

## ***De música ligera. Canción pop y neoliberalismo en tres ficciones de Alberto Fuguet***

Of Light Music. Pop Song and Neoliberalism in Three Fictions  
by Alberto Fuguet

**Irene Depetris Chauvin**

Universidad de Buenos Aires

ireni@gmail.com

Durante los años noventa, el escritor y director chileno Alberto Fuguet obtuvo prominencia como fundador del grupo de narradores que serían aglutinados bajo el sello "McOndo" y como iniciador de una versión local de las ficciones de la "Generación X". Como han señalado algunos críticos, las primeras narrativas de Fuguet retratan una juventud sujeta al intenso consumo de mercancías, discursos, e imágenes de los medios. Este artículo analiza las "bandas sonoras" de estas ficciones para dar cuenta de una relación entre música y subjetividad que descansa en el carácter mercantil de la mercancía música y en la instrumentalización del poder nostálgico del "ritornelo", una figura melódica que se repite, y guía a los personajes en su camino de reintegración en el orden social. Aunque las tramas de *Mala Onda* (1991), *Por favor, rebobinar* (1994) y *Se arrienda* (2005) parecen criticar la lógica mercantil de la economía, este artículo demuestra cómo las referencias a la música pop sirven para reforzar la retórica del intercambio, el fetichismo de la mercancía y la concepción comercial de la cultura juvenil, al mismo tiempo que el uso de la repetición musical contribuye a naturalizar el "consenso neoliberal".

**Palabras clave:** Alberto Fuguet, música, subjetividad, neoliberalismo.

Chilean writer and film director Alberto Fuguet obtained a certain critical prominence in the 90s as the creator of a Latin American version of *Generation X*. Fuguet's films and novels follow the lives of young people subjected to intense consumption of commodities, discourses, images, and icons from the media. A close analysis of the "soundtracks" of these narratives shows that, the relation between music and subjectivity is based on the commodity-like character of pop music and on the instrumentalization of the refrain's nostalgic power on a diegetic level, guiding the characters in their reintegration into the social order. While the plots of *Mala Onda* (1991), *Por favor, rebobinar* (1994) and *Se arrienda* (2005) seem to offer a criticism of the logic of the market economy, I will show that Fuguet's use of pop music serves to reinforce the rhetoric of exchange, the fetishism of commodities, and the commercial conception of youth culture, as well as his use of musical repetition serves to naturalize the "neoliberal consensus".

**Keywords:** Alberto Fuