





GRÍNOR ROJO nació en Santiago de Chile en 1941. Es doctor en filosofía, profesor universitario, ensayista, crítico cultural y literario. Ha enseñado en las universidades de Chile y Austral de Chile y, en Estados Unidos, en las estatales de California y Ohio. También fue profesor visitante en las universidades Nacional de Mar del Plata en Argentina, en la Federal de Minas Gerais en Brasil, en la de Costa Rica y Nacional de Costa Rica, en Columbia University y en la de Southern California, en la de Viena en Austria, en la de Salamanca en España y en las de Santiago de Chile, Concepción, Austral de Chile y Católica de Chile. Actualmente enseña en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, del que fue director hasta 2010, y es profesor titular de teoría crítica en el Departamento de Literatura de la misma institución.

Ha publicado varias antologías, ediciones de teatro y crítica, prólogos y unos doscientos artículos en revistas y periódicos de América Latina, Estados Unidos y Europa. Durante 2010 se publicó en Madrid su *Antología esencial* de Gabriela Mistral. Es autor de los libros *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972), *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983* (1985), *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual* (1989), *Poesía chilena del fin de la modernidad* (1993), *Dirán que está en la Gloria... Mistral* (1997, Premio del Ateneo de Santiago del mismo año), *Diez tesis sobre la crítica* (2001), *Postcolonialidad y nación* (2003, en coautoría con Alicia Salomone y Claudia Zapata), *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿De qué estamos hablando?* (2006, Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de Las Américas en 2009), *Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas* (2008, Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile en 2009), *Borgeana* (2009), *Discrepancias de Bicentenario* (2010), *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon. Siglos XIX y XX* (2011, dos volúmenes, premio Altazor 2012), y *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna* (2012). En Sangría Editora ha publicado *Las novelas de la oligarquía chilena* (2011).



LAS NOVELAS DE FORMACIÓN CHILENAS

ENSAYO, 5

GRÍNOR ROJO

**LAS NOVELAS
DE FORMACIÓN
CHILENAS**

Bildungsroman y contrabildungsroman



SANGRÍA

© Grínor Rojo de la Rosa
N° 236.162 del Registro de Propiedad Intelectual de Chile
ISBN: 978-956-8681-33-3

© Derechos reservados para esta edición:
2014, SANGRÍA EDITORA
Las Torcasas 103, departamento 604, Las Condes, Santiago de Chile
www.sangriaeditora.com, sangriaeditora@gmail.com

Aunque adopta la mayoría de los usos editoriales del ámbito hispanoamericano, SANGRÍA EDITORA no necesariamente se rige por las convenciones de las instituciones normativas, pues considera que –con su debida coherencia y fundamentos– la edición es una labor de creación cuyos criterios deben intentar comprender la vida y pluralidad de la lengua.

Edición al cuidado de Mónica Ríos, Carlos Labbé y Martín Centeno.
En la gestión, edición y corrección de este libro colaboró Pilar García.
En la corrección también colaboró Fernando Concha.
Diagramó el libro Carlos Labbé.
El diseño de colección y de la cubierta fue realizado por Joaquín Cociña.

Esta edición digital se terminó de imprimir en enero de 2014
en Imprenta Dimacofi S. A.
Impreso en Chile.

Permitimos la reproducción parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico. Si necesitas una reproducción íntegra por favor comunícate con los editores.

ÍNDICE

Prólogo.....	13
I. Cinco novelas de formación y algo más.....	17
1. <i>El último grumete de la Baquedano</i> y <i>Los conquistadores de la Antártida</i>	19
2. <i>No pasó nada</i>	47
3. <i>Mala onda</i>	65
4. <i>Los detectives salvajes</i>	109
5. <i>Dile que no estoy</i>	131
II. La contrabildungsroman de Manuel Rojas.....	165
Índice analítico.....	267
Bibliografía.....	281



Le ofrecí cigarrillos y esto me predispuso a su favor. Me preguntó mi edad y al decírsela movió la cabeza y suspiró.

—¿Diecisiete años? Un montoncito así de vida.

Manuel Rojas

Después agarré la caja de municiones, llené el revólver y disparé al cielo, a la casa, quebrándole dos vidrios, a los maderos que flotaban en la orilla, a los cerros, a un barco que pasó a la distancia, a todo lo que quería que muriese en mí. Cuando agoté las municiones, y al gatillo se le escapó un clic, y noté mi mano ardiente y el estómago descompuesto, me levanté, sacudí a los dos compañeros sin lograr despertarlos, me dirigí hacia la casa, desnudándome mientras caminaba, hasta que enfrenté el lecho, y, sonriendo, me dejé caer en él a esperar que la noche llegase, libre de toda traba, desnudo como los pájaros, cayéndome en el sueño, hundiéndome en un dulce abismo, pensando, mientras perdía conciencia de todo, en el cuento que esa noche iba a escribir.

Antonio Skármeta



PRÓLOGO

Cierto, Lukács reconoce también la posibilidad de otras salidas distintas a la de la Bildungsroman clásica, aquella cuyo *tema* es según él «la reconciliación del individuo, guiado por su experiencia vivida del ideal, con la realidad social concreta». Reconoce Lukács la doble posibilidad que tienen ciertos personajes de “perecer” en su comercio con lo dado, así como la de “rendirse” a lo dado que experimentan otros, pero las descalifica a ambas, asegurando que los que alcanzan el éxito dialéctico son al fin de cuentas muchos más que los que los que fracasan¹. Por mi lado, yo he querido incluir en este libro una serie de obras narrativas chilenas que en su conjunto abarcarían el todo o buena parte del espectro de las variaciones genéricas que me han parecido merecedoras de registro. En el primer capítulo, cinco Bildungsroman *clásicas*, más y menos consecuentes con respecto a las exigencias del modelo –la más compleja, con un final negativo y positivo a la vez, la de Alejandra Costamagna–, y en el segundo el dedicado a Manuel Rojas, el ensayo de una

forma –tal vez la más radical de todas– de la discrepancia. No estando de acuerdo con el orden que hegemoniza el mundo, y escéptico además respecto de las consecuencias que pudiera tener un entendimiento con él, el joven Aniceto Hevia opta por salirse del juego, por armar tienda aparte, por buscar y encontrar otra comunidad con la cual relacionarse, en tanto se encuentra provista de reglas que difieren de aquellas que la comunidad hegemónica impone. El resultado es un contramodelo, el de una *contrabildungsroman* que proporciona el esqueleto a la que a mi juicio es la saga más poderosa en la historia de la literatura chilena.

*Grínor Rojo,
marzo de 2011, en el segundo año de la
presidencia de Sebastián Piñera Echenique*

NOTA AL PRÓLOGO

1. Georg Lukács. *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Traducción de Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1973. Página 132 y siguientes.



I

CINCO NOVELAS DE FORMACIÓN Y ALGO MÁS*

* En versiones anteriores y menos elaboradas, los apartados sobre *El último grumete de la Baquedano* y *Los conquistadores de la Antártida*, *No pasó nada* y *Los detectives salvajes* aparecieron respectivamente en las revistas *Anales de Literatura Chilena*, 10 (2009) y *Araucaria de Chile*, 14 (1981), también en el libro Patricia Espinosa, editora, *Territorios en fuga. Estudios en torno a la obra narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.



1

El último grumete de la Baquedano y Los conquistadores de la Antártida

En las *Odas* de Horacio, la número XIV, que pertenece al Libro I, contiene una alegoría que según afirman los especialistas en el campo de los estudios clásicos se inspira en el poeta griego Alceo y compara, si es que estamos dispuestos a conceder crédito a los dichos de uno de sus traductores al español, «el estado con una nave zarandeada por las tormentas y le exhorta [al estado, claro está] a permanecer seguro al abrigo de algún puerto»¹. Pongo esta doble cita en el comienzo de mi trabajo acerca de *El último grumete de la Baquedano* (1941) de Francisco Coloane no por un afán erudito, sino porque también en el caso de esta nouvelle chilena me parece que nos encontramos frente a una alegoría, con los rasgos de generalidad abstracta, y de continuidad y complejidad metafóricas que son característicos de la figura retórica en cuestión. Y en segundo lugar porque vamos a ver reproducirse en la obra de Coloane, con rigurosa exactitud, cada uno de los términos del constructo alegórico horaciano: la nave,

que es el Estado –la *res publica* es lo que se lee en el latín de Horacio–; las tormentas, que son las crisis que la república se ve obligada a sufrir en el curso de su travesía histórica; y el puerto, que es el sitio de la paz².

Haya tenido o no presente Coloane la raigambre tradicional de su obra –y lo más probable es que no–, lo definitivo es que ella pone en movimiento, de nuevo y en esta oportunidad para beneficio de la literatura chilena, una forma de gran recurrencia y considerable prestigio en la historia literaria de Occidente. Es más: demuestra a las claras no sólo que los intertextos tradicionales son formas vivas, que existen, gravitan e incluyen la literatura posterior periférica, como la chilena –aunque no tengan que constituir por eso influencias–, sino que es quizás en virtud de ellos que *El último grumete de la Baquedano* es harto más que el relato infantil, ingenuo y un poco bobo que la crítica ha querido ver prácticamente desde que la obra se publicó por primera vez –de hecho, partió ganando un concurso de literatura para niños³. Muy lejos de eso, yo sostengo que *El último grumete de la Baquedano* construye, además de una alegoría del Estado, una del Estado-nación, entendido éste a la manera moderna, revolucionaria y napoleónica, como el *pueblo-en-armas*, para decirlo con la fórmula que consagra la emergencia en la historia del ciudadano-soldado. He aquí al pueblo vestido de

uniforme, que no obedece ya a un monarca sino a esa cosa tan abstracta y al mismo tiempo tan concreta que denominamos la patria.

El viaje de la añosa corbeta Baquedano en la obra de Coloane puede leerse, en consecuencia, como el viaje de reafirmación que de su soberanía realiza la patria chilena de la primera mitad del siglo XX por su territorio y por su historia⁴; por su territorio, en tanto la Baquedano lleva a cabo un periplo que se extiende desde la costa centro hasta la costa sur del país, y debido a eso cubre –y une– de la región penquista a la patagónica de nuestra geografía, llegando eventualmente hasta el «peñón agreste y solitario a donde iban a romperse las enormes olas de los dos océanos en el fin de la América»⁵; y por su historia, en la medida que dicho periplo no es más que uno entre muchos que se sucedieron en el pasado y se seguirán sucediendo en el futuro. Durante la lectura de la Orden del Día que sigue a la tormenta durante la cual pierde la vida el marinero primero Juan Bautista Cárcamo en «acto de servicio», «cumpliendo con su deber», y en la que por ello se le rinden los honores del caso, con la correspondiente «citación», el «minuto de silencio» y el «toque de la corneta» que ordena el segundo comandante, el papel y obligaciones del ciudadano-soldado se explicitan con claridad. Juan Bautista Cárcamo es elevado durante esa ceremonia a la categoría de

héroe, y la voz histórico-mítica del buque, que es la del viejo sargento Escobedo, es la que se encarga de definirle su significado ritual a cuanto ahí ocurre: «en esa misma posición había estado otras veces, en otros mares y latitudes, a bordo de ese mismo barco, despidiendo a otros compañeros desaparecidos» (81 y 82).

Es pues lo que el sargento Escobedo describe en ese instante el destino común de todos aquellos que han entregado sus vidas en el servicio de la patria chilena, por su gloria o, como en esta circunstancia, para salvarla del peligro. Pero tales muertes habrán sido útiles además en un segundo y más arcaico sentido, como un factor de cohesión entre quienes sobreviven al mártir que se sacrifica por ellos. Comenta el narrador, hablando ahora desde la conciencia de su protagonista: «Alejandro revivió la visión del marinero que se perdió entre la noche y el mar con el cuchillo reluciente apretado entre los dientes, y algo nuevo sintió en su interior: un sentimiento de solidaridad, de unión con esos doscientos noventa y nueve hombres y ese barco. Todos eran una sola cosa ante el recuerdo del valiente camarada muerto» (81). La experiencia epifánica de Alejandro no se presta, como vemos, para una segunda interpretación. La muerte de Cárcamo, su incorporación al panteón de los héroes-mártires y la función generadora de unidad que esa muerte sacrificial tiene en el colectivo

que forman los tripulantes de la Baquedano acumula cada uno de los atributos que definen un martirologio⁶. El mismo instala en la conciencia del protagonista del relato, tanto como en la de sus camaradas, la certeza de pertenecer a la compacta legión de aquellos que están listos para correr igual destino.

Hablo por lo tanto de una patria que en la nouvelle de Francisco Coloane se halla constituida por un espacio simbólico, aquí la añosa corbeta que surca las aguas de los mares chilenos del sur, y unos hombres —porque la de Coloane es una patria exclusiva y excluyentemente de hombres, ya que, si se exceptúa a la silenciosa familia yagán del hermano del protagonista, en la nouvelle aparece una mujer solamente, la madre de Alejandro, y una madre que yo me atrevería a decir que es caricaturizada de acuerdo a la sentimentalización de los códigos de la maternidad burguesa que hace el melodrama⁷. Desde este punto de vista, la anécdota central de *El último grumete de la Baquedano* resulta ser la de cómo esos hombres se relacionan entre ellos en el interior de ese espacio, cómo se articulan dentro de un único cuerpo en el que no existen ni se tolerarían fisuras, dentro del cual ellos devienen en «una sola cosa», y cómo después de haber llegado a ser esa sola cosa se enfrentan —o se preparan para el enfrentamiento— con lo que no son: con una naturaleza bravía, en primer término, y con unos

«otros», quienesquiera que éstos sean, en el segundo. El desenlace de la anécdota consiste por lo tanto –debe consistir– en el triunfo del mundo humano por sobre el mundo natural, aparejado éste al triunfo –o, al menos, a la demarcación nítida– de los unos –los chilenos: su identidad– respecto de los otros, es decir respecto de la identidad de los otros que no son los chilenos, los que no tienen ni territorio ni memoria o que la tienen incognoscible, pudiendo así reducirse, a ellos también, al estado de naturaleza.

El ejemplo extremo que la nouvelle de Coloane nos ofrece de esta operación reductora del otro es su percepción –de un etnocentrismo sin inhibiciones y que a la sensibilidad de hoy no puede menos que resultarle inadmisible– de los alacalufes. Es un etnocentrismo que el narrador suscribe abiertamente y que el autor implícito no condena, aunque se distancie de él recurriendo a la voz de «un marinero» anónimo que habla «por lo bajo»:

–¡Canallas! –expresó aquél–. Cambiaron la pirámide de una isla a otra para hacer equivocarse a los capitanes de barcos y encallar las naves; avise inmediatamente a las radioestaciones y a los barcos que navegan en la ruta.

–¡También vienen otros a robarle sus pieles de nutria! –comentó un marinero por lo bajo.

Concluye el narrador:

Los alacalufes son considerados la raza más atrasada de la tierra; viven en los canales comiendo lobos y peces, y tenían esta costumbre criminal de cambiar las balizas para hacer encallar a los buques y robar cuanto pillaban (96).

¿A qué voz tenemos que creerle nosotros los lectores de este pasaje? ¿A la voz discrepante, «por lo bajo», del marinerero anónimo o a la del narrador, a quien conocemos y en quien confiamos porque nos ha venido acompañando desde el principio de nuestra lectura? Como quiera que sea, este pasaje pone en claro que en el texto de Coloane conviven dos discursos y que la relación entre ellos no es armónica.

Además, la macroanécdota de soberanía e identidad nacionales que Coloane desenvuelve en *El último grumete de la Baquedano* se combina y compatibiliza con otra, con una historia de aprendizaje que adopta la forma de una Bildungsroman clásica y cuyo antecedente intertextual más relevante bien pudiera ser *Moby Dick*, la famosa novela de Melville, o para ser más preciso la figura del narrador de *Moby Dick*, el joven Ishmael, quien, como lo saben todos los lectores de aquel relato maestro, se embarca en el también viejo velero Pequod llevado por

su deseo de «ballenear» (*whaling*) y «ver el mundo». En nuestro caso el personaje correspondiente es Alejandro Silva, que se esconde en las «entrañas» de la Baquedano —con esta palabra precisamente se dará a conocer con posterioridad la salida del polizón desde su escondite a la cubierta, que deviene una suerte de parto simbólico— y quien, a no mucho andar, de una manera que no es demasiado verosímil, pero que nosotros no reparamos porque no tenemos interés en desestabilizar el pacto de lectura, logra convertirse en el número trescientos uno de sus tripulantes, en «el último grumete de la Baquedano».

El aprendizaje de Alejandro Silva es así el de un niño que está en el camino de dejar de serlo, para transformarse en un adolescente con las características integradoras que el despliegue de semejante transformación adopta en los relatos paradigmáticos del género. Aparte de haberlo asumido de esa manera ortodoxa, Coloane le imprime a este género un sello aun más conservador, resignificándolo con las características de un manual para la educación de los jóvenes que consagran sus vidas al servicio del Estado-nación. Por eso, el llegar a ser un adulto se halla asociado en el caso de Silva al proceso de su ingreso no en cualquier comunidad sino en la revolucionaria y napoleónica (republicana, entre nosotros), que es mucho más que la comunidad nacional porque es el pueblo investido con el poder de las armas. Son aquellos para los

cuales el Estado-nación constituye un bien supremo, que se encuentra por encima de todos los demás. Es este un cruce, por decirlo de una manera sintética, desde la libre irresponsabilidad de la infancia a la políticamente comprometida responsabilidad de la madurez y cuya culminación presupone –ni siquiera hace falta que lo subraye– ciertas obligaciones –la disposición para ofrendarle la vida a la patria cuando ella así lo requiere es la más importante de todas– y ciertos derechos –la pertenencia al conjunto de los iguales es el principal entre ellos.

Conviene que nos fijemos ahora en la motivación que pone en marcha las acciones del protagonista de *El último grumete de la Baquedano*. Alejandro Silva se embarca en el puerto de Talcahuano declaradamente para «hacerse hombre» (22); además para «encontrar a su hermano» (*Ibid.*), quien se fue del hogar hace ya varios años y de quien se tiene noticias de que está viviendo en Punta Arenas. Son hijos ambos de la viuda de un marino que ha muerto en un naufragio, o sea que son los hijos de una casa que carece de padre y en la que quien debió compensar esa ausencia no lo hizo y se fue, lo que por interpósita persona convierte el viaje del menor de los Silva en una búsqueda del padre desaparecido. Alejandro Silva va así en busca de su hermano-padre y da con él finalmente, pero sólo para perderlo muy poco después y en esta ocasión de una manera definitiva. Con esa

pérdida, que es materia del capítulo XII de la nouvelle, el muchacho cubre el penúltimo peldaño en el proceso de su crecimiento. Cuando se tienen en cuenta estos datos, el modelo psicoanalítico para la constitución del sujeto resulta aplicable a su trayectoria confortablemente, lo que no impide que también pueda vérselo como el blanco, creo yo, de una pequeña pero significativa modificación. El padre de los Silva fue un marino que murió como tal «en el naufragio del “Angamos”» (19); el hermano mayor ha sido un hijo rebelde, que ha rehuido la obligación de reemplazarlo tanto en su profesión como a la cabeza del hogar, mientras que el menor está empeñado en recomponer la doble continuidad que este último rompió. La apuesta del joven Silva consiste, por consiguiente, en el segundo nivel de la significación de la nouvelle, en la reconstrucción del orden familiar burgués, el cual desde el punto de vista de la ideología subyacente a la obra constituye un estado de cosas estimable y que no se contradice —que incluso podría ser coadyuvante— con el principio de los principios: el de la consagración de la vida a la patria.

Pero para llegar hasta ese punto el joven Silva habrá tenido que someterse a un proceso largo, compuesto de «luchas duras y aventuras peligrosas», como dice Lukács⁸, el cual según sabemos, decreta y codifica la norma genérica. Este proceso tiene en la nouvelle de Coloane un

desarrollo formal y otro profundo. El formal concluye en el capítulo III, con la adquisición por parte de Alejandro Silva de un atuendo de grumete:

Durante la mañana pasó por todas las disposiciones reglamentarias: filiación, examen médico, corte de pelo al ras y, por último, lo llevaron al pañol de popa, donde le entregaron su uniforme de dril para el servicio y de paño azul para la salida, ropa blanca, alpargata y zapatos.

Cuando vestido de grumete, con su pequeño gorro blanco de faena, subió a cubierta para presentarse a sus superiores, una intensa emoción lo embargaba. Se sentía marino, su gran sueño; la sangre de su padre revivía en el océano. Hinchó, orgulloso, el pecho con el aire salino, miró la esbelta proa de su buque y se dio cuenta de que, después de su madre, lo que más amaba era la gloriosa corbeta.

La vieja nave pareció tener alma, pues levantó su bello mascarón de proa oteando los lejanos horizontes y emprendió con nuevos bríos su carrera entre el jardín de espumas y olas del océano. En plena mar le había nacido un hijo más en su viaje postrero: Alejandro Silva, «el último grumete» de La Baquedano. brotando desde sus entrañas como del oscuro fondo oceánico. (37 y 38)

La escena que cito aquí completa el segundo nacimiento de Silva, como un vástago azaroso del matrimonio entre la nave y el océano —«la sangre de su padre revivía en el océano»; a la Baquedano «le había nacido un hijo más». Es un nacimiento imprevisto de todas maneras, que comienza con el desplazamiento del polizonte niño desde las «entrañas» de la nave hasta su cubierta y culmina en este instante, que es cuando vistiendo ya el uniforme de la Armada de Chile el ahora adolescente Alejandro echa a andar la secuencia de acciones que en su conjunto darán forma a la ruta que debiera llevarlo hasta el ápice de su plenitud adulta. Está compuesta esa secuencia por cuatro episodios principales, según la lectura que yo hago del texto. El primero sobreviene durante la tormenta, que abastece al joven Alejandro Silva de los peligros que le permitirán probarse a sí mismo en la severidad de una crisis, como un igual entre iguales, en el capítulo VI, donde hay también una hermosa insistencia en que las situaciones críticas tienen un plus democrático, dando así origen a un desvanecimiento de las jerarquías incluso en el marco de ese orden tan fuertemente verticalizado que es la marina de guerra —de paso y en este mismo sentido obsérvese que los marinos de Coloane son casi todos suboficiales y clases, los oficiales aparecen sólo fugazmente. El segundo episo-

dio de esta secuencia se produce durante la ceremonia de homenaje al marinero inmolado, cuando Alejandro Silva tiene la iluminación epifánica de la existencia del grupo y de su pertenencia a él que ya referí. El tercero, en el encuentro y despedida del hermano perdido. Y el cuarto, ya en las líneas de cierre, en la también despedida entre Alejandro y el sargento Escobedo.

Todo esto forma parte, por supuesto, de una estructuración narrativa canónica. Eso que se nos señala en *El último grumete de la Baquedano* es a fin de cuentas la historia de cómo este joven chileno se suma a la grey de los devotos de la religión de la patria, a la grey de los que no sólo son nacionales sino defensores y custodios de la nacionalidad, diferentes por eso de una manera absoluta a «los otros», a esos que presuntamente no poseen ni territorio ni memoria y que son, por lo mismo, naturaleza y nada más.

Más interesante en consecuencia –también en esta dirección– es que nos detengamos en el significado último del encuentro de Alejandro Silva con el hermano-padre perdido. Cuando Alejandro se topa con él, se entera de que éste ha empujado su alejamiento hasta un grado que es más transgresor que el meramente doméstico: que ha decidido abandonar por completo el mundo de los chilenos “blancos” *pasándose* al mundo de los que no lo son. Se trata de una segunda y más gra-

ve renuncia suya al orden-de-lo-que-debiera-ser, y por consiguiente de una opción de existencia que diverge esencialmente de la del hermano menor. Su símbolo, en la conversación que los hermanos sostienen en el capítulo XII, a través de una imagen recurrente en Coloane y que apunta al tema de la identidad –Carlos Droguett se ha engolosinado en ello, usándolo como base para varios de sus cuentos⁹–, pone énfasis en el témpano que se da vueltas en el mar. Puede ocurrir –y ocurre en este caso– que tales vueltas identitarias se verifiquen también en las vidas de los hombres. Pero hay algo más: Manuel Silva, el hermano que *has gone wild* o *bush*, que *se ha pasado* desde el mundo de los chilenos hacia el de los yaganes, no lo ha hecho para convertirse en uno más de ellos, sino que está construyendo junto con ellos un cuerpo social de nuevo tipo, una forma alternativa de civilización. De pronto, nos damos cuenta de que se ha apoderado del texto de la nouvelle de Coloane el segundo discurso, el que detectamos en boca del marinero que hablaba «por lo bajo» en el episodio de las balizas y con el que se nos dice que lo cierto es que «los otros» no son ese pueblo sin territorio y sin memoria o con una memoria inaccesible que el primer discurso nos había dicho que era y que nosotros habíamos creído, sino una comunidad y una comunidad civilizada, pero de otro modo, con códigos de conducta que son distintos

—y bien pudiera ser que mejores— que los nuestros. El nombre del lugar en que habitan Manuel y los yaganes lo dice todo: «El paraíso de las nutrias».

Sin perjuicio de las resonancias primitivistas que pueden detectarse en todo esto, de Chateaubriand a Gauguin, a Rider Haggard y a Rice Burroughs, y de cuya gravitación Coloane se hace acreedor, es muy posible que sin pensarlo demasiado haya en esta parte de su *nouvelle* un cuestionamiento implícito a la oposición binaria que fue —y que en algunos cotarros de recalitrantes continúa siendo— el *habitus* para la edificación y mantención de las nacionalidades latinoamericanas, y por cierto también de la chilena. Me refiero a la oposición entre civilización y barbarie, que contemporáneamente se disfraza como una oposición entre desarrollo y subdesarrollo. Hacia el fin de la *nouvelle* Coloane es un escritor chileno que, para el despliegue de su trabajo narrativo, a mediados del siglo XX echa mano también a ese binarismo asaz problemático —en la escena literaria latinoamericana que es la suya bastaría pensar en la célebre *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos, que se publicó doce años antes—, aunque no para suscribirlo, sino para replanteárselo críticamente, para indagar en la veracidad de sus fundamentos. El capítulo XI, el de la visita de Alejandro Silva al refugio de los yaganes, contiene entonces una segunda clave de

comprensión de la nouvelle, la que rectifica –o profundiza– el criterio enunciado en sordina en el episodio de los alacalufes, desafiando esta vez resueltamente la tesis de Sarmiento¹⁰. El de los yaganes es en efecto un universo organizado y feliz: «Les he enseñado a leer, a hacer herramientas y a ser buenos y nobles como en la sociedad más civilizada». También: «vivimos felices, y ya me he acostumbrado tanto a esta vida que creo que jamás saldré de “El paraíso de las nutrias”» (120 y 121).

Además cuando Alejandro Silva arriba al «paraíso» de marras, descubre que está teniendo lugar ahí «una ceremonia que consiste en conceder el derecho que las tradiciones de la tribu dan al hombre cuando los niños llegan a doce años» (122 y 123). Es decir que lo que está sucediendo en ese momento en el *locus amoenus* de los indígenas replica, aunque en un registro cultural distinto, lo mismo que nosotros hemos leído anteriormente –y en el mismo relato– acerca de los avatares iniciáticos del propio Alejandro Silva. Se trata casi de una *mise en abyme*, aunque es más bien un efecto especular y hasta cierto punto de contraste. Cualquiera sea el margen de la *diferencia*, en esa tribu yagana el paso de la niñez a la edad adulta constituye también motivo de rito.

Es un rito ancestral, por lo demás. Ciertamente, el chileno blanco les ha enseñado a los yaganes a leer, a usar herramientas y a ser «buenos y nobles», patronazgo que

a la sensibilidad contemporánea sobre estos asuntos despierta –como he dicho– una repelencia no menor. Sin embargo al entregarles todo eso no los ha despojado de su cultura propia, que es lo que la ceremonia aludida pone de manifiesto, y ello interpone un dato digno de consideración. No estamos así frente a un proceso “aculturador”, en el sentido de privación y sustitución que los antropólogos suelen darle al prefijo que encabeza ese vocablo. El rito de iniciación yagán que Alejandro contempla lo demuestra: «Los yaganes tienen muy hermosas tradiciones», sentencia su hermano Manuel, y continúa con una charla semietnográfica acerca de las costumbres de la tribu (126), la que por lo mismo delata su posición personal, adentro y afuera simultáneamente, *vis-à-vis* el mundo y la cultura indígenas; respeto, convivencia incluso –Manuel ha construido ahí un nuevo orden familiar–, pero sin que eso acarree (con) fusión. Concluimos que el modelo de sociedad ideal que Coloane nos ofrece finalmente, en el capítulo XI de *El último grumete de la Baquedano*, nos muestra un mestizaje a medias, que no acaba de ser una mezcla genuina, aparte de los demás problemas de rearticulación homogenizadora –pero también *rehegemonizadora*– que ello involucra y que tantas molestias genera en sus detractores de las últimas décadas –entre los cuales el más duro, pero también el más persuasivo pudiera ser Antonio

Cornejo Polar. Con todo, yo opino que sentar el mestizaje del autor de *El último grumete de la Baquedano* en el banquillo de los acusados, acudiendo para ello a los servicios de los presupuestos ideológicos de la actualidad¹¹, además de incurrir en una maniobra deshistorizada y no del mejor gusto nos obligaría a barrer con lo más progresista que en torno a la cuestión indígena fue capaz de producir el pensamiento latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Es entonces en la huella de ese pensamiento —cuyo nacionalismo asimilacionista envió, como quiera que sea, al patio de atrás el planteo etnocida decimonónico, el de Sarmiento y el del benemérito Vicuña Mackenna, sin ir más lejos— que Coloane suma su voto a la postura de reivindicación del ser mestizo.

Retrocedo ahora hacia la imagen de la corbeta Baquedano y observo que la primera descripción que Coloane nos da de ella es la siguiente:

Era el último viaje de este hermoso barco. Después de educar a su bordo a numerosas generaciones de oficiales, suboficiales y marineros para la Marina chilena, la Superioridad Naval había dispuesto que realizara ese último crucero hasta el Cabo de Hornos, para proceder, a su vuelta, al desguazamiento de la nave, en razón de que, envejecida en sus luchas

con los mares de todas las latitudes, ya no ofrecía seguridades para la navegación en las peligrosas rutas que tienen que surcar los marinos de guerra (16).

Y más adelante, habiendo ya fondeado la nave en Puerto Refugio:

En el centro de la bahía la Baquedano descansaba como un animal mojado, como un caballo sudado que hubiera galopado leguas y leguas. Las velas colgaban de los mástiles, mojadas, inertes, como brazos caídos; en la proa se secaban los foques, semejando esos pañuelos que les ponen en la frente a los enfermos enfebrecidos. (79)

Y ahí mismo este intercambio:

—¡La Chancha parece una boya, por lo buena para la mar! —dijo Alejandro, mientras ayudaba a un compañero a extender una vela del trinquete en el castillo.

—¡Y casi lo es! —respondió aquél, y continuó—: Tiene triple fondo, primero el casco de hierro, luego una gruesa capa de madera especial, impermeable, dura y liviana como un corcho, y, por último, encima de todo, una revestidura de planchas de cobre

para que no penetre la broma. Ésta no se hunde sino a pedazos –terminó el grumete. (79 y 80)

De las citas anteriores se puede inferir primero que la Baquedano es una nave sólida, «de triple fondo», como asevera el orgulloso grumete, por lo que ha sido capaz de sortear a lo largo de muchos años tempestades difíciles y múltiples. Segundo, que no obstante ello ha cumplido a esas alturas con su misión histórica. Esto quiere decir que la ley de la vida la ha hecho envejecer y está cansada –el buque histórico tenía ya a su haber, en efecto, casi cuarenta años de servicio–, por lo que es necesario reemplazarla. Tercero, que lo que los nuevos tiempos exigen es una nave más segura. Cuarto, que con el advenimiento de ese tiempo nuevo debería producirse un cambio a la manera del río heracliteano, que no por introducir la diferencia destruya la continuidad.

En otras palabras: la patria de Francisco Coloane es sólida, «de triple fondo», «no se hunde sino en pedazos», pero es menester renovarla cada cierto tiempo, en el entendido de que ello es algo que se hace sólo para que esa patria continúe siendo la que es. Si a lo anterior nosotros le agregamos el recuerdo de la misión familiar de Alejandro Silva –que como se indicó más arriba consiste en el reestablecimiento de la continuidad al interior

del espacio doméstico burgués— uniendo ese recuerdo a la escena final de la nouvelle, cuando Alejandro visita al sargento Escobedo en el hospital y a los comentarios del narrador a propósito de la visita, la figura se redondea. Un padre marino ha muerto en un naufragio «cumpliendo con su deber» y un hijo marino lo reemplaza. El sargento Escobedo ha completado su ciclo y el joven Silva lo sucede. La gravitación del principio heracliteano se constata así en ambos espacios, el privado y el público. El viejo sargento, de profesión «carpintero», y el joven grumete, futuro «telegrafista» —tampoco debiera pasarse por alto el ascenso de categoría que supone el paso de un oficio a otro, puesto que vocea indicialmente un cierto progreso de la cultura nacional de mediados del siglo XX, y que es un progreso de impronta tecnológica— se dan la mano en esa escena de cierre. Como comenta el narrador, hay en ello algo similar a la entrega de un bastón, ya que lo que ese gesto dibuja es a «dos generaciones que se despedían sobre el recuerdo de la vieja y gloriosa corbeta que, como el sargento, yacía anclada también “fuera de servicio”» (140).

Una última nota sobre esa especie de continuación de la nouvelle que acabo de comentar y que es *Los conquistadores de la Antártida*. Reaparecen en este otro libro de Coloane los dos hermanos de la obra anterior, desmintiéndose en esa forma el carácter definitivo que allí

se le daba a su separación. También desaparece, como es lógico, la divergencia entre los programas de vida de uno y de otro. Pero más revelador todavía es que este segundo libro se aboque al relato de la preparación y la realización de un nuevo y más ambicioso periplo, ahora hasta «el Polo mismo», que es «donde terminan los meridianos que la limitan» [a la Antártida chilena, según el decreto 1747 de 6 de noviembre de 1940 del gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda, y que se dictó después de que evacuara sus conclusiones una comisión especial de la Cancillería destinada a probar el dominio antártico chileno y a establecer los límites del territorio polar perteneciente a la República]¹². Esto significa que si en *El último grumete de la Baquedano* la corbeta de ese nombre hacía un reconocimiento del territorio nacional hasta llegar a la unión de los dos océanos, el Atlántico y el Pacífico, en *Los conquistadores de la Antártida* el cúter Agamaca prosigue con esa misma tarea y esta vez hasta dar con un nuevo confín. Chile termina ahora, de acuerdo a lo dispuesto por el presidente Aguirre Cerda, en la Antártida. De la Baquedano al Agamaca, en la primera mitad del siglo XX, las dos naves habrán trazado así, una detrás de la otra, el mapa total de una nación que se expande por tercera vez durante el decurso de una historia admirable. El fin posterior y catastrófico del cúter y las muertes del sargento Ulloa y el yagán

Félix pueden leerse de muchas maneras, lo sé –también la demencia del sargento Escobedo al final del *El último grumete de la Baquedano*–, pero cualquiera sea la lectura que nosotros hagamos de ellas lo definitivo es que esas muertes reintroducen en el relato el motivo de la inmolación sacrificial. El blanco y el indio han entregado los dos la vida formando parte del elenco protagónico de una hazaña que en el siglo XX remeda el *epos* de la conquista de América, solo que en esta ocasión no para el engrandecimiento de la España imperial sino para la gloria inmarcesible de la Patria republicana.

El último grumete de la Baquedano se publicó –como es sabido– en 1941, a tres años del triunfo del Frente Popular y meses antes del fallecimiento del presidente Pedro Aguirre Cerda. ¿Presintió Coloane la muerte del mandatario? *Los conquistadores de la Antártica*, su continuación que apareció en 1945, la señala de una manera puntual. Se recuerda allí a Aguirre Cerda con cariño y se lo elogia por haber agrandado «el alma y el cuerpo de Chile» (74). Por otra parte: ¿no están ambas obras haciéndose eco de la lógica histórica que determinó los destinos de nuestro país durante la mayor parte del siglo XX, una lógica de «compromiso» político, como diría Tomás Moulián, y de la que las decisiones de Pedro Aguirre Cerda y mucho más las de sus sucesores hasta llegar al trienio de Allende ofrecen múltiples

ejemplos? ¿Acaso no reafirman de este modo lo inevitable del cambio histórico, siempre y cuando ese cambio se efectúe dentro del río de hierro de la continuidad?

NOTAS

1. Horacio. *Odas-Epodos. Canto secular. Arte poética*, traducción y edición de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Bruguera, 1984, página 30.
2. Por cierto, todo esto es también remontable al arquetipo de los arquetipos, el de la nave de Ulises.
3. «*El último grumete de la Baquedano* y *Los conquistadores de la Antártida* son novelitas leves, ingenuas, agradables, insignificantes». Carlos Droguett, «Francisco Coloane o la séptima parte visible». *Mensaje* 235 (1974), página 622.
4. Esta lectura mía de la *nouvelle* se corresponde, además, con su verdad histórica. La corbeta Baquedano, un velero bergantín, fue el primer buque de la Armada de Chile construido con el fin de cumplir funciones de buque escuela de guardiamarinas. Sirvió entre 1899 y 1936, y su último viaje lo hizo recorriendo la costa de nuestro país.
5. Francisco Coloane. *El último grumete de la Baquedano*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1977, página 109. Todas las citas de la *nouvelle* corresponden a la misma edición y de ellas daré sólo el número de página en el texto y entre paréntesis.
6. En la segunda definición que la RAE da para la palabra «mártir» se lee: «Por ext., persona que muere o padece mucho en defensa de

otras creencias, convicciones o causas» [“otras” que no sean «el amor de Jesucristo» y la «defensa de la religión cristiana», se entiende]. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed. Madrid: 1992, páginas 1330 a 1331.

7. La recurrencia a la estética del melodrama no corre de cuenta de Coloane únicamente, en su retrato de la madre abnegada, sino que también explica la inocentada de la película que se hizo en los años ochenta y que “enriqueció” la historia de Alejandro Silva con una torpeza digna de mejor causa, introduciendo en ella un idilio entre éste y una muchacha puntarenense. No entendieron –o mejor dicho le sacaron el cuerpo– el machismo radical, el de la patria como una patria sólo de hombres, que la nouvelle escenifica.

8. György Lukács. *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Traducción de Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1973, página 132.

9. Droguett, «Francisco Coloane...», páginas 629 y 630.

10. Cuando este trabajo estaba terminado me llega un excelente estudio en el que Pablo Vargas Rojas desenvuelve, entre otros aspectos y con gran profundidad, la perspectiva antisarmientina aquí sugerida: «L'Écriture narrative de Francisco Coloane: Éléments d'un discours écologique» en Francisco Coloane. *Tierra del fuego, Cap Horn, Le Golfe des Peines*. Traducción de François Gaudry. París: Phébus, 2009, páginas 531 a 593. La traducción del trabajo de Vargas es de Albert Bensoussan.

11. «Se obtiene un efecto similar a través del empleo del concepto de mestizaje, sobre todo cuando detrás de él se oculta la apropiación

por el sector social dominante de algunos componentes referenciales, formales o simbólicos propios de los estratos subordinados; tal vez algún episodio de la historia antigua, probablemente ciertos giros lingüísticos, quizás algún uso pintoresco. Es frecuente, por lo demás, que el concepto de mestizaje ponga en movimiento, aun hoy, criterios irreparablemente obsoletos, como los que derivan de la 'psicología de las razas', y hasta extrapolaciones del 'significado de la naturaleza' como instancia explicativa del comportamiento de los grupos sociales oprimidos; así, por ejemplo, el temple nostálgico de la literatura andina provendría del desolado paisaje altiplánico, o el humor sensual de la literatura costeña de Ecuador o Perú sería producto del espíritu burlón e igualmente sensual de la raza negra, etcétera. De esta manera la unidad imaginada por la ideología del mestizaje es, en el mejor de los casos, una unidad gravemente desarmónica, pues la estructura dominante no se altera de manera sustancial, y tiende en forma casi inevitable hacia la desconflictivización de las relaciones sociales y de sus representaciones literarias». «Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar», en Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982, páginas 37 y 38). Y en uno de sus últimos escritos: «Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia». «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes», en *Revista Iberoamericana*, 180 (1997), página 341.

12. *Los conquistadores de la Antártida*. Madrid: Rodas, 1972, página 119. En el decreto citado se lee que «Forman la Antártica Chilena o Territorio Chileno Antártico las tierras, islotes, arrecifes, glaciares (*pack ice*) y demás conocidos y por conocerse, y el mar territorial respectivo, existentes dentro de los límites del casquete constituido por los meridianos 53, longitud oeste de Greenwich y 90 longitud oeste de Greenwich». Abundó algunos años después en los antecedentes de carácter histórico, geográfico, jurídico, diplomático y administrativo del decreto de Aguirre Cerda el ministro Raúl Juliet Gómez, canciller de Gabriel González Videla, en una exposición al Senado en sesión extraordinaria de fecha 21 de enero de 1947. Véase: *República de Chile. Soberanía de Chile en la Antártica* (Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1948). Hoy el territorio antártico chileno corresponde a la XII región de Magallanes y la Antártica Chilena, dentro de la cual se incluye la Provincia Antártica Chilena, cuya capital es Puerto Williams.

