

## MALA ONDA DE ALBERTO FUGUET, UNA COMEDIA DEL DEBER<sup>1</sup>

Catalina Olea Rosenblüth  
caolea@uc.cl

A veinte años de su publicación, *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet sigue siendo un foco de interés (no exento de polémica)<sup>2</sup> dentro de la narrativa chilena de postdictadura. Inscrita en un código de representación realista, la novela nos ofrece –como a principios del siglo XX lo hacía *Casa grande* (1908) de Orrego Luco o, ya en los noventa, *Oír su voz* de Arturo Fontaine (1992)– un retrato de la alta burguesía en un período refundacional para la misma. Es por ello que en este artículo revisaré la primera novela de este escritor a partir de dos directrices convergentes, a saber: como reactualización del realismo y como ficción que imagina e interpreta el pasado reciente. A lo que apuntan ambas perspectivas es a la reflexión en torno a los posibles sentidos ideológicos de ésta y otras obras que, desde el presente del post plebiscito, leen y recrean el pasado dictatorial.

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto FONDECYT titulado “Cartografía de la novela chilena reciente” (Proyecto N°1100543). Asimismo, parte importante de lo que se expone en él pertenece a mi informe de seminario para optar al grado de licenciado en letras: “Tendencias trágicas y cómicas en dos novelas chilenas de los noventa: *Sombras que caminan* de Carlos Cerda y *Mala onda* de Alberto Fuguet. Una aproximación ideológica a las ficciones sobre la dictadura”.

<sup>2</sup> Desde su aparición la novela generó revuelo. Primeramente, en la prensa que reaccionó con desconcierto ante el granel de referencias a la cultura de masas (ver p.e.: David Gallagher, *La prensa de Curicó*, 4 de julio, 1993), o con decidida virulencia frente a la moralidad de sus personajes (ver p.e.: Ignacio Valente, “Revista de libros”, *El Mercurio*, marzo, 1992). Más tarde, la crítica académica ha abierto la discusión en torno a su valor y/o sus posibles sentidos dentro de la narrativa chilena contemporánea, ya sea inscribiéndola en una literatura de consumo, “esquemática y fácil de encasillar” (Bianchi 33), o bien, atribuyéndole la expresión, nada ingenua, de “un temprano malestar de la cultura neoliberal” (Cánovas 59).

## LA REPRESENTACION DEL PASADO: ENTRE LA SÁTIRA Y LA COMEDIA

De acuerdo con lo expuesto por Hayden White en su libro *Metahistoria*, existiría una relación estrecha entre ideología y poética, pues la forma en que cada historiador trama su relato del pasado, elige sus tropos y articula sus argumentos, obedece a la interpretación que hace del mismo y, en última instancia, al sentido particular que confiere al devenir histórico<sup>3</sup>. Tal como advierte Paul Ricoeur al comentar la obra de White, desplegar el pasado como una composición trágica equivale a “*verlo* como trágico” (908). Extrapolando la tesis de White a la narrativa chilena de los noventa, sostengo que la novela de Fuguet oscila entre una narración al modo de la sátira y otra al modo de la comedia, es decir, entre el escepticismo y la aquiescencia, entre la ironía y la conformidad, entre el conflicto y la reconciliación.

*Mala onda* narra unos cuantos días en la vida de Matías Vicuña, un adolescente de clase alta, insatisfecho en un medio social signado por el autoritarismo y el doble estándar. La estructura de la novela, un diario de vida difuminado (sin marcas textuales que evidencien el proceso de la escritura), permite establecer un correlato entre las vicisitudes del protagonista y la contingencia nacional, determinada por el plebiscito del ochenta. Al iniciarse la narración el día 3 de septiembre, nos encontramos con un personaje dominado por la apatía: “Estoy en la arena, tumbado raja, pegoteado por la humedad, sin fuerzas siquiera para arrojarme al mar y flotar un rato hasta desaparecer. Estoy aburrido, lateado, hasta pensar me agota” (21). En cierta medida, el estado de reposo de Matías (quien está pasando los últimos días de su gira de estudios en Río)

---

<sup>3</sup> Cuatro son los principales modos de tramar que identifica White en la imaginación histórica del siglo XIX: romántico, trágico, cómico y satírico. Para caracterizarlos muy brevemente, podemos decir que los tres primeros se inscriben en “el mito del romance”, es decir “...representan calificaciones de la aprehensión romántica del mundo, considerado como un proceso, con objeto de tomar en serio las fuerzas que se *aponen* a la redención humana ingenuamente sostenida como posibilidad para la humanidad en el romance” (20). Mientras el romance concibe los procesos históricos como triunfos del Bien sobre el Mal, la tragedia como contiendas de fuerzas igualmente legítimas y la comedia como antagonismos destinados a resolverse en una síntesis, el tramado satírico, en cambio, contempla todas estas posibilidades con ironía, puesto que cualquier horizonte de trascendencia le parece dudoso. De otra parte, cada una de estas maneras de imaginar el pasado puede ser asociada con una ideología específica: el romance con el anarquismo, la tragedia con el radicalismo, la comedia con el conservadurismo y la sátira con el liberalismo. Todas estas corrientes ideológicas están concientes de la inevitabilidad de los cambios sociales, pero difieren en cuanto a la conveniencia y el ritmo de éstos (34). Para anarquistas y radicales representan una necesidad urgente y deben apuntar a reconstruir la sociedad sobre nuevas bases. Para conservadores y liberales, en tanto, deben ser graduales y tender hacia el perfeccionamiento de un sistema imaginado como óptimo, o bien, como relativamente satisfactorio.

puede ser leído como contrapunto del que vive el país en vísperas de una fecha decisiva. Indolente el uno, convulsionado el otro, ambos se hallan en compás de espera frente a eventos inminentes: el regreso a Chile y las votaciones, respectivamente. Este inicio señala también lo que será la tonalidad anímica preponderante de la novela: la insatisfacción. Y es que ambos planos de la narración —el personal y el nacional— aparecen permeados por este *leit motiv* y sus diversas reformulaciones: la precariedad, la estrechez, la copia pobre y, en suma, todo lo que remita a esa incomodidad difusa que constituye la ‘mala onda’: “Está cada vez más claro que mi opinión no vale. A veces creo que ni siquiera soy de acá. Que todo esto es una mala película y yo soy apenas un extra” (161).

Evidentemente, *Mala onda* nos presenta un mundo devaluado donde las posibilidades de actuar positiva y autónomamente se encuentran muy reducidas. La atmósfera por donde se mueve Matías Vicuña no da pie para grandes tragedias ni, menos, para el heroísmo. Fuera del cinismo, el acomodo o la destrucción, son pocas las opciones que maneja un personaje como éste. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que la novela tiende a dibujar un tramado satírico tal como lo define White, esto es, “...un drama dominado por el temor de que finalmente el hombre sea prisionero del mundo antes que su amo...” (20). Un relato post heroico y anti-romántico en el que prima el escepticismo y donde todas las posibilidades de trascender el mundo de la experiencia o de alcanzar transformaciones significativas (ya sea en el plano social o individual) se disuelven en salidas relativas. Es lo que parecen reafirmar las líneas finales de la novela, cuando el narrador nos dice: “Sobreviví, concluyo. Me salvé. Por ahora.” (366).

Este mismo relativismo, propio de la sátira, incide en que la ironía sea uno de los tropos más recurrentes de la novela<sup>4</sup>. Su uso en *Mala onda* es, no obstante, exclusivamente ‘interno’, pues la fe en la función representativa de la literatura (a través de la mimesis y el testimonio) no se ve nunca cuestionada por procedimientos como la aporía o la metalepsis. Aquí la ironía está destinada al desarrollo de la sátira en su sentido más habitual. Es decir, al logro de una representación crítica, usualmente cómica, que ridiculiza algún defecto social o moral en pos de su corrección (Hutcheon 43).

Esta intención satírica tiene por blanco principal al medio social del protagonista, incluido él mismo en ocasiones. Es así como en *Mala onda* asistimos al desfile de una serie de personajes arquetípicos (más o menos risibles) de la alta burguesía nacional: frías señoras de *socialité*, conservadores vetustos, *yuppies* criollos, adolescentes consumistas incapaces de ‘salir de su burbuja’ o comandos del SÍ integrados por *fans* de

---

<sup>4</sup> Así como White establece una relación entre modos de tramar e ideología, también propone una vinculación entre trama y tropos. En este marco, la ironía sería el recurso favorito de la sátira debido a su actitud preponderantemente escéptica: “La ironía representa el ocaso de la época de los héroes y de la capacidad de creer en el heroísmo” (224).

la pobre farándula dictatorial: “Gente que cree que el Pollo Fuentes es lo máximo” (160). A través de este repertorio —en el que confluyen dos imaginarios literarios de la derecha chilena, uno más tradicional (ligado al salón) y otro acorde a los nuevos tiempos neoliberales<sup>5</sup>— la narración denuncia, siempre en clave cómica, varias de las taras que considera propias de este grupo que prospera al alero de la dictadura: hipocresía, clasismo, egoísmo, autoritarismo e ignorancia voluntaria, entre muchos otros.

De manera más ambigua, la ironía se dirige hacia la postal neoliberal levantada por la dictadura. El mundo del consumo masivo, de los *malls*, de los hipermercados, de la comida chatarra y de la cultura pop es descrito desde su interior por personajes que se identifican con él, no pocas veces hasta la admiración. De ahí que Julio Ortega afirme que Fuguet construye en sus obras una ‘sátira desde adentro’, puesto que los lectores “somos incluidos en la mecánica satírica más cerca de los personajes que del verdadero autor” (102). En este contexto, no es aventurado afirmar que hay mucho de parodia en la retórica publicitaria desplegada por la novela<sup>6</sup>, incluso cuando ésta parece atenerse a una mimesis exclusivamente complaciente del discurso comercial, como puede ocurrir en el siguiente pasaje:

Tengo olor a aceite de coco, a Hawaiian Tropic Dark Tanning, sin filtro, extra rápido. Me gusta mi cara brillante por el aceite, sentir su oleosidad, pegote y resbalosa, invadiendo mis poros, alentando al sol para que ingrese tranquilo y deje su huella color cobre. Es lo único que verdaderamente me interesa. Es mi estado natural. Tendría que haber sido surfista, concluyo. Como el Nacho... (198).

La descripción del bronceador cumple aquí con los requisitos esenciales de un buen comercial: la identificación clara del producto, la señalización de sus usos, características y ventajas y, sobre todo, con el propósito de ofrecerlo como una experiencia sensual sumamente apetecible. La última frase de la secuencia, “y deje su huella color

---

<sup>5</sup> En cierta medida, los padres de Matías son personajes que reflejan cada uno de estos imaginarios. La madre, gélida reina del salón y experta en negar aquello que no le conviene (partiendo por su origen judío), queda retratada de cuerpo entero en el siguiente diálogo, al verse interpelada por su hijo durante la sobremesa: “—¿Has leído *Casa de Campo*? —No. —Es sobre la dictadura. —¿Qué dictadura? —Esta dictadura. —Debe ser de alguien de izquierda. Además, me carga el campo. ¿Quieres café?” (238). El padre, en tanto, es una suerte de *yuppie* desmejorado (tiene un fondo sentimental), que se esfuerza por calzar con el estereotipo del *winer*. Mientras hace correr su Volvo, coquetea con un par de rubias: “Mi padre se pone todo sexi y matador, mirando de reojo a las minas, encendiendo un pucho como si estuviera en un comercial de Viceroy” (68).

<sup>6</sup> Acerca de la parodia del discurso publicitario en *Mala onda* se puede consultar el artículo de Jorge Sánchez “Notas sobre la inserción del discurso publicitario en *Mala onda* de Alberto Fuguet”, *Theoria* 7, 1998.

cobre”, podría considerarse el efectista slogan de un *spot*. Pese a todo lo anterior, la evaluación irónica del grupo de sus amigos surfistas (con quienes el personaje de Matías está lejos de sentirse identificado) que sigue inmediatamente a esta imagen, relativiza la retórica publicitaria desplegada por el narrador.

Sin embargo, ni el escepticismo ni la ironía logran corroer por entero los elementos puestos en juego por la novela. Llegado a cierto punto, el tramado satírico de *Mala onda* comienza a inclinarse hacia uno de tipo cómico... Según White, la comedia se caracteriza por la creencia en la reconciliación de las fuerzas sociales en pugna, posibilitando así un ‘final feliz’. Esta síntesis a la que apunta toda comedia encarna un sentido conservador en tanto legitima el statu quo al demostrar que aquellos elementos que se oponían en conflictos, al parecer irreconciliables, son “a la larga, armonizables entre sí” (20). El orden queda así salvaguardado y fortalecido. Por lo demás, White distingue dos tipos de comedias dependiendo del desenlace que propongan. En una de ellas, “comedia del deseo” (185), los anhelos del protagonista prevalecen frente a los obstáculos que le impone la sociedad. En la otra, “comedia del deber” (185), son las leyes de la comunidad las que se reafirman sobre el individuo. Bajo esta perspectiva, la resolución de *Mala onda* puede presentar afinidades con la comedia y, específicamente, con la segunda de ellas. Como veremos, muchas de las instituciones cuestionadas y satirizadas por la narración (familia, mercado y orden) terminan siendo rescatados al final de ella. El adolescente ‘apestado’ concluye por deponer su ‘mala onda’ y conformarse con el sistema establecido.

Tras una pelea con sus padres, Matías huye de su casa y llega, en medio de la noche y por descuido, a una población periférica donde ve que “arden... neumáticos y que hay gente gritando y moviéndose alrededor del humo” y que “las murallas y rejas están llenas de consignas” (314). Aterrado, logra escapar de esta especie de infierno de los otros sin rostro y refugiarse en el City Hotel bajo el nombre de Holden Caulfield, personaje protagónico de la novela de Salinger *El guardián entre el centeno*, con el cual ha decidido identificarse. Al día siguiente, Matías realiza dos compras significativas: una gorra de cazador semejante a la de Holden y una revista norteamericana de *rock*. En esta última encuentra una entrevista al músico ficticio Remsen, figura que desde entonces se erigirá para él en un nuevo modelo de conducta y cuyas palabras le servirán de orientación: “Yo creo que uno, a la larga, se puede salvar. Es a lo que debemos aspirar. Yo no ando buscando la felicidad ni el amor ni la fama. Ando buscando la salvación. Confío en poder lograrla. Claro que para ser creyente hay que estar dispuesto a sacrificarse. Si me salvo, todo vendrá después, por añadidura” (335). Ambos consumos, uno comercial y otro cultural, le facilitarán más tarde a Matías volver al hogar menos derrotado. Si bien no ha podido, ni querido, seguir a Holden hasta las últimas consecuencias, la adquisición de la gorra constituye en ese contexto

una especie de compensación simbólica. La revista, en tanto, le aporta la ideología de una salvación personal relativa, fundamental para el desenlace<sup>7</sup>.

Éste se precipita a partir del día 10, cuando tiene lugar el reencuentro entre padre e hijo. Una reconciliación bastante *sui generis*, entre ‘jales’ de coca y sexo grupal, se pactará entre ambos durante la noche de ese día en un burdel que está ubicado en un piso 11, “como once de septiembre”, dice el padre (350). El regreso al hogar ocurre ya en la madrugada del día 11 (fecha que es también la del plebiscito del ochenta). Si bien toda esta secuencia puede ser leída en clave de farsa –la degradación absoluta de la figura paterna como inversión de cualquier autoridad, el 11 de septiembre convertido en sinónimo de prostíbulo y el regreso al hogar fracturado como símil de un país que ha llegado a un consenso más que dudoso–, no deja de coronar el largo anhelo familiar del protagonista ni el fin de sus derroteros. Aunque grotesca y ambigua, esta escena de reconciliación sella el regreso de Matías a su casa, al tiempo que refunda el núcleo familiar, esta vez, sobre las figuras solitarias del padre y el hijo, pues la madre y las hermanas se han marchado.

Finalmente, resulta significativo que el día del plebiscito sea elidido por la narración. Éste no aparece como entrada ni desarrollado como recuerdo. Sólo se señala que ese día fueron los funerales de la tía Loreto y que, por lo mismo, y pese a todos los preparativos, la familia Vicuña no pudo ir a votar por el SÍ. Tal parece que todo hubiese sido un malentendido de comedia, pues el telón de fondo del plebiscito queda así definitivamente opacado. La polarización política y social, la violencia del régimen o el discurso servil de los medios –rasgos que, con mayor o menor profundidad, son introducidos en la novela– terminan siendo relativizados por esta omisión y por la actitud conciliadora del protagonista: “le dije que ahora entendía mejor a los del SÍ, a los que votaron por mantener todo igual, porque, ahora lo sé, lo que más asusta es el cambio” (364). De esta manera, el periplo de Matías Vicuña describe un círculo completo que lo lleva de regreso no sólo a su hogar sino también a su clase social.

## REALISMO: REACTUALIZACIÓN Y CONTINUIDADES

Sin duda, uno de los aspectos más llamativos de *Mala onda* es su mezcla de componentes propios de un realismo tradicional junto con otros adscritos a la lógica del postmodernismo<sup>8</sup>. Dentro del primero encontramos el uso de un lenguaje ‘trans-

---

<sup>7</sup> A este respecto, José Leandro Urbina en su artículo sobre *Mala onda* señala que es, justamente, el “lado del mercado” (88), como parte integrante del discurso de la dictadura, el que posibilita que Matías acepte, a su vez, el lado del “orden y la represión” (88).

<sup>8</sup> Aquí adopto la definición de Fredric Jameson, quien entiende por posmodernidad la pauta cultural hegemónica en el período de capitalismo avanzado o multinacional (14).

parente' y la descripción mimética de objetos, escenarios y tipos sociales, algunos de ellos ya habituales en las páginas de ficción de nuestro país. Incluso es posible observar la recreación de espacios que, por su aire marcadamente anticuado, parecen remitir al costumbrismo. El Club de la Unión, el City Hotel o la antigua sombrerería "Donde golpea el monito", son ejemplos de cierta afición del narrador por un pintoresquismo que podríamos denominar 'decadentista'. Un tributo, no exento de intención satírica, a estos enclaves *vintage*<sup>9</sup>.

El 'realismo posmoderno', en cambio, se relaciona directamente con las numerosas alusiones a la cultura y el consumo masivos que contiene la novela y que, por lo demás, ya han sido analizadas por varios autores desde distintos ángulos<sup>10</sup>. Para efectos de este escrito, me limitaré a destacar sólo dos dimensiones dentro de esta sobreexposición de elementos del imaginario pop ochentero. Primeramente, su rol como productores de un 'efecto de realidad'<sup>11</sup> actualizado, es decir, adaptado al contexto de una cultura y un grupo social hipermediatizados. Programas de televisión ("Tardes de cine", "El festival de la una", "Combate"), películas ("Los hermanos caradura", "El exorcista", "Gigoló americano"), canciones y discos ("Love you inside out", "Highway to Hell", "In through the out door") o marcas comerciales (McKay, Milo, Coca-cola) cumplen la función de connotar la realidad cotidiana de la juventud de clase alta, tal como otrora los *vis-á-vis* y las victorias en *Casa grande* de Orrego Luco.

En segundo lugar, es necesario señalar que la narración se vale de estos referentes para representar una identidad generacional específica, contrapuesta, por ejemplo, a la música en español o la ropa artesanal de personajes planteados como 'otros'<sup>12</sup>. Es lo

---

Algunos de sus principales rasgos son el desvanecimiento "de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial o de masas" (12); el debilitamiento de la historicidad y el surgimiento de una nueva superficialidad (21).

<sup>9</sup> "Era el famoso Club de la Unión... El silencio era increíble y molesto. Cerca de mí, bajo un gobelino eterno y desteñido, unos viejos muy reviejos tomaban té con una calma y un aburrimiento que revelaba con creces que no tenían la más puta idea de lo que estaba pasando afuera" (344).

<sup>10</sup> Ver: Cárcamo, "Las ficciones del *mall*: narrativa y libre mercado en Alberto Fuguet"; Cánovas, *Novela chilena, nuevas generaciones*; y Jorge Sánchez, "Notas sobre la inserción del discurso publicitario en *Mala onda* de Alberto Fuguet".

