ABANDONADO? O EL ORDEN DE LAS FAMILIAS

Han de distinguirse dos grados de iniciación en la mansión del padre. Del primero, el hijo vuelve como emisario, del segundo, con el conocimiento de que yo y mi padre somos uno...

JOSEPH CAMPBELL

Se podría decir que Matías Vicuña, como un remedo de Hamlet, termina amando y honrando a su padre y albergando completas reservas en relación a la madre, quien es el sujeto de la traición en el texto. También se podría afirmar con Levinas (1993) que en *Mala onda* es el hijo quien debe recuperar la unidad del padre, permaneciendo exterior a él, pues en el texto se recrea un encuentro y una relación con el otro en la que éste es siempre radicalmente otro y, no obstante, ese otro que es el padre es yo, pues el yo del padre tiene que ver con una alteridad que es suya, sin ser su posesión ni propiedad. Concluir, tal vez, que sustituir, es decir, estar o proponerse en lugar de otro, alcanza en la novela de Fuguet una figuración diferente, desublimada e incluso carnalizada y simbolizada en el signo trivial de un perfume, pero igualmente trascendente en cuanto –[Esto es lo que hay!– a la asunción y aceptación de una filiación que ocurre paralela a la aplicación con otros héroes y otra ética.

Si aceptamos la descripción de *Mala onda* presentada antes, podemos afirmar la presencia, fundamental en este tipo de textos, de un personaje privilegiado, el padre, y de un espacio, con cronotopo –diría Mario Rodríguez siguiendo a Deleuze– donde ocurren los intercambios esenciales en la novela burguesa. Todo lo anterior, inscrito en nuestro análisis de *Mala onda*, en la tradición de la continuidad y la ruptura que Edward Said ha descrito como aquella que lleva al escritor a reemplazar los lazos de filiación (vínculos biológicos, hereditarios, familiares) por otros lazos de afiliación (vínculos intelectuales, morales o espirituales). Esto que, como ya hemos anotado, implica la ruptura con la familia, el hogar, la clase social, la nación, las creencias tradicionales –los grandes relatos– como etapa necesaria para lograr la libertad espiritual e intelectual (Said en Fernández 1991:51), aparece desvanecido en la novela de Fuguet como desvanecida está la figura del padre. También se sabe que el género autobiográfico es el más adecuado para describir esta ruptura y sustitución. Fuguet, que opera

desde la tradición y la fuga, recorta o articula los saldos de esta búsqueda impresa en los relatos que proclaman la ideología guerrera del héroe que ha encontrado su lugar, su frente de lucha en el mundo. Así en la adecuación –no negación del modelo– a un estado de la cuestión de los padres, los valores, e incluso los burdeles, *Mala onda* proclama su “calumnia” de relato menor, confirmando que no es la hora del heroísmo inmolador, sin destino. El gran héroe de *Martín Rivas* –en el hoy de la historia, un confundido adolescente– abandona el salón para cruzar las zonas de peligro de su aventura y regresar a él para cumplir la parodia de sustituir al padre abandonado por la madre. Resistir o alzarse en armas. No hay aquí venganza ni reemplazo en la gestión del poder sino mera resistencia en los espacios donde el poder opera desde un lugar exterior y contundente. Cartografía, entonces, de los espacios y movimientos de un grupo social, los once días de la vida de Vicuña dan cuenta del estado ni trágico ni cómico del esquema familiar chileno, al menos de una clase que vive una comedia de enredos y amoríos en el seno de una familia de la alta burguesía. En el seno de aquel grupo que puede volver a dormir tranquilo, adormecido por el bienestar y otros productos, el 14 de septiembre de 1980.

“Me sente y miré hacia fuera, tratando de no pensar en nada, pero me preguntaba de dónde sacaba mi padre ese tipo de coca y por qué el tío Sandro le tomaba la mano a mi madre”. Estas son las preguntas que Matías se hace justo antes de abandonar el gran salón familiar, “que brilla dorado bajo las luces y los candelabros” (p. 271), y en el cual se cumple el ritual, el simulacro de la sociabilidad mundana que gusta de exhibir el éxito e idolatra el hedonismo.

Ando de chaqueta, una chaqueta de tweed gris. Idea de mi madre. Ella me la compró y ella me obligó a ponérmela. Frente a mí, al otro lado del living, está mi padre. Recuperado, por cierto. Aún tiene el pelo húmedo. También anda con una chaqueta de tweed, pero la suya es café. Está jugando al barman, rodeado de los tragos que compramos en esa botillería de El Bosque con Apoquindo. Dejamos el Jumbo en cosa de segundos y ninguno de los dos se atrevió a comentar el espectáculo. Ahora es como si nada hubiera pasado y él, después de la ducha, su afeitado, su Azzaro, está perfecto, coqueteando con la tía María Teresa Ezquerro, a quien le sirve un Tanqueray con Ginger-Ale, más una rodaja casi transparente de limón. No tengo muy claro qué estoy haciendo aquí, pero mi madre entró a mi pieza y me preguntó si iba a salir. Lo pensé un instante y, la verdad, no se me ocurrió dónde podría ir. Le respondí que no, que me iba a quedar en casa (...).

Rodajas de limón, de lima y de naranja. Azúcar flor, marrasquinos rojos y verdes. Trozos de piña. Aceitunas para el martini seco. Agua mineral, con y sin gas, jugo de tomates. Salsa tabasco. Bitter. Crema de coco. Agua tónica. Todo. Decido prepararme un Bloody Mary a la Mejicana, sin ají. No hay demasiada gente pero la selección fue rigurosa, me percaté. Está el tío Sandro Giuliani,

que llegó solo, y mi tío Enrique Matte, impecable como siempre. Hay varias parejas que no conozco pero se nota que es gente relacionada con el dinero, y el Negro Ezquerro habla con uno que, por su corte de pelo, tiene que ser militar. También está mi tío Sergio Vicuña, el embajador de Chile en Indonesia, que es el que está de santo; y la tal Stella De Castro, su nueva esposa, mucho menor que él debido a la cirugía plástica que se hizo. En este momento le cuenta a un viejo que se parece a Robert Mitchum, pero se llama Armando Ortúzar, lo maravillosas que son las playas de Bali. Mi madre, por su lado, está en el sillón principal y conversa con mi tía Lorena, la María Teresa Ezquerro, que ya está terminando su gin, y con la mismísima Meche Ellis de Ortúzar, quizás la mujer más millonaria que ha pisado este departamento. La Meche es esposa del Robert Mitchum, pero todo el mundo sabe que es ella la que tiene el poder y quien logró que él fuera elegido senador en épocas pasadas. También es presidenta de no sé qué comité de beneficencia, campeona de equitación y madre de dos de las minas más locas y reventadas de Chile (pp. 269-272).

En esta corte de las vanidades, en este salón de las apariencias, al que asisten diplomáticos, empresarios, militares, bellas mujeres, amigos y familiares, el otro mundo aparece representado tan sólo como en una suerte de murmullo o eco traído por la presencia, las afirmaciones y alegatos aislados de algunos personajes como Carmen, la empleada de la casa, quien sabe muy bien que su voz no se oye, pero igual “hay que revolverla”. Una mesa llena de comida, flores, luces y belleza desencadena el roce de ambas percepciones y deja oír la voz de Matías, quien, obviamente, habla por boca de ganso.

Con la cabeza gacha. El tío Sergio se acerca y mira con atención las carnes y jamones y ensaladas y langostas y frutas y alcachofas rellenas.

–Y después dicen que en Chile no hay qué comer –comenta.

En resto de los concurrentes ríe de buena gana ante el humor y la rapidez del embajador. Yo lo pienso un segundo. Pero no hay nada que pensar, siento. Es lo que debo decir. Y lo digo:

–Por qué no se da una vuelta por las poblaciones y deja de hablar huevadas. Mi tío queda lívido. Nadie dice nada. Yo siquiera trato de respirar. Pero no pestaño.

–Sergio, perdona –interviene mi madre–, pero este niño está borracho y no tiene ningún derecho...

–¿Quién está borracho, madre?

–Córtala, Matías, que te voy a cachetear aquí mismo.

Miro a mi padre pero él no dice nada. El tío Sandro tampoco.

–Andate a tu pieza. No te quiero ni ver –me grita mi madre.

(pp. 278-279).

El desacomodo, el malestar sin clara conciencia (de dónde sacaba mi padre... por qué el tío Sandro le tomaba la mano...) de Matías que se hace voz, y se

verbaliza frente a las afirmaciones del tío Sergio, es consecuencia del deterioro del padre y la traición de la madre observados por el joven recién un momento antes

en otro rincón, la Stella habla con varias mujeres sobre sus hijos, que están repartidos por todo el mundo. Mi madre, en tanto, le habla al oído al tío Sandro, que suda y se pone rojo. El tío se percata de que lo estoy mirando y le suelta la mano.