2

No pasó nada

En su nouvelle *No pasó nada* (1980) lo que Antonio Skármeta nos comunica es la historia de un muchacho de catorce años, Lucho, hijo de una pareja de maestros de enseñanza media de nuestro país, quien quiso alguna vez ser cantante pop y ahora quiere ser escritor:

El 13 de septiembre era mi cumpleaños y mi papi me regaló una guitarra. Yo entonces quería ser cantante. Me gustaban los programas musicales de la televisión y me había dejado el pelo largo y con los amigos del barrio cantábamos en la esquina y queríamos formar un conjunto para tocar en las fiestas de los liceos [...] A mí ya no me importa que hayan vendido la guitarra y que nunca más pude tocarla, porque ya no quiero ser más cantante. Ahora quiero ser escritor¹.

Los acontecimientos chilenos de septiembre de 1973, de los que como es obvio sus padres fueron las víctimas

directas, empujan a Lucho hasta Berlín. Comienza y concluye ahí su distanciamiento de la niñez, como su entrada en la adolescencia. El relato de este proceso es movilizad o dentro del receptáculo formal de una Bildungsroman clásica o, como también la denominamos en español, novela de aprendizaje –en realidad, se trata de una traducción del inglés, que acuñó ya en el siglo XVIII la expresión *learning novel*. En su *Teoría de la novela*, recordemos que el joven Lukács considera la Bildungsroman como una de las tres formas que cubren el espectro de las posibilidades expresivas del género, equidistante tanto de la novela del «idealismo abstracto» –su ejemplo es *Don Quijote de la Mancha*– como de la «novela psicológica» –su ejemplo es *L'education sentimentale*. En lo que concierne a los héroes de tales obras, en ellos –argumenta el maestro húngaro– «una reconciliación entre la interioridad y la realidad, aunque problemática, es de todas maneras posible» (14). Como espero demostrar en lo que sigue de este análisis, la búsqueda del significado específico que dicha «reconciliación» –la palabra es mala, me doy cuenta– tuvo en la conducta existencial y política de por lo menos un sector de la diáspora que el golpe militar chileno generó durante los años setenta y ochenta es lo que constituye el concepto matriz de esta narración skarmetiana².

En la historia que Lucho cuenta coexisten tres tiempos en dos espacios. Primero, un pasado pluscuamperfecto que acaece en el ámbito de un *locus* patrio y que el narrador de *No pasó nada* recupera y registra recurriendo a un grupo de imágenes evocadas y más o menos inconexas: el Colo Colo, la casa de Ñuñoa arriba, las montañas, los pájaros, las empanadas, las asambleas y unas concentraciones en que «desfilaban hasta las guaguas» (20). Segundo, un pasado próximo: el de la llegada de la familia de Lucho a la tierra del exilio, y cuyo más notorio atributo es la contención que desde el principio el padre exige a sus hijos («que fuéramos hombrecitos y que no nos metiéramos en líos. Que aquí estábamos como asilados políticos y que en cuanto nos enredáramos en un lío nos echarían» [23]). Tercero, un pasado cercano: el de la ruptura de la contención, que es aquel al que Lucho en su papel de narrador le dedica la porción mayor del relato, y que se habría iniciado tres meses atrás. Concuerta la inauguración del tercer tiempo con el cumpleaños del muchacho, el 13 de septiembre, y con el primer aniversario del golpe fascista. La noche del 10 de septiembre, de vuelta de pintar carteles para una manifestación contra la —en ese momento— junta militar chilena, y acompañado de su primera novia, Lucho tropieza con una pandilla de muchachones alemanes. Éstos notan su acento extranjero y uno de ellos, Hans, intenta irse sobre la chica:

Ellos querían que tomáramos de la lata de cerveza y gritaban a la salud de los novios. También querían que la Sophie se metiera en la boca la lata. Así que yo les dije no gracias, que nos dejaran pasar que estábamos apurados. Esa fue la peor idea que jamás se me ocurrió en Berlín. Primero porque me notaron el acento. Y segundo, porque si estaba apurado a esa hora de la noche y acompañado de la Sophie era que yo quería irme a la cama con ella. Y entonces había uno que después se llama Hans que me mira a la Sophie y me pregunta qué tal es la Sophie en la cama. Y viene y le mete la mano así en palangana por debajo del abrigo (35 y 36).

Lucho apela entonces a sus dotes de futbolista y

Zuácate que saqué mi patada de back centro. Sólo que en vez de pegarle a una pelota grande le di justo a dos chiquititas (36).

Con este suceso el período de la contención, el de la actitud *restringida* que el padre exigiera desde el momento mismo del arribo de la familia a Alemania como una regla incuestionable para la conducta en el destierro, toca a su fin. Parece conveniente que yo recuerde

ahora, a propósito de la circunstancia que comento, las observaciones de Wolfgang Kayser sobre la estructura de la «novela corta»:

Otra forma capta el acontecimiento primariamente como un suceso “real” y único, es decir, exactamente fijado en cuanto al lugar y al tiempo. Por otra parte, lo trata como suceso casual, es decir, no como la directa realización de una intención, sino precisamente como incidencia repentina, inesperada, que se cruza con las intenciones. Por todas partes hay ciertos puntales extraños que misteriosamente se relacionan entre sí, hasta que el suceso casual, en un punto culminante, determina de nuevo el destino. Esta forma que, como muestra la historia de la literatura, se ha realizado constantemente como tal, se llama novela corta³.

Otro es el tiempo que se echa ahora a rodar en *No pasó nada* a partir de aquí, de esta «casualidad» inevitable, de esta «incidencia repentina» e «inesperada», como escribe Kayser, pero secretamente necesaria. El relato de este tercer tiempo se convierte en el que aglutina las acciones de mayor trascendencia en el libro de Skármeta. Sus máximos desafíos consisten en el cumplimiento del amor y de la relación con los otros. El primero

se explora ampliamente a lo largo de la secuencia que abarca desde la traición de la primera novia de Lucho, la Sophie, al encuentro con la novia y compañera actual, la Edith; el segundo, en una secuencia paralela a ésta, que va desde la enemistad con el Michael, el hermano del Hans, a la amistad posterior. Echando mano del principio bíblico del ojo por ojo, que en el presente caso tiene su origen en la desconfianza que comparten respecto de una institucionalidad que ni a Lucho ni a él dice nada, el Michael intenta cobrarse “de hombre a hombre” la agresión contra su hermano. El cobro se lleva a cabo durante el curso de una pelea, que no por callejera es menos mítica, y nos remite a otras peleas del mismo tipo en obras anteriores de Skármeta —el cuento «Relaciones públicas» de *El entusiasmo* (1967), comentado por Alejandra Costamagna⁴— y que aquí se ejecuta —como allá— en un desolado, beckettiano, paisaje de extramuros.

Ahora bien, el crecimiento de Lucho se irá planteando y produciendo dentro de un campo de fuerzas complejo que, al asumirlo desde la conciencia en formación del personaje, pone de manifiesto el tironeo simultáneo que sobre él descargan un *allá* y un *aquí*, un *entonces* y un *ahora*. Esas cuatro dimensiones de lo real se entrecruzan y combaten en el interior de su alma joven. Esta es la encrucijada en que Skármeta pone a su

protagonista; también es la encrucijada en que se ubica como narrador e, indirectamente, a todos aquellos que son como él o que están en su misma posición. Protagonista así de un destino que desborda claramente el marco de su singularidad, Lucho no puede –porque se lo impiden condiciones objetivas– permanecer en el punto de partida. Del otro lado tampoco puede –esta vez debido al peso de condiciones subjetivas– abandonar el punto de partida.

Paso a considerar ahora estas dos series de condiciones.

Primeramente advertiré la presión del *dobles aquí*: Berlín y el cuerpo maduro o cuasi maduro del joven –se nos informa oportunamente que «no ha debutado todavía» (27). En seguida la del *dobles ahora*: el tiempo del capitalismo metropolitano, desarrollado, ya en plena carrera hacia la globalización, y que en la *nouvelle* medirá fuerzas con el tiempo de una adolescencia inaplazable. La producción que Lucho haga de su identidad futura no podrá sino tener en cuenta tales condiciones, que son –repito– condiciones objetivas y, por consiguiente, no refutables. Pero también deberá tener en cuenta las otras, las subjetivas, que aun cuando sí son refutables definen una cierta frontera, esa que separa dos opciones diferentes de existencia: la del inmigrante y la del exiliado. Porque el inmigrante es aquel individuo que

pasa por sobre –y deja atrás– su subjetividad anterior, el que la borra o la mantiene –si es que la mantiene– como un fetiche tal vez amable, pero despojado de eficacia; el exiliado, no. En *No pasó nada* esta subjetividad anterior y resistente se encuentra alojada en la memoria de Lucho y se expresa en un *doble allá* –Santiago y su cuerpo de niño– y un *doble entonces* –el tiempo del capitalismo periférico, subdesarrollado y provinciano que se cruzó con el tiempo de sus andanzas infantiles⁵.

Dos propuestas lo cercan y articulan su dilema. La primera es la de *la casa*, que se personifica en la figura del padre, quien no por nada carece de nombre. Es que ese padre es muchos padres. Es el escritor, soy yo que borroneo estas líneas, es –quizás– el lector de la *nouvelle*, así como también aquel a quien ahora le asesto mi comentario acerca de ella. En definitiva, puede decirse que el padre de Lucho es un personaje que nos representa –nos representó– a muchos en esos momentos, a todos los que poseíamos una acumulación de vida más o menos grande y con la que, puestos en la coyuntura, podíamos –pudimos– capear el exilio, “hacer como que no”. Tal es la reserva con que cuenta el personaje de este chileno, maestro de escuela secundaria exiliado, y a ello se debe que la propuesta explícita o implícita que le formula a su hijo tienda a la continuidad, esto es, a la ignorancia del aquí y del ahora, y es que la continuidad no

tiene cabida –no la tiene porque Berlín está ahí, porque la adolescencia de Lucho presiona–, a la prolongación de la espera, a aquel *mientras tanto* que como sabemos es el supuesto no dicho de la contención.

Las múltiples expectativas de *la calle* se condensan por otro lado en el amor y la amistad como relaciones potenciales e inminentes. Pero ambas perspectivas de vínculo arriesgan lo que en el fondo constituye un peligro de sojuzgamiento. Es el amor, que puede convertirse en repliegue y abandono en los dominios de la amada; es la amistad, que puede trocarse en servidumbre. En lo que atañe a lo primero, no es accidental que Skármeta rodee con un nimbo de música electrónica a la Sophie, maga y manipuladora inconsciente de la tecnologizada cultura metropolitana de masas: «Era un perfecto Wurlitzer», reflexiona el narrador poco después (30). Respecto de lo segundo, la rugidora y amenazante motocicleta del Michael, o su chaqueta negra de cuero, o sus «enormes» anteojos de conductor son signos también de esa cultura:

A mi lado se paró una moto sacudida de vibraciones, y arriba de ella estaba montado el tal Michael, con la misma chaqueta de cuero negra y unos enormes anteojos verdes atados con elásticos detrás de la nuca. Le dio vuelta y vueltas a la manilla y la moto roncaba y explotaba como si fuera un cohete (65).

Así como *la Casa* se personifica en la figura del padre, *la Calle* lo hace en las de la novia y el Michael. El Padre ha pedido contención. La novia pide, en cambio, integración. Repitamos ahora que *la Calle* es Berlín, la ciudad más moderna de Europa, y el tiempo el del capitalismo desarrollado y central. Estos son los elementos que a la adolescencia de Lucho se le solicita asimilar tal como ellos se le ofrecen en los llamativos escaparates de la sociedad de consumo, o a los que él puede –como a todo lo que representan– desafiar. Lucho opta –y el adjetivo puede parecer desmesurado, pero no lo es– por la salida dialéctica.

Se enfrenta con la Calle.

Es más, yo me atrevo a sugerir aquí que la Calle y él se estaban haciendo guiños desde antes; que el período de la contención fue en realidad de transición; que él y la mujer (cualquier mujer) se buscaban; que los fouls en el fútbol hacían presagiar el foul posterior: la soberbia patada en las bolas del Hans. En ese *estadio monumental* que resulta ser para Antonio Skármeta el Berlín de los años setenta reparemos en que el enfrentamiento que su novela describe tiene que realizarse más temprano que tarde. Rechazadas al fin ambas propuestas externas, la contención –por ilusoria– y la integración –por no deseada–, a Lucho no le queda más que fabricarse él

mismo una salida. Dicho de otra manera, lo que Lucho va a sortear —y poco importa con qué grado de conciencia— es que los demás, el padre, la novia, el Hans, el Michael o quien sea proveniente de *la Casa* o *la Calle*, esos polos extremos del conflicto, le hagan a él la vida, que le fijen el rumbo a su identidad futura, imponiéndole un *modelo* de adolescencia y un *modelo* de madurez dentro de los cuales calzar la suya. Así, en vez de privilegiar alguna de esas propuestas —que de adoptarse ciegamente haría de su conducta existencial un quehacer meramente reproductivo—, el joven decide encararlas. No abstenerse de crecer y no crecer mal, he ahí las dos negativas que, con más o menos claridad, su decisión deberá tener en cuenta. Para eso elige entre lo dado y después construye con eso dado otra cosa: en principio, pero sólo en principio, su adolescencia; el umbral, el paso hacia la vida adulta. Momentos cardinales de ese proceso productivo de la propia vida son: primero, aquel en que Lucho abre las compuertas de sí mismo al oleaje indistinto de lo real, cuando acaba con el mandato de la contención, cuando se junta con la Sophie, cuando hace fouls en el fútbol y contesta a las balandronadas del Hans con la hermosa patada que sabemos; segundo, cuando percibe las consecuencias de sus actos, cuando advierte que lo real no es inane, que la Sophie traiciona, que los fouls se castigan, que la patada en las bolas del

Hans no es gratuita, que aguarda –tal vez con creces– su retribución; tercero, cuando lo real le pasa la boleta y él responde a ese pedido creativamente. En cuanto a este tercer momento, a mí me parece legítimo sostener que durante su transcurso el protagonista de Skármeta, junto con producir una solución suya –que puede ser psicológica o existencial, según sea el gusto del lector de la obra– produce también una solución colectiva, una perspectiva social y política: lo que no es compatible con esa solución, la Sophie, es evitado y sustituido por la Edith; lo que sí es compatible o lo que no puede evitarse, el Michael, se atrae, se acoge y se transforma:

Y a la semana Michael se apareció en una reunión del Chile Comité. Cuando mi papi lo vio entrar, me quedó mirando y me dijo que yo era un “proselitista”. Esa es otra palabra que tuve que buscar en el diccionario (88).