<sup>11</sup> Este concepto, desarrollado por Barthes (1968), remite a los diversos mecanismos formales por los que una obra literaria consigue producir la ilusión de copiar la realidad. Barthes, específicamente, lo define como el resultado de la proliferación de descripciones y notaciones insignificantes. La verdadera función de tales detalles concretos y aparentemente improductivos para el sentido del relato, sería la de connotar lo real.

<sup>12</sup> Así, al describir el círculo social de su amiga brasileña Cassia, Matías observa: "Aquí he conocido harta gente, amigos de la Cassia, onda universitaria, humanista, izquierdosa, que

mismo que sostiene Rubí Carreño respecto a otra obra de Fuguet (*Las películas de mi vida*), cuando observa que son los consumos culturales (y comerciales, cabría añadir) los que trazan aquí una subjetividad particular (26). El resultado es una evocación bastante pop de los ochenta, donde la densidad significativa del pasado corre el riesgo de verse reducida a “una vasta colección de imágenes” (Jameson 46). En lugar de unas memorias basadas en la narratividad de la experiencia –esto es, en la posibilidad de relatar y reinterpretar las gestas propias o heredadas–, lo que *Mala onda* tiende a reflejar es “el debilitamiento de la historicidad” o, en otras palabras, “la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo” (Jameson 52). Llegados a este punto, creo pertinente sostener que ambas corrientes del realismo presentes en *Mala onda*, la más convencional y la más innovadora, se tocan por los extremos. El producto es cierto ‘pintoresquismo sui generis’ donde lo tradicional (incluso lo contemporáneo) y lo pop se yuxtaponen como parte de una misma secuencia de cuadros *naif* del pasado. La narración tipo *zapping* –basada en la rápida y muy bien lograda alternancia de imágenes– refuerza esta impresión:

Me asomo a la ventana. Desde aquí arriba se divisa un choque, parece que atropellaron a alguien, un caballo está tirado en el pavimento pero no cacho muy bien, sangra, la calle está hecha un asco. Hay una carreta dada vuelta, cualquier fruta esparcida por toda la calle, un Fiat hecho mierda. Con el control cambio de canal. Tardes de cine. Una película con la Kristy McNichol, la de Family (54- 55).

De esta suerte, el mundo descrito por la ficción se configura como una pantalla donde la mirada del narrador salta desde el marco de la ventana al del televisor. Los ‘canales’ sintonizados son obviamente distintos: de una parte, una escena casi rural, propia del tercer mundo y cercana a la literatura costumbrista, de otra, el cine norteamericano y la cultura pop. Ambas, pese a todo, se incluyen en una continuidad visual que es experimentada como pura superficialidad o, en palabras de Nelly Richard, “una zona de impresiones livianas y cómplices de la fugacidad del momento” (17). Es el mismo fenómeno que Jameson califica como “la nueva superficialidad” posmoderna (21), donde las perspectivas tradicionales que definían al sujeto moderno como un ser angustiado (interioridad/exterioridad, autenticidad/inautenticidad, conciencia/alienación, etc.) se han perdido para dar paso a la chatura, el fragmento y el “ocaso de los afectos” (39). En consecuencia, el protagonista de *Mala onda* no se involucra emocionalmente con ninguna de estas escenas y, en última instancia, decide optar por la menos real de ellas: la del televisor.

---

se juntan a tomar cachaza con jugo de maracuyá y a escuchar unos *cassettes* de la Mercedes Sosa o de la Joan Baez, que es como lo peor” (23).

## IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS

Las ambigüedades que se manifiestan en *Mala onda*, su oscilación entre el relato satírico y el cómico, pueden ser atribuidas a una postura generacional y de clase que también se debate entre el rechazo y la conciliación. Tramada como una sátira que deviene en ‘comedia del deber’, la historia de Matías Vicuña explicita determinados defectos y culpas de la alta burguesía nacional (su autoritarismo, su doble estándar, su discurso conservador o el origen espurio de su poder, por ejemplo) para después terminar acogiéndolos. En este sentido, mientras la sátira le permite a la narración evidenciar algunos de los aspectos más oscuros del grupo social del protagonista, la comedia le da la oportunidad de conformarse con ellos ‘en la medida de lo posible’. Tal parece que la ‘mala onda’ se reduce a un malestar generacional transitorio: Matías Vicuña, como ‘hijo de la dictadura’, se siente incómodo ante el sistema que han erigido sus padres. Sin embargo, la huida del hogar, el descenso a los infiernos y su progresivo aislamiento actúan sobre él como ‘camino de expiación’ (o como sucedáneos de esa expiación). Tras sus peripecias, Matías puede regresar a la casa (al orden y a la familia), ya más conforme con el legado de los adultos. En esta reescritura del mito del hijo pródigo, la clase alta (desdoblada en padre e hijo) parece absolverse a sí misma. Tal como señala White, la ideología conservadora posee un sentido autorreflexivo o especular: ve en su propio tiempo el mejor tiempo (168). De forma semejante, podría argumentarse que en la novela de Fuguet la burguesía se evalúa a sí misma y, tras algunas dudas, decide darse el visto bueno.

De otra parte, el despliegue de un ‘realismo posmoderno’ incide directamente en la conformación de un tipo particular de memoria, a la que podemos designar como ‘pop’ o de ‘zapping’. Las implicancias ideológicas de esta manera de evocar el pasado pueden ser interpretadas como conservadoras, en tanto evitan todo lo que éste contiene de peligroso para concentrarse en lo pintoresco, al modo de un costumbrismo *naïf*. Es en este contexto donde resulta significativo destacar cómo la novela elude la identificación del narrador protagonista con implicaciones ideológicas radicales. Éstas permanecen siempre como una amenaza sin rostro definido, meramente intuitas en la escenografía de los barrios periféricos, los sujetos borrosos que los habitan y las consignas que éstos enarbolan.

En definitiva, y pese a los sentidos más rupturistas que pueda encerrar una novela como *Mala onda* —ya sea por su veta satírica o por su controversial propuesta pop—, es dable concluir que en ella también hay mucho de conservadurismo. Es así como su desenlace reafirma el statu quo, plantea una conformidad con la herencia dictatorial y revalida elementos previamente satirizados por la narración. En este último sentido, resulta especialmente significativa la refundación del hogar emprendida por Matías y su padre. La familia, disfuncional y todo, sigue representando en el imaginario de Fuguet el espacio privilegiado para la realización de sus personajes. En el horizonte

de la salvación personal y relativa —es decir, del ideario del músico Remsen que abraza Matías hacia el final de la novela— este núcleo tradicional encarna el reino seguro de lo privado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. Barthes et al. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-103.
- Bianchi, Soledad. “¿De qué hablamos cuando decimos Nueva narrativa chilena?”. Carlos Olivares comp. *Nueva Narrativa chilena*. Santiago: LOM, 1997.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena nuevas generaciones*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1997.
- Cárcamo, Luis. “Las ficciones del mall: narrativa y libre mercado en Alberto Fuguet”. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago, Cuarto Propio, 2007.
- Carreño, Rubí. “De niños de septiembre a pasajeros en tránsito: memorias del dos mil en Electorat y Fuguet”. *Memorias para un nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. 23-45.
- Fontaine, Arturo. *Oír su voz*. Santiago: Planeta, 1992.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda* (1991). Santiago: Punto de Lectura, 2001.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth - Century arts forms*. Illinois: University of Illinois, 2000.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. José Luis Pardo. Barcelona: Paidós, 1991.
- Orrego Luco, Luis. *Casa grande* (1908). Santiago: Nacimiento, 1985.
- Ortega, Julio. “Alberto Fuguet”. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: LOM, 2000. 101-106.
- Richard, Nelly. “Recordar el olvido”. Raquel Olea y Olga Grau, comp. *Volver a la memoria*. Santiago: LOM, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Vol. 3. México: Siglo XXI, 1996.
- Sánchez, Jorge. “Notas sobre la inserción del discurso publicitario en *Mala onda* de Alberto Fuguet”. *Theoria* 7 (1998): 121-126.
- Urbina, José Leandro. “*Mala onda* de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura”. *Albricia: la novela chilena de fin de siglo*. Verónica Cortínez comp. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 83-100.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.