Mi padre, por su parte, regresa al living, conversa un poco con el tío Enrique y el Robert Mitchum y mira, a cada rato, hacia donde están mi madre y el tío Sandro que siguen conversando, algo borrachos los dos.

–¿Cómo está todo? –me pregunta mi padre que, se nota, se acercó porque desde aquí hay mejor vista hacia el rincón donde está mi madre.

–Los pacos están apaleando a los del No.

–Te pregunto por aquí, ¿cómo está todo aquí?

–Como lo ves. ¿Te sirvo otro?

–Bueno.

Agarro el vaso, le echo hielo y un buen poco de Etiqueta Negra. Después lo miro pero él no se da cuenta. Tiene una huella de polvo blanco bajo la nariz. Me acerco otro poco, estiro el dedo y trato de limpiárselo. El salta, se retira y me mira con unos ojos de perro perdido que me atraviesan. Pero la guardia baja le dura sólo una fracción de segundo:

–Qué te pasa, huevón –me dice con furia y me empuja.

Es el golpe que estaba esperando, siento, mi madre se ha dado cuenta pero, en vez de acercarse, aplaude y dice:

–Bueno, por qué no comemos. Es buffet. A la americana. Self service. Cada uno saque lo que quiera (pp. 277-278).

Sexo y comida, bebida y sustancias, corren parejos en esta desencantada e insoportable visión de la escena del salón familiar. Borracho y drogado, Matías toma su “*The catcher in the Rye*” y el frasco de valium”. Sin saber cómo, traspasa la frontera de su mundo, representado como en una escena en el salón, y sin internarse nunca por las calles del otro mundo recalca en el Hotel City, casi un ícono de la decadencia de un espacio. Esto es un gran salón del centro de Santiago, que como el Club de la Unión, parecen residuos de una elegancia destartada o envejecida, pero aún protectora y civilizada. Allí conoce a Jesh Remsen y busca el álbum “El Coyote se comió al Correcaminos” y “The sleeper must be awaken” que abrirá sus ojos y su mente hacia zonas de conocimiento posibles para él.

Al rescate llegan, por separado, abuelo materno y padre comprensivo y cómplice. Tras el fracaso fácil, de un personaje tan “fácil” como el abuelo, el rey de las apariencias austro-húngaro-judío: el padre. Intenta convencerlo, incluso con argumentos, con palabras, de volver. El progenitor, que siempre deseó tener un hijo hombre, “incluso antes de conocer a tu mamá, siempre quise tener un hijo

hombre, un huevón que fuera como yo” (p. 57), quiere llevárselo a casa, pero después de iniciarlo o compartir con él otro u otros de las grandes obsesiones del relato y del mundo descrito: el sexo. Sexo y droga como mediadores en la recomposición de una difícil estructuración de los vínculos padre-hijo. Para ello Matías es conducido al nuevo y exclusivo tipo de burdel (salón de intercambio carnal) al uso. The sleeper must be awaken. Allí se produce otra escena fundamental: la descristalización de Matías y la verbalización de su voluntad y expresión de su propia decisión. ¿Volver o virarse?:

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 Solange, mientras la Rebeca picaba más jale y la miraba ansiosa.

–Mira Matías: ni siquiera voy a intentar defenderme, huevón, pero si he sido como soy fue porque...

–Porque mi madre no te pesca...

–Pero yo sí, huevón... No puedo evitarlo ... Parece hipócrita de mi parte, especialmente estando aquí, pero de que la amo, huevón, la amo.

–Díselo a ella.

–Se lo dije ayer. Y hoy.

–¿Y?

–Está enamorada de Sandro. Hace rato. Por eso dejó él a la Loreto.

Yo no me di cuenta hasta anoche. Nuestra relación anda pésimo desde hace un tiempo. Algo raro había notado, hasta sospechado, pero nunca tanto. Y menos con Sandro que era mi amigo. Que es mi socio.

–Estás cagado, papá –le digo, negándome a creer tanta mierda.

–Si sé, huevón. Si sé. Duele más que la cresta.

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.

–Vámonos a la casa –le digo–. Quiero volver (pp. 329-330).