La cita que acabo de copiar contiene el fin de esta *nouvelle*. En ese brevísimo episodio la mirada y las palabras del padre transparentan una aceptación oblicua del crecimiento del hijo, pero muestran además una aceptación no menos oblicua de la diferencia que se halla asociada a ese crecimiento, entendida como una diferencia que no sólo es comprensible sino celebrable.

Porque el crecimiento del joven Lucho habrá cubierto un nuevo tramo que conforma una secuencia unitaria y que en cuanto tal puede narrarse; muchos más cubrirá en el futuro: crecer se subentiende en *No pasó nada* como una actividad que no cesa. El título de la nouvelle es desde este punto de vista irónico. Desde un segundo punto de vista, estaría reflejando el tironeo preliminar entre la contención y la trasgresión. Desde un tercer punto de vista, es una cita y una respuesta irónica a «Aquí no ha pasado nada», el mejor y más famoso de los cuentos de Claudio Giaconi, que por lo demás es correlativa a la cita y respuesta irónica que encontramos en el título del primer libro de Skármeta, *El entusiasmo*, vis-à-vis el título del primero de Giaconi, *La difícil juventud*. Puede demostrarse, en definitiva, por medio del relato de ese tramo, que «una reconciliación entre la interioridad y la realidad, aunque problemática, es de todas maneras posible»⁷. Más todavía —y he aquí un importante añadido que la obra que estoy estudiando me autoriza a hacerle a las abstracciones del joven Lukács—: la reconciliación aludida no sólo «tiene que buscarse a través de luchas duras y en aventuras peligrosas», sino que su búsqueda es sinónimo del proceso de su producción; producción de la propia vida, la individual tanto como la social, que se lleva a cabo en el curso de un proceso que parte y que está determinado por lo dado;

también que en primera instancia reconoce y asimila en sí lo dado, pero que no se agota en eso dado. Que será eso y más: una existencia nueva, con la obligación de continuar una historia –aquí la historia del pueblo chileno de siempre, la de Lautaro y Manuel Rodríguez, la de José Manuel Balmaceda y Luis Emilio Recabarren, la de Pedro Aguirre Cerda y Salvador Allende– y la facultad de renovarla, con la obligación de recibir y la potencialidad de agregar, y con una existencia que, justamente en virtud de su ejercicio de esta dialéctica esencial, está también capacitada para ser políticamente significativa.

Con naturalidad, el fin del itinerario de Lucho en *No pasó nada* desemboca en una toma de posición del narrador y del escritor Antonio Skármeta ante el arduo problema de las vidas del exilio. Este itinerario y su estación de término es propuesto por Lucho al padre a través de la grave complejidad de sus acciones. Se trata de acciones que deben leerse –que deben descodificarse– y cuyo primer lector –cuyo primer descodificador, es el padre mismo. Por eso al cierre de la nouvelle su mirada y sus palabras transparentan una percepción del crecimiento del hijo, al mismo tiempo que una aceptación tácita de la validez de la alternativa que el hijo ha ensayado para producirlo. Si la nouvelle de Skármeta es, como yo creo, una parábola pedagógica, y si la con-

dición parabólico-pedagógica es un atributo esencial de las novelas de aprendize, entonces no cabe duda de que la utilización de esta forma en *No pasó nada* obedece al propósito de convertir al hijo en maestro del padre o —lo que no es más que una extensión de lo mismo— al personaje en maestro del autor, en maestro del crítico, en maestro también del lector chileno del exilio. Porque lo que a mí me interesa destacar es que Lucho no renuncia al mundo en el que está, Berlín, pero tampoco renuncia al mundo del que viene, Santiago. El advenimiento de su adolescencia no desecha los tenaces requerimientos que le hace su cuerpo pujante, y sin embargo no desecha su niñez, las memorias de su vida anterior, la consecuencia con un pasado que él no forjó, aun cuando también —y hartó lo sabe— le pertenece. Reúne y cuela, capta y selecciona todo eso para construir al cabo su existencia y la del millón de chilenos que tuvieron que abandonar este país a causa del golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

NOTAS

1. Antonio Skármeta. *No pasó nada*. Barcelona: Pomaire, 1980. Todas las citas siguientes corresponden a la misma edición.
2. Lukács. *A Theory...*, página 132.
3. El libro más completo que conozco sobre la “generación del cincuenta”, esa fabricación mediática de Enrique Lafourcade, pertenece a Eduardo Godoy Gallardo. *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago de Chile: La Noria, 1992.
4. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1971, páginas 474 y 475.
5. Alejandra Costamagna. *El lugar del deseo en los cuentos de Antonio Skármeta*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena, Departamento de Literatura, Universidad de Chile 2010, página 52 y siguientes. Agrego a la observación de Costamagna que la misma estructura se registra en *Lanchas en la bahía*, la primera novela de Manuel Rojas. A propósito, ver la segunda parte de este libro.
6. En este sentido es útil comparar la novela con la versión cinematográfica alemana, *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* [*Desde lejos veo ese país*], dirigida por Christian Ziewer y estrenada en

Berlín durante 1978. Al margen de copiosas alteraciones puntuales, la modificación mayor que la película introduce al comparársela con el texto narrativo es de foco: allí donde la novela se preocupa especialmente de la conducta del protagonista con respecto al mundo, la película procede a la inversa. Claro está, lo que así pone en juego el film es una audiencia potencial que no es la de la novela. La ordalía del muchacho extranjero sirve para descubrirle a esa audiencia su propio mundo. El título de la película da cuenta de ese reemplazo de receptor.

7. Producción en tanto trabajo del personaje sobre su vida, la cual pretende cambiar, y trabajo –asúmalo o no quien lo realiza– socialmente condicionado. «En la producción social de su vida, los hombres...», etcétera. Karl Marx, «Prefacio» del 59, en Karl Marx y Frederick Engels. *Obras escogidas*. Moscú: Progreso, 1973.



3

Mala onda

¿Cómo funciona en *Mala onda*, la novela que Alberto Fuguet publicó en 1991, el triángulo –tal vez sería mejor hablar de un cuadrángulo– de perspectivas y discursos que constituye a la novela moderna? Esto considerando que, aunque con regresiones constantes hacia pasados de mediano o corto plazo, así como con algunas calas en segunda persona, la mayor parte del relato que se nos entrega en *Mala onda* es en tiempo presente y en primera persona, en la voz de un protagonista narrador; uno podría interpretar así la novela como un largo monólogo interior, como una suerte de registro, “diario de vida”, que pudo escribirse pero que aquí sólo se piensa y en el momento mismo en que ocurren los sucesos, lo que beneficia a la narración con un suplemento visual importante. Tomando en cuenta todo eso, ¿en qué consiste y cómo se comunica la ironía? Con escalpelo de fenomenólogo, Félix Martínez Bonati ha argumentado que en la ficción novelesca la

ironía autorial es una «visión inexplicita superior a la del narrador», que lo convierte por eso en un narrador relativamente no fidedigno («*unreliable*») y que son los *defectos* de éste los que dan lugar a un «juego irónico de un nivel superior al del discurso». Y agrega:

Si tal es el caso, se entrecruzan dos planos: el del discurso ironizado y el de la ironía, que suspende o limita la validez de las afirmaciones básicas del discurso narrativo. Esta ironía constituye un enriquecimiento de la estructura de la obra, pero, sin embargo, no altera el carácter del discurso narrativo. Sólo genera, por decirlo así, otro discurso paralelo, inexplicito, de actitudes intelectuales condescendientes¹.

Yo, por mi parte, concuerdo con Martínez Bonati e insisto en que no debiera mirarse en menos a la ironía autorial, ya que es el elemento que define esencialmente a la novela moderna; su cabal funcionamiento nos obliga, por otra parte, a prestar atención no a dos sino a cuatro perspectivas mayores con sus correspondientes discursos, explícitos dos de ellos e implícitos los otros dos. Más precisamente: pienso que en la novela moderna confluyen otras tres perspectivas de importancia que conviven con aquélla que está ejerciendo hegemonía en

el ámbito del mundo narrado. Ellas son: la perspectiva del autor implícito, la del protagonista –que puede también ser el narrador o, al menos, el narrador básico– y la del lector implícito, todos ellos contruidos como quienes son a partir de sus actitudes de subordinación o insubordinación de cara a la realidad que los circunda –y de cara a los discursos de la realidad que los circunda, por supuesto².

De aquí arranca la existencia, en la novela moderna, de una trama de vínculos que ratifica una estrecha complicidad entre el autor implícito y el lector implícito, que son los que saben medir cuáles son las oportunidades y los riesgos que el orden de cosas hegemónico en el mundo les presenta y que por consiguiente participan en la puesta en ejercicio de una segunda mirada –participan en «un nivel superior al del discurso», es lo que dice Martínez Bonati. En esa mirada lo que se comparte es un juicio escéptico sobre los actos y/o aspiraciones del protagonista, quien no sabe medir el orden en cuestión o lo sabe sólo parcialmente.

Como es natural, lo anterior involucra recortes necesarios tanto de espacio como de tiempo. En la novela de Fuguet el espacio es la capital de Chile, Santiago, y más exactamente todavía –como lo ha señalado con justeza José Leandro Urbina– apenas *un cuarto* de la misma. Escribe Urbina:

Tres cuartos de ciudad carecen de representación en la novela. El cuarto restante que se privilegia se erige como el único espacio significativo, y en tal grado que la geografía se establece como dictadora de temas, incitadora de acciones y proveedora de coherencia narrativa³.

Se refiere Urbina al cuarto oriente de la ciudad capital de Chile, que era y continúa siendo hasta hoy el más próspero. Ahí es donde ocurren la mayoría de las acciones de *Mala onda*, dentro de un perímetro de afanes modernizadores perfectamente discernible, dentro de un área de nuevos espacios urbanos —gran atracción despertada en los días que cubre la novela «Providencia con Lyon, Paseo Las Palmas, el epicentro mismo. Es uno de los pocos lugares que se salva. Puros edificios nuevos y locos y cantidad de gente conocida comprando ropa o dando vueltas» (91)—, que va desde la comuna de Providencia hasta la actual Lo Barnechea y en el cual se agazapan, con la forma de un abanico que se estuviera abriendo desde la Cordillera de los Andes hacia abajo, las comunas de Las Condes, Vitacura, y los barrios de Lo Curro y La Dehesa. Sin que esto desmienta la validez del aserto de Urbina, son excepciones en *Mala onda* algunas vistas de Río de Janeiro, en el capítulo que

está fechado el 3 de septiembre, el balneario costero de Reñaca, el día 7, los suburbios del sur de la capital y el centro de la misma, el 10, y el cerro San Cristóbal, el 14. El tiempo total –dicho sea de paso–, que el autor dejará establecido con una precisión que no tiene nada de arbitraria, son los doce días que van desde el 3 al 14 de septiembre de 1980⁴.

Con esto queda claro cuál es el marco físico-temporal que sirve de plataforma a las acciones de este relato novelesco, así como cuáles son las categorías de la percepción o las condiciones de perceptualidad de cuanto en él se nos comunica. He ahí el piso-mundo nacional que (re)construye Fuguet y respecto de cuya gravitación se conducen y pronuncian, explícita o implícitamente, las distintas figuras de *Mala onda*: el narrador protagonista y los personajes secundarios que se mueven en torno suyo, el autor implícito y el lector implícito.

Ahora bien, las significaciones paradigmáticas de este piso-mundo se presentan en la novela que leemos mediante una articulación que a mi juicio puede segmentarse eficientemente en tres círculos concéntricos, dispuestos en una jerarquía de acuerdo con la cual los dos inferiores están conectados con el superior pero sin perder por eso una cuota de espesor propio. Me refiero al círculo de la casa, al del barrio –llamemos así al cuarto oriente de la ciudad que se mencionó hace

un momento— y al del país como un todo. Queriendo dar cuenta de las significaciones que el desarrollo de la narración de *Mala onda* irá introduciendo dentro de cada uno de ellos, Urbina habla de dos «planos discursivos»: uno nacional que se deriva del «anclaje premeditado de la novela en la historia reciente» (24), y otro internacional que proviene «de una cierta cultura establecida en los Estados Unidos, específicamente de lo que podríamos llamar los discursos de la subcultura adolescente blanca rica de California y Nueva York»⁵. En rigor lo que este novelista y crítico está identificando en su comentario a la obra de Fuguet es cómo a través de ella se nos quiere dar y se nos da noticia de la instalación en Chile, por parte de la dictadura militar, a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo XX, de una idea y un programa de país basado en combinar —lo cual es contradictorio sólo a primera vista— la represión con la libertad: represión superlativa de los más para garantizar de ese modo una libertad también superlativa a los menos. Esto, que como es bien sabido estaba destinado a transformarse en la regla de oro del modelo económico de la dictadura —y de después, como una mancha de aceite que se expande con el correr de los años por todos los recovecos de la vida nacional—, se convirtió además, *mutatis mutandis*, con todas las mediaciones que se quiera reconocer al

aplicarlo a tales o cuales contextos específicos, en la regla de oro de un modelo político, social, cultural e inclusive urbanístico. Hay un episodio en la novela de Fuguet en que la autoridad y la libertad se confrontan y miden sus fuerzas, o mejor dicho un episodio en que la autoridad se percata de hasta dónde llegan sus prerrogativas al colisionar con quienes –en este caso puntual, con los hijos de quienes– son los dueños de la libertad y desde esa libertad que es de ellos y nada más que de ellos les han conferido a los otros el poder que vicariamente detentan. La policía del régimen detiene a un grupo de muchachos que han acudido hasta la avenida Kennedy para asistir después del toque de queda a una carrera ilegal de automóviles, como las que aparecen en ciertas películas para teenagers de los Estados Unidos; entre ellos se encuentra el protagonista narrador. Trasladados al recinto policial, uno de los jóvenes –el Nacho, hijo de un oficial de alto rango en la Armada, también beneficiario oscuro de los latrocinios de la dictadura– hace ver a los carabineros quién es su padre, quién es él y quiénes son sus amigos. La detención se anula en el acto. Al fin, «el paco más sumiso le ofreció al Nacho escoltarnos»⁶.

Pero, ¿en qué consistieron exactamente la represión superlativa y la libertad superlativa de aquellos tiempos nefandos, en cada uno de los círculos que ya nombré y

que *Mala onda* explora con mayor o menor profundidad? En el más ancho de tales círculos, que en la novela constituye un trasfondo siempre presente pero muy pocas veces visible, se trataba de afianzar con una mano la permanencia del Estado policial encargado de reprimir cualquier intento de rebeldía, mientras con la otra se aliviaba de gravámenes enojosos –de la obligación de pagar salarios justos o de tributar proporcionalmente a la obscenidad de sus ganancias, por ejemplo– a una economía neoliberal, de “libre empresa” y abierta a más no poder a la inversión extranjera.

El régimen de Pinochet se daría impulso con un boom económico fraudulento, cuya irrealidad quedaría a la vista dos años después y que ha sido ficcionada por Arturo Fontaine en la novela *Oír su voz*; no otra cosa se le estaba imponiendo al país durante los doce días de septiembre de 1980 que cubre *Mala onda*. Y eso era algo que se le estaba imponiendo por la vía de un plebiscito no menos espurio que el boom económico que estaba detrás suyo, y al que el gobierno de facto había llamado para que los ciudadanos votaran “sí” o “no” de manera “democrática” por una nueva carta constitucional –el régimen había tomado por supuesto todas las providencias que estimó necesarias para que no fuese rechazada⁷–, la cual desde el punto de vista de sus perpetradores era el instrumento que consolidaría en Chile

un Estado de derecho de nuevo tipo. La misión de esa carta fue —como se recordará— convertir una situación de hecho en una situación de derecho, legitimando de esa manera al orden impuesto por la fuerza de las armas al derramarse sobre sus brutalidades el agua bendita de la ley. Y lo hizo, por lo menos formalmente. El plebiscito se llevó a cabo, en efecto, el día 11 de septiembre de 1980 y en él se aprobó en efecto el documento de marras.

En el círculo intermedio de los tres que distingo en la articulación del espacio de la novela de Fuguet, que denominé «del barrio», circunscrito como sabemos a un cuarto de la geografía y la población de Santiago —metonimia y metáfora de quienes en la totalidad del país ven sus intereses y creencias representados y/o favorecidos por la dictadura de Pinochet—, el orden de cosas general se metamorfosea en un orden de cosas particular. La libertad económica, que es el principio fundamental que regula las acciones dentro del círculo más amplio, se transforma en este otro ámbito en una conducta privada permisiva, de sesgo “liberal”, para la que nada está vedado, aun cuando algunos entre quienes hacen uso de esa libertad sin límites se cuiden de preservar las apariencias.

No cabe duda de que en *Mala onda* el espacio intermedio es el más destacado y en él la libertad de empresa

—que dota de significación al círculo mayor— se metamorfosea en libertad de consumo, con todos los rasgos que presenta esta tendencia instigada en y por la cultura del capitalismo tardío, lo que ha sido materia para debates múltiples⁸: consumo de objetos caros y prestigiosos por parte de quienes tienen la capacidad adquisitiva para transformarse en sus dueños, y de los cuales se espera que incrementen la excepcionalidad de sus compradores; no interesa el valor de uso del objeto, ni siquiera su valor de cambio por sí solo, sino su alto costo, así como que estén de moda entre los consumidores; todo ello nimba a él y a quienes los poseen con una aureola de prestigio social. Especialmente interesantes son en este sentido los objetos de procedencia estadounidense —recuérdese la frase de Urbina: «subcultura adolescente blanca rica de California y Nueva York»—, cine, televisión, avisos publicitarios, discos de música pop, vestuario de marcas famosas, alimentos, bebidas, licores, etcétera, tanto como las actitudes, o sea la imitación abyecta pero al mismo tiempo puerilmente candorosa de giros lingüísticos y estilos de comportamiento que se asocian con ese mismo origen. Un lugar de prominencia dentro de ello lo ocupa el consumo de drogas —marihuana, anfetaminas, cocaína—, entre otras causas, porque tal consumo es parte del modo de vida que despliegan las celebridades de la cultura mediática de Estados Unidos,

sobre todo las celebridades del rock, y que en la novela de Fuguet veremos jerarquizado también según su prestigio social —menor el de los baratos cogollos de cáñamo provenientes de la comuna de San Felipe, mayor el de la costosa cocaína importada. Poco interesa que los militares se empeñen, al mismo tiempo, en cantar y obligar a cantar la canción nacional a gritos. Ese nacionalismo castrense no es para los que viven y circulan por la zona de privilegio que esta novela nos muestra, sino para “los otros”.

El círculo más estrecho es el de la casa, cubierto por la novela con una dedicación manifiesta. En este espacio el centro del foco narrativo lo constituye, como es lógico, la institución familiar. Podemos darnos cuenta de que el idilio familiar oligárquico del pasado lejano y el idilio burgués del pasado cercano han perdido ambos terreno durante el período que aquí se considera, y que lo que empieza a instalarse en su lugar al interior del territorio doméstico de la burguesía chilena alta y media es otra cosa. Personajes representativos en este proceso de “reconfiguración de la vida hogareña” del país —o de un sector del país—, por obra y gracia de la modernización pinochetista, son el padre de Matías —que no quiere ser el padre de su hijo sino su amigo, su confidente, su cómplice y hasta su compañero de francachelas y consumo de drogas—, y una madre que hace la vista

gorda frente a ello, así como también frente a muchas otras cosas; una madre que barre la basura –incluyendo la suya propia– debajo de la alfombra, y que por lo tanto tampoco ejerce las funciones protectoras y a menudo salvíficas que la gente “buena” identifica con la maternidad. Podríamos decir así que el padre y la madre del joven protagonista de *Mala onda* se han “liberado” de la “carga” de sus respectivos estereotipos, de la “carga paterna” y de “la carga materna”. No es raro por eso que en la última sección de la novela el edificio familiar, aquejado ya de un deterioro sin remedio, se venga abajo de una vez por todas. El horror que hizo presa del sacerdote del Opus Dei José Miguel Ibáñez Langlois –bajo su seudónimo periodístico, Ignacio Valente– cuando leyó la novela por primera vez se aloja ahí. Confesando que sólo llegó hasta la mitad de su lectura, porque «se me hizo insoportable», escribió Ibáñez Langlois:

El autor se especializa en lo más tonto que el alma adolescente pueda albergar, rindiendo un culto desproporcionado a lo más efímero de la moda juvenil del día [...] 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– puede encontrarse más

atisbos de sentido humano, de interés psicológico y psicopatológico, de significado ético y, en buenas cuentas, de humanidad⁹.

Es en relación con el “mundo” que a Ibáñez Langlois le provoca tanto desagrado que *Mala onda* desenvuelve a su personaje principal, Matías Vicuña, un muchacho al que le faltan sólo «cuatro meses para la mayoría de edad» (113). Hijo de una familia burguesa pudiente, alumno del penúltimo curso de la secundaria en un colegio de élite y a quien la narración acompaña en el tránsito desde su condición de adolescente a la de hombre adulto, el arco de su trayectoria individual será en *Mala onda* correlativo al de una trayectoria general. Así como la población chilena debe decidir en esos días el futuro de su vida colectiva, manifestando su conformidad o su disconformidad respecto de lo obrado hasta entonces por la dictadura, lo mismo debe hacer sobre de su propio futuro Matías Vicuña. Sí o no. Sí, si él se conforma y acata las reglas del juego social vigente en torno suyo. No, si se rebela en su contra. Como puede verse, esto nos deja frente a una novela de aprendizaje con muchas de las características estructurales que sabemos son las propias de esa clase de literatura y que en *Mala onda* desembocan en un final pesimista, quizás el más pesimista que el potencial genérico autoriza. Tanto

es así que la profesora María Nieves Alonso en un artículo sobre Fuguet ha llegado a plantear que «Matías Vicuña, hijo de la burguesía arribista y trivial, es un anti Martín Rivas y, naturalmente, un anti Aniceto Hevia», puesto que «*Mala onda* es una parodia de las novelas de aprendizaje»¹⁰. Todo ello porque Matías Vicuña no le da la espalda al fin al statu quo, como sí lo hace el personaje de Rojas, ni tampoco negocia con él algún tipo de “arreglo”, como el de Blest Gana, sino que se entrega sin más. Elige volver al redil. Es decir que en su odisea personal elige el *sí* consciente y libremente. No porque lo fuercen a ello, sino porque llegado el momento esa es, para él la mejor solución.

Pero conviene que yo precise esto que vengo reflexionando un poco más. En *Mala onda* hay dos expresiones contrapuestas que se repiten insistentemente y que en última instancia definen el conflicto vital del protagonista. Ellas son la «mala onda» –no por casualidad titula la obra– y la «lata» –con su larga lista de sinónimos: estar «apestado», «deprimido», «asqueado», «cansado», «agotado», «agobiado».

He aquí la «mala onda»:

Algo estaba fallando. Este regreso, regreso que siempre supe iba a ocurrir, me estaba resultando más complejo y menos atractivo de lo que jamás

pude imaginar. La gracia de viajar, pensaba, era justamente volver para recordar lo vivido. Pero ahora era distinto. Era como si no pudiera estar acá. 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 sólo 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 cuenta, sin darnos ni cuenta aunque tratemos (84 y 85).

Frente a esto, es decir frente a la «mala onda» de “afuera”, la respuesta de “adentro” —esa que genera la conciencia de Matías Vicuña— es la «lata». Por ejemplo en este pasaje:

Estoy en la arena, tumbado, raja, pegoteado por el sol primaveral, que me penetra por los poros, sin fuerzas siquiera para meterme al mar y flotar un rato hasta desaparecer. Sigo aburrido, lateado. Incluso pensar me agota. Esto lo tengo más que asumido y me preocupa. Pensamiento que me ataca, conversación en la que me enfrasco, opinión que

escucho, párrafo que leo, todo me da lo mismo, todo me agobia, es angustiante y me molesta. Estoy aburrido, apestado. No me atrevo a pensar. Pensar me da ideas (154).

Parece banal, pero no lo es en absoluto. Por el contrario, la «lata» del joven personaje de Alberto Fuguet cuenta con precedentes ilustres en la historia de la literatura moderna. Recuérdese solamente que el hastío, el tedio, el *ennui*, es un componente fundamental de la literatura europea decimonónica, aun cuando también es cierto que su rastreo puede llevarse más atrás, si es que traemos a colación la polvorienta “acidia” –la *accidia* latina, acedia en el español de hoy– medieval. María Nieves Alonso lo ha percibido bien al hablar de

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 trivilización del lenguaje¹¹

que se actualiza en la conducta de este protagonista. Con todo, no es que *Mala onda* contenga por eso «los rasgos de una novela de aprendizaje en versión popposmoderna»¹², como opina Alonso, ya que como ella

misma lo señala el *ennui* no es algo nuevo en la historia literaria, al punto de que las manifestaciones decimonónicas a las que yo acabo de aludir fueron investigadas y reflexionadas en profundidad y por algunas de las mejores cabezas críticas del siglo XX. Estoy pensando en el joven George Steiner y su «The Great Ennui», el primero de los ensayos de *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, de 1971, donde más que pensar sobre el hastío en sí mismo reflexiona acerca de sus fundamentos y sus ecos históricoculturales, y en Reinhard Kuhn, en un libro ya clásico, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, que apareció en 1976. De lo que esos dos estudiosos pensaron hace más de treinta años se han derivado después cavilaciones numerosas, muchas de las cuales resultan aplicables a la novela de Fuguet. Kuhn, por lo pronto, define el *ennui* 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»¹³.

Si la aliviarnos de su fidelidad hacia un existencialismo ya un tanto mohoso, pienso que esta cita de Kuhn va a sernos útil para nuestra lectura de *Mala onda*. El sentimiento que mueve a su protagonista Matías Vicuña es sin lugar a dudas el que Kuhn investiga. Vicuña

está harto, la mala onda de la cotidianeidad social chilena de principios de los años ochenta es aquella que se le aparece como si fuera un pozo negro, provocando en él una actitud de desapego que se intensifica con su regreso a Chile después del viaje de fin de curso a Brasil: «Cagué. Estoy de vuelta, estoy en Chile» (33). La expectativa de la vuelta a la patria, después de la euforia de la experiencia brasileña, lo enfrenta con la certidumbre de un desafío que él tiene aún pendiente, poniendo en marcha un proceso en el que a ratos aventurará un cuestionamiento, que se frena a muy poco andar:

Un par de dilemas, serios traumas, decisiones que tomar. ¿Qué hacer? ¿Virarse? ¿Mandar todo a la cresta? ¿Escapar?

¿Qué pasaría? ¿Pasaría algo? Imagínate. Piénsalo un poco, pongamos las cosas en la balanza.

¿Qué pasaría? ¿Qué?

Y si te fueras, por ejemplo, si te marcharas sin mirar atrás, asumiendo la soledad, sabiendo que puede ser un error, un grave error, pero que igual te sentirías bien, ¿lo harías? Perderías la seguridad, pero ¿qué significa estar seguro? ¿Alguien lo está? ¿Podrías admitir, sin hacer trampas, que realmente estás seguro?