Put me together. La duda era virarse o volver, ya no hay tal. Con su recién iniciada madurez el hijo debe conducir al padre al domicilio familiar. Un hijo que no es un hombre, que empieza un proceso, debe ocupar el centro abandonado por todos. Espacio sin dioses, sin filiaciones paternas continuas (el abuelo es el padre de la madre), el mundo *de Mala onda* es precario e incompleto y hace espejear irónicamente escenas entre padre e hijo (al abandono del padre en el domingo de la vuelta de Reñaca) y se enfrenta la escena de Matías “recogiéndolo” a su padre en el burdel.

De la expresión “Padre mío, ¿por qué me has abandonado?”, pasando por “Padre mío, ¿por qué te han abandonado?” a “Padre mío, yo no te abandonaré”, transcurre esta novela ambivalente y valiosa en la que no hay investidura, tránsito natural del hijo al lugar del otro, ni canonización o repudio del padre.

En testimonios de la relación tradición y cambio no hay nada más diferente que el diálogo póstumo entre Martín Rivas y su padre y la escena citada en la que el padre de Matías le habla a su hijo.

De esta forma *Mala onda* se incorpora a la ruta de la novela chilena del salón, para mostrar un intercambio escandaloso, el del hijo –apenas un héroe constituido con modelos mediáticos y con apenas voz– protegiendo al padre y actuando como el padre de su padre. Usando una palabra que como un tartamudeo se pronuncia para decidir y continuarse en escritura. Para instalarse en el “salón vacío en el cual se gestó y predijo la traición”. “Salvarse o algo así. Uno siempre se salva justito”.

Dejemos aparte, por un momento, toda nuestra poética del fracaso y la melancólica glorificación de la derrota como dignidad ante lo ineluctablemente adverso y nuestro desprecio por las pequeñas historias y pensemos que Matías no cagó y que aún tiene toda la vida por delante. Aunque tal vez a *Mala onda* le sobre alguna página y sus últimos fragmentos expongan demasiado la máquina del deseo de su autor. O, tal vez, al contrario: A *Mala onda* le falten páginas para (de)mostrar las razones por las cuales Matías logra cambiar su desarrollo en el mundo, me parece que la novela de Fuguet se incorpora al discurso narrativo chileno de una forma fluida, evidente y valiosa.

BIBLIOGRAFIA

- Blest Gana, Alberto. 1981. *Martín Rivas*. Madrid: Cátedra. Reedición y notas de Guillermo Araya.
- Campbell, Joseph. 1984. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1991. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Edit. Labor.
- Eyzaguirre, Jaime. 1973. *El héroe en la novela hispana del siglo XX*. Santiago: Ed. Universitaria.
- Goic, Cedomil. 1976. *La novela chilena*. Santiago: Edit. Universitaria. 4ª ed.
- Fernández, James. 1991. “La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo”, en *Anthropos* N° 125, octubre.
- Fuguet, Alberto. 1998. *Mala onda*. Santiago: Alfaguara, pp. 59-60.
- Jitrik, Noé. 1975. *El no existente caballero*. Buenos Aires: Megápolis.
- Jost, François. 1969. “La Tradition du Bildungsroman”. *Comparative Literature* XXI. 97-115.
- Larrain, Jorge. 2001. *Identidad chilena*. Santiago: Lom.
- López, Berta. 1987. *Hijo de ladrón, novela de aprendizaje*. Santiago: Editorial La Noria.
- Lukacs, George. 1966. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Edit. Siglo XX.
- Oelker, Dieter. 1986. “El aprendizaje de Jaime Cevallos” en *Acta Literaria* 10-11, Concepción, Universidad de Concepción.
- Promis, José. 1993. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: Edit. La Noria.

- Rodríguez, Mario. 1999. *Antología del cuento hispanoamericano*. Santiago: Edit. Universitaria.
- Rojas, Manuel. 1957. *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig-Zag.
- Salinger, J.D. 1997. *El guardián entre el centeno*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Soto, Román. 1992. *Continuidad y cambio: Ensayos sobre el héroe en la novela chilena (1861-1951)*. Santiago: Monografías del Maitén.
- Skármeta, Antonio. 1999. "El ciclista del San Cristóbal", en Mario Rodríguez, *Antología del cuento hispanoamericano*. Santiago: Edit. Universitaria.
- Suleiman, Susan. 1977. "L'estructura d'aprendissaje" en *Poétique* N° 32, pp. 468-489.
- , 1997. "Le Récit Exemplaire", en *Poétique* N° 37, pp. 24-42.