Hay preguntas que es mejor dejar sin responder, ¿no? (169)

Conviene que yo precise a estas alturas que si escogemos como criterio taxonómico las actitudes de aprobación o desaprobación plasmadas en los discursos que emiten los personajes de *Mala onda* frente al orden de cosas dictatorial, el elenco secundario que se mueve alrededor de Vicuña deviene clasificable en dos series de individuos. De un lado están los personajes secundarios aquiescentes que, aun cuando no carezcan de ciertas dosis de conflicto interior —la patética tía Loreto, por ejemplo—, prefieren que se dé continuidad a lo que existe, cualesquiera sean las incomodidades que ello pueda acarrearles. Del lado contrario se ubican los descontentos: una profesora de Castellano, la Flora Montenegro, que fue la primera que en el colegio de Matías «habló de política en forma pública. Nunca antes un profesor había siquiera insinuado que no estuviera de acuerdo con el gobierno» (216); una de sus condiscípulas, que es un huracán rebelde, la Ximena Santander; la empleada doméstica de la casa, la Carmen, que no trepida en declarar sus preferencias anti Pinochet; su barman favorito, Alejandro Paz; y la “intelectual” entre sus compañeros de curso, la Luisa Velásquez. Todos los integrantes de este segundo grupo se percatan de que Vicuña es un muchacho dotado de una inteligencia que está por encima de la de sus pares, perciben en él agudeza y sensibilidad,

y sobre todo su diferencia respecto de la masa anónima que constituyen los que aceptan cuanto y como se les da sin hacer ni hacerse preguntas: «Tú mismo dirías que estás sobre la media. La Flora Montenegro y la Luisa siempre te lo recalcan, pero quizás sea ése, justamente, el problema» (111). Ni Flora, ni Ximena, ni la Carmen, ni Alejandro, ni la Luisa están conformes con el orden de cosas que impera a la sazón en el país, como está dicho, aun cuando sus respuestas –y por consiguiente, las salidas que ofrecen a las tribulaciones de Vicuña– difieran. La Luisa se limita a mirar, registra y archiva lo que ocurre a su alrededor para lo que podría llegar a ser alguna vez una elaboración literaria; la profesora de Castellano discrepa y actúa de acuerdo a ello hasta donde le es posible, estirando la cuerda cuanto más puede antes de que el hacha caiga sobre su cabeza; la Ximena Santander se rebela estrepitosamente y es castigada; la Carmen refunfuña con desencanto y admite que en su barrio, en La Pintana, «la mayoría apoya al culeado del Pinocho» (243); y Paz, quien cree que en Chile está todo perdido y que la única solución es abandonar el país, aguarda a la primera oportunidad disponible para «virarse» e irse a vivir a Estados Unidos. Frente a tales alternativas Vicuña piensa y pondera, se inclina a veces hacia un lado y a veces hacia el otro, y acaba refugiándose en su *ennui*: «Votarías NO, lo sabes: pero te faltan

cuatro meses... Cuatro meses para la mayoría de edad. O casi. Da la mismo, te da absolutamente lo mismo» (112 y 113).

Y, claro está, el aburrimiento no es otra cosa que una estrategia de sustitución y supervivencia que se activa cuando el cambio o la acción para el cambio se encuentran bloqueados. Humberto Giannini, el filósofo chileno, va todavía más allá cuando separa el «desgano» –aburrimiento de algo o con algo– del aburrimiento profundo, y respecto de éste nos recuerda al Vico que medita sobre el «aborrimiento del vuoto» o «aburrimiento del vacío», que sería «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». Nos aburrimos en este otro caso cuando no podemos hacer y hacemos para que el horror que se agazapa por detrás del aburrimiento –«aburrimiento... aborrecimiento... ab horreo... horror»– no se poseione de nuestras almas¹⁴.

Por su parte también Steiner es elocuente cuando pide cartas en este mismo juego. Respondiendo a la nostalgia del conservador T. S. Eliot por un siglo XIX europeo integrado, próspero y culto en sus *Notes*

Towards a Definition of Culture, Steiner argumenta que esa integración, esa prosperidad y esa cultura no fueron tales:

Si prestamos oídos al historiador, particularmente al historiador que milita en el ala radical, rápidamente nos damos cuentas de que el “imaginario jardín” es en aspectos fundamentales una mera ficción. Se nos da a entender que el revestimiento de elevada civilización encubría profundas fisuras de explotación, que la ética sexual burguesa era una capa que ocultaba una gran zona de turbulenta hipocresía; que los criterios de genuina alfabetización se aplicaban sólo a unos pocos, que el odio entre generaciones y clases era muy profundo, por más que a menudo fuera silencioso; que las condiciones de seguridad del faubourg y de los parques se basaban sencillamente en la aislada amenaza mantenida en cuarentena de los barrios bajos. Quien quiera que se tome el trabajo de establecerlo llegará a comprender lo que era un día laboral en una fábrica victoriana, lo que representaba la mortalidad infantil en la región minera del norte de Francia durante las décadas de 1870-1880. Es inevitable reconocer que en Europa la riqueza intelectual y la estabilidad de la clase media y de la clase alta durante el largo verano liberal dependía directamente

del dominio económico y, en última instancia, militar de vastas porciones de lo que ahora se conoce como el mundo subdesarrollado o tercer mundo¹⁵.

Todo eso refiere a un período posterior a la caída de Napoleón, durante una era que habría de durar en Europa hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. En ese tiempo chato, desprovisto de grandeza y pródigo en represiones más y menos odiosas –el que sucede a la *grande époque* napoleónica, el gran *ennui* que ya en época tan temprana como 1819 Schopenhauer definía como «la enfermedad corrosiva de la nueva edad», según escribe Steiner¹⁶, se transforma en una permanencia y hasta es posible que en la máxima de las permanencias que la literatura que se escribe contemporáneamente puede exhibir. Es lo mismo la *Langeweil* de Schopenhauer que el *spleen* de Baudelaire y que la *néant* de Mallarmé. Continúa Steiner con su explicación: «Tengo aquí en cuenta múltiples procesos de frustración, de acumulado *désœuvrement*. Energías que se deterioran y se convierten en rutina a medida que aumenta la entropía»¹⁷. Y concluye:

Lo que quiero subrayar es el hecho de que un corrosivo *ennui* es un claro elemento de la cultura del siglo XIX, tanto como es el dinámico optimismo

de los positivistas y los miembros del Partido Liberal. Según la impresionante afirmación de Eliot, no eran sólo las almas de las criadas las que estaban desalentadas. En extremos nerviosos cruciales de la vida social e intelectual se percibía una especie de gas de los pantanos, un aburrimiento, un tedio, una densa vacuidad¹⁸.

Por eso el *ennui* está en todos lados, en Musset y en Gautier, en Coleridge y en Baudelaire, en Stendhal y en Pushkin, en Flaubert –sobre todo en Flaubert, ¿cómo no recordar, a propósito de *Mala onda*, las vacilaciones políticas y amorosas del joven Frédéric Moreau en *L'education sentimentale!*– y en Mallarmé.

Con todas las diferencias que se desee y que sea factible reclamar para nuestra propia lista de frustraciones, de colapso de las fuerzas vitales, de ausencia de epicidad y todo lo demás, ninguna de las cuales yo desconozco ni desmiento, lo que en Chile se desencadenó a fines de los setenta y comienzos de los ochenta –yo diría que hasta el estallido de las primeras protestas, después de la crisis financiera del 82– fue esa clase de tiempo. Un tiempo de reacumulación capitalista y, por lo tanto, de prosperidad, integración y cultura para unos pocos y –a costa– de la pobreza, la desintegración y la incultura de todos los demás. La novela de Fuguet pone

de manifiesto los efectos de esa política reacumuladora sobre quienes más se beneficiaron de ella y que, como quiera que sea, no siempre lo pasaron tan bien como se podría suponer. En un libro que cité anteriormente y cuya lectura de *Mala onda* no me parece la mejor, pero que según otras de sus páginas considero un libro meritorio, Luis Cárcamo-Huechante sostuvo que el neoliberalismo ha sido en Chile no únicamente una doctrina económica y una estrategia de acción empresarial y financiera, sino que sus efectos han penetrado además en el campo de la cultura –si «campo de la cultura» lo entendemos no sólo al modo de Bourdieu, sino también al de los antropólogos y los críticos de la familia de Raymond Williams, es decir como el sitio donde se gesta y transcurre “lo vivido”. Cito a Cárcamo Huechante:

La tesis que sostengo es que, en este proceso, el libre mercado se constituye en un discurso cultural que, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias, se despliega hegemónicamente en la sociedad: un escenario de intensificada y espectacularizada circulación¹⁹.

La ejemplaridad de la novela que comento, sobre lo cual como se ha visto no me caben dudas, se debe en

no menor medida a cómo fue capaz de captar y subir al escenario el proceso del cual Cárcamo-Huechante teoriza, cómo fue capaz de mostrar que los discursos y acciones programáticos se convertían en experiencia de vida, que la abstracción económica cuajaba en una materialidad vital densa y pesada.

Matías Vicuña elige al fin, y elige el “Sí”. Después de un intento frustrado de liberación, inverosímil para él mismo porque en su fuero interno sabe bien que lo que está llevando a cabo no es más que una comedia, hace las paces con el mundo, con su mundo:

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 sólo mi padre, soy yo (292).

Poniendo lo del padre a un lado, porque como el propio protagonista admite al fin de esta cita es sólo un factor más en su decisión de retorno —y, creo yo, un factor asaz postizo, pese a la sugerencia de continuidad psicológica

y de clase—, dos circunstancias, una real y la otra ficticia —o mejor dicho ambas ficticias, sólo que la segunda por partida doble, ya que se trata de un caso de ficción en la ficción—, colaboran en el acontecimiento del “Sí”. Muy similares, lo que ambas tienen en común es que son circunstancias que concluyen en la derrota o, peor aun, en una neutralización del sujeto de la rebeldía por medio de un método de disciplinamiento análogo. La circunstancia “real”, o ficticia de primer grado, dice relación con la suerte foucaultiana que le toca a la levantisca Ximena Santander, quien a sabiendas de cuáles son los riesgos que corre con lo que hace²⁰ termina perdiendo la batalla, obligada a abortar un hijo que le hubiera gustado tener, prisionera en una clínica psiquiátrica y posteriormente enviada a Miami; la circunstancia “ficticia”, o ficticia de segundo grado, es la que está en las páginas de *The Catcher in the Rye*, un libro que Vicuña descubre el 9 de septiembre y que será el que precipite su frustrada maniobra emancipatoria. Enamorado de Holden Caulfield, el personaje de J. D. Salinger en quien reconoce un alma gemela —«mi mejor amigo. Había encontrado un doble» (205)²¹—, no ignora, sin embargo y desde el principio, que «terminó mal, muy mal. Encerrado en una clínica, como la Ximena Santander» (206).

Son dos ejemplos que al protagonista se le imponen finalmente y que de modo contrario neutralizan

la influencia “alternativa” que sobre él pudieron ejercer alguna vez los otros agentes tutelares: Paz, la Luisa, la Carmen y sobre todo la Flora Montenegro. Para Vicuña, Santander y Caulfield son seres muy atractivos, pero sus actuaciones constituyen ejemplos de lo que no se debe hacer, del alto precio que se paga por decir “No”. Y hay algo más: la decisión final de decir “Sí”, por su parte, la del regreso a casa, está conectada también a un intertexto. Llegado el momento de la decisión, Vicuña *transa* el peligroso modelo Holden Caulfield por el más manejable del rockero Josh Remsen, un personaje que como el de Salinger carece de domicilio en este mundo –en realidad, lo tiene sólo en la novela que estamos leyendo, intertexto que Fuguet *inventa* como tal, es decir como un intertexto, como una ficción de tercer grado–, pero cuyo testimonio a Vicuña –y, en cierto modo, también a Fuguet– le sirve para equilibrar la balanza. En el centro de Santiago, lee el personaje un artículo sobre Remsen del semanario *Village Voice*:

Si Holden Caulfield hubiera nacido veinte años después seguro se hubiera convertido en Josh Remsen, el primer rockero judío postpunk, antidisco, criado en el exclusivo Upper 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.

Después grito de felicidad, a todo dar. La gente que atosiga el local me queda mirando. Aterrada. Yo me pongo los anteojos oscuros y mi gorra de cazador roja con negro, enrolló mi *Village Voice* y salgo como si nada –como si todo– hubiera pasado.

¡Por fin! (266)

El grito de felicidad es el grito del encuentro de Vicuña con una nueva adscripción identitaria y con una nueva tutela, claro está. Más aun: con la tutela que le ayudará a extricarse finalmente de su embrollo. Cuando poco después lee en el mismo semanario una entrevista al rockero, lo que obtiene entre las líneas de un discurso por demás farragoso y confuso es que «no hay nada peor que no tomar una decisión» (269), que lo principal es la «salvación» (*Ibid.*) y que hay que «estar dispuesto a sacrificarse» para lograrla (*Ibid.*):

–La clave, creo, es imponer reglas propias. Imponer, por así decirlo, la verdad. Lo que es imposible

porque la única verdad real, la única que me interesa y me sirve, es la que hace daño. A mí, claro, pero al resto también. Si se consigue todo esto, el suicidio se cierra como posibilidad.

–Hay redención entonces.

–Me gustaría pensar que sí. Pero para eso tiene que haber fe. Y eso implica confianza. Y buena música. (270)

Las líneas que cierran la novela regresan sobre este lenguaje sacrificial y redencionista que recomienda una «decisión» con vistas a la «salvación»²³. Después de reconocer que «Huir, al final de cuentas, es mucho más complicado que quedarse» (295), Vicuña concluye su discurso así:

Sobreviví, concluyo. Me salvé.

Por ahora. (*Ibid.*)

«Salvado», aunque no «por fin», como prometía la lectura del *Village Voice* sobre la suerte de Remsen, sino sólo «por ahora», como se le dan las cosas al chileno calculador que es como el protagonista pese a todo. Y hasta aquí el desenlace pareciera estar claro. Mucho más claro de lo que a mí me gusta, a decir verdad. Entre las tres soluciones básicas de que dispone el protagonista

de la moderna novela de aprendizaje para resolver la encrucijada de su crecimiento, la de la no aceptación de lo dado (Rojas, *Hijo de ladrón*), la de la negociación con lo dado (Blest Gana, *Martín Rivas*; Skármeta, *No pasó nada*) y la de la aceptación de lo dado por las buenas o por las malas, Matías Vicuña opta —y por las buenas— por esta última. El resultado es que *Mala onda* —y, si se quiere, su autor— queda expuesta a una crítica que la acusará de conformismo en el mejor de los casos, y en el peor de complicidad despreocupada y cínica con la política y cultura dictatoriales, e incluso con sus peores inhumanidades, crítica que existe y es documentable, pero cuyos firmantes a mí no me interesa nombrar. O bien, como se ha visto en la nota del sacerdote Ibáñez Langlois, a una crítica que obedece a las perspectivas valóricas de la derecha más conservadora de este país, la cual llamará a escándalo por el “libertinaje” de sus personajes, quienes debido a la espuria combinación de su buena sangre con su mala conducta le resultan a esa derecha peores que los delincuentes, los terroristas, los ideólogos «más arrastrados» o los subcultos de diverso pelaje. Creo por mi parte que esas lecturas son superficiales ambas y, lo que es más grave, que son erróneas por superficiales.

El problema va a dar de esta manera en el *court* de aquello que expuse en las primeras líneas de este capí-

tulo: en el papel que desempeña dentro de la novela de Fuguet la ironía. Este componente esencial de la novela moderna se halla presente en *Mala onda*, y no tenerla en consideración en el análisis que estoy intentando sería descuidar lo más enjundioso que ella puede entregarnos. Tal como las he presentado hasta aquí, las perspectivas ideológicas en *Mala onda* serían dos y ambas explícitas: la hegemónica en el mundo con el cual su protagonista tiene que enfrentarse y la propia suya –cualquiera que ésta sea. Poner la una junto a la otra ha sido la tarea de Fuguet en la novela, pero no sin que entre líneas se le filtren “otras miradas”. Corresponde entonces, que yo me ocupe de estas últimas; me refiero a las perspectivas del autor y el lector implícitos. En este sentido se trataría de leer ahora lo que en *Mala onda* se encuentra dicho, aunque no directamente. Como observaba en otro contexto Luis Íñigo Madrigal, se trataría de leer ahora en la obra el *ductus subtilis*, ese con que «se simula en primer plano una opinión con la intención, en segundo plano, de conseguir en el público un efecto contrapuesto a esta opinión»²⁴.

Resulta en fin indispensable darse cuenta de en qué consiste y cómo funciona la ironía en *Mala onda*. Esto, que opino no es obvia para una buena comprensión de esta novela, es también paradójicamente lo que el propio Fuguet y su socio Sergio Gómez pasaron por

alto cuando opusieron el país «McOndo» al supuesto macondismo de *Cien años de soledad* y de su autor²⁵. No hay tal. El macondismo de *Cien años de soledad* –si existe– sólo vale para el primer plano de la obra maestra de Gabriel García Márquez, cuya estructura profunda debe leerse antes bien a partir de una metodología que destaque eso a que apunta la cita de Madrigal²⁶. Y lo mismo vale para nuestra lectura de *Mala onda*, cuyo conformismo, cuya complicidad con la infamia –si es que existen– quedarían circunscritos también al primer plano del relato. La pregunta es, entonces, ¿cómo avanzar más allá de ese nivel palmario de la lectura? ¿Cómo puede nuestra crítica hacer explícito lo implícito?

Anotaré nada más que cuatro procedimientos que a mi juicio permiten ejecutar este *switch* de planos en el análisis de *Mala onda*, tres de ellos específicos y uno de carácter general. El primer procedimiento específico sacará a relucir las que, al modo de lo que hace Riffaterre con la poesía, yo identificaría como las disonancias (Riffaterre las llama «agramaticalidades») en el texto. Por momentos estas disonancias emergen en el discurso del propio protagonista, como en el comentario que hace acerca de la disponibilidad pública, anterior a su aprobación, de la Constitución del 80 –véase mi nota ocho–, o en sus pullas más o menos solapadas al trogloditismo político de sus familiares:

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 [...]. Mi vieja dice que fue la peor época de la historia [la época del presidente Allende], pero yo cacho que ni tanto. Que exagera. De repente es verdad. Pero, por lo menos, es harto más entretenido que lo de ahora. (44)

Más disonantes aun son los discursos de algunos personajes a los que ya me he referido: Paz, la Luisa, la Ximena, la Carmen, la Flora Montenegro. Estimados y desestimados por Vicuña, lo que estos personajes están diciendo es cosa distinta de lo que asevera el discurso que manda en el mundo narrado, y él no puede menos que escucharlos, aunque después eche tierra sobre eso que supo.

En cuanto al segundo procedimiento específico que a mí me interesa registrar, éste potencia un nuevo intertexto en la novela. La escena final de *Mala onda* nos muestra a Matías Vicuña en el cerro San Cristóbal, en bicicleta, en lo que constituye cita y homenaje a un cuento famoso de Antonio Skármeta, «El ciclista del San Cristóbal». Pero a diferencia del ciclista de Skár-

meta, que *sube* el cerro y que lo hace para ganar —esto es, para vencer a la muerte con su vitalidad sudorosa y sesentera—, el personaje de Fuguet *baja* el cerro, y lo hace para perder o, mejor dicho, para de algún modo perderse en lo que no es otra cosa que el marasmo autoritario que avasalla la ciudad de Santiago en los años ochenta.

Por último, un tercer procedimiento consiste en el registro de la dimensión metapoética de *Mala onda*. Mencioné antes al personaje de Luisa Velásquez, la “intelectual” del grupo de jóvenes, que escribe o se propone escribir una novela sobre ellos y ellas. En más de un sentido este personaje es el «centro de conciencia» jamesiano de la novela, una figura compatible con la del autor implícito y por lo tanto con connotaciones metapoéticas evidentes:

La Luisa siempre ha amenazado con escribir una novela sobre todos nosotros. Según ella, el Chico Sobarzo sería uno de los personajes principales ya que “representa la decadencia en su más puro estado inconsciente” y ejerce la misma atracción, en determinado sector del curso y del colegio, que ejercía Demian sobre Sinclair, por ejemplo. Yo estoy en absoluto desacuerdo con ella: creo que yo sería un personaje literario mucho más interesante que el

Chico Sobarzo, aunque ella lo niegue. Pero como la que se va a pegar la lata de escribirlo todo es ella, no puedo alegar demasiado (79 y 80).

Quizás menos elaborado de lo que pudo estar, este alarde metapoético de Fuguet a través de la protonovelistra Luisa Velásquez es rescatable porque también él está descubriendo en *Mala onda* el revés de la trama. Pero ello no para ahí, porque es preciso agregar las aficiones literatas de que hace ostentación el protagonista en unas cuantas ocasiones, entre ellas la cita de arriba al *Demian* de Hesse. Porque el frívolo Vicuña es también –¡oh, sorpresa!– un tipo que lee y, lo que es más significativo, 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, una etapa de constitución de una “estructura de conjunto referencial” 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 aparente desaparición de Pinochet del mapa político chileno. Suggerentemente esta es casi la misma distancia temporal que

media entre los hechos que se cuentan en *Martín Rivas*, que son de 1850, y su publicación en 1862. El Lukács de *La novela histórica* hubiera tenido más de algo que decir al respecto. Obsérvese además que a la voluntad de la Luisa Velásquez de escribir una novela con el Chico Sobarzo como personaje principal, Vicuña responde que el personaje principal debiera ser él mismo.

Y ahora la ironía novelesca en su sentido más lato o, como la denomina M. H. Abrams, la «ironía estructural»²⁷. ¿Cómo no darnos cuenta del grotesco de la presentación del primer plano, del absurdo que reina entre los personajes y acontecimientos que pueblan *Mala onda*? ¿Cómo no percatarnos de que el padre del protagonista es un esperpento y la madre otro, o que el retrato de la familia y su entorno –parapetados en el cuarto de ciudad que Urbina denuncia, cegados por sus prejuicios, embrutecidos por su egoísmo, su ignorancia y sus mentiras– conforman una galería vaineinclanesca? Y que lo mismo vale para los condiscípulos y camaradas de Vicuña, con sus cabezas repletas de basura trivial, de materia prescindible, de proyectos inanes. 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»²⁸. A eso habría que sumar la distancia temporal a que acabo de referirme, lo cual nos obliga a situar al autor y al lector implícitos en un tiempo distinto que el de Vicuña, conocedores ambos de un futuro en que la dictadura se habrá extinguido, lo que crea las condiciones para el juicio de sus crímenes –para los juicios, en realidad; los muchos juicios a los culpables de tanta y tan inmundicia fechoría que iban a venir a continuación y que aún no se han cerrado.

Con esto se pone en evidencia que en la novela que leemos se halla inscrita una doble mirada. Si la vuelta a casa de Matías Vicuña en las últimas páginas de *Mala onda* es una vuelta ahí y entonces, y hasta pudiera ser que menos repudiable de lo que a primera vista nos parece, la producción de un texto irónico –que es lo que Alberto Fuguet lleva a cabo diez años después– le permite contar esa historia de cobardía y miseria moral, pero no sin cubrirse las espaldas, poniendo énfasis en la diferencia que existe entre lo mirado abyecto y su propio mirar, una diferencia a la que tanto las reglas del género como el paso del tiempo le habrán otorgado a estas alturas una cuota generosa de rentabilidad.

NOTAS

1. Félix Martínez Bonati. «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas» en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile: Lom, 2001, página 99. El subrayado es suyo.

2. Podría pensarse también en la perspectiva y discurso del narratario como una variante más. La bibliografía teórica y metodológica más apropiada para el afinamiento de esta y las demás distinciones que indico se encuentra en los escritos de Eco (autor implícito), Jauss (lector implícito) y Prince (narratario).

3. José Leandro Urbina. «*Mala onda* de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura» en Verónica Cortínez, ed. *Albricia; la novela chilena del fin de siglo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000, página 92.

4. En este sentido y como espero que quede suficientemente demostrado en lo que sigue, la afirmación de Luis E. Cárcamo Huechante según la cual «el contexto político chileno se vuelve secundario» en la novela, «para dar lugar a una trama centrada en una búsqueda juvenil de identidad» o que «en su trayectoria más global, el relato de Fuguet se sitúa a distancia de la situación política del período al adoptar la perspectiva light de una subjetividad adolescente y juvenil», a mí me parece equivocada. Luis Cárcamo -Huechante. *Temas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007, páginas 174 y 194. Pienso, por

el contrario, que la «búsqueda de identidad» del protagonista de *Mala onda* no se entiende sin tener en cuenta su contrapunto con el «contexto político chileno» de principios de la década del ochenta.

5. *Ibid*, página 86.

6. *Ibid*, página 88.

7. Alberto Fuguet. *Mala onda*. Santiago de Chile: Planeta, 1991, página 83. En las citas que siguen de *Mala onda* daré sólo el número de página entre paréntesis.

8. «En el Portal Fernández Concha, frente a un puesto que fabrica harina tostada, un tipo vende la nueva constitución. Es un librito azul, de papel, que dice Constitución de 1980. Faltan aún veinticuatro horas para que se apruebe y ya está impresa. Ni siquiera dice proyecto o algo así» (271 y 272).

9. En Chile, en los libros de Tomás Moulián. Por ejemplo, *El consumo me consume*. Santiago de Chile: Lom, 1998. Yo mismo toco el tema en los capítulos VI y VII de mi *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿De qué estamos hablando?* Santiago de Chile: Lom, 2006.

10. Ignacio Valente. «Novelas de verano». *Revista de Libros de El Mercurio* (1º de marzo de 1992), página 5.

11. María Nieves Alonso. «Alberto Fuguet: un (in)digno descendiente de una buena tradición». *Acta Literaria*, 29 (2004), página 12.

12. *Ibid*, página 11.
13. *Ibid*, página 12.
14. Reinhard Kuhn. *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
15. Humberto Giannini. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Tercera edición. Santiago de Chile: Universitaria, 1993, página 101 y siguientes.
16. George Steiner. «El gran *ennui*», en *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, traducción de Alberto L. Budo. Barcelona. Gedisa, 2006. Página 22.
17. *Ibid*, página 33.
18. *Ibid*, página 25.
19. *Ibid*, página 26.
20. Luis Cárcamo-Huechante. *Temas del mercado...* Página 17.
21. «—Y nos va a ir mal —le respondió la Ximena—. Gente como nosotros nunca sale ganando. El enemigo siempre se encarga de dejar claro quién es el que manda» (177).
22. En una nota periodística que Fuguet escribe el 29 de enero de 2010 a propósito de la muerte de Salinger, ocurrida el día anterior, opina que lo esencial de su legado literario consiste en la «complicidad secreta» del escritor con su lector (uso el singular deliberadamente):

«una complicidad secreta e íntima, casi erótica, definitivamente física, ciento por ciento leal, entre el lector y el autor [...]. No escribí para el mundo, sino para uno. Sus lectores no eran necesariamente lectores duros, sino jóvenes que estaban aprendiendo a entender el mundo y tratando de entenderse ellos». Y concluye: «Salinger, en vez de darles respuestas, los confundió más y, de paso, los hizo transformarse en quienes son». «Complicidad secreta». *La Tercera* (29 de enero de 2010), página 53.

23. Una interpretación de la identidad latinoamericana a partir de la noción de «sacrificio», según la cual «la identidad de cada cultura particular depende de la manera en que ella expresa u oculta el sacrificio y de las instituciones que crea para administrarlo», puede hallarse en Pedro Morandé. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago de Chile: Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984, página 79.

24. Luis Iñigo Madrigal. «Darío en Chile: “La canción del oro”». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), página 792.

25. Alberto Fuguet y Sergio Gómez. «Presentación del país McOndo» en *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

26. Véase también mi «*Cien años de soledad* cuarenta años después». *Estudios Públicos*, 106 (Otoño de 2007), páginas 337 a 362.

27. «El autor, en vez de usar una ironía verbal ocasional, introduce un rasgo estructural que sirve para mantener la duplicidad de significado y evaluación a lo largo de la obra». M. H. Abrams. *Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace, Jovanovich College Publishers, 1993, página 98.

28. «La ironía por parte de un autor tiene a expresar un cumplido implícito a la inteligencia de los lectores, a los que se invita a asociarse con el autor y la minoría conocedora que no ha sido engañada por el significado ostensible. A ello se debe que muchos ironistas literarios sean mal interpretados y que a veces (como Daniel Defoe y Jonathan Swift en el siglo XVIII) entren en serios problemas con las autoridades obtusas» (*Ibid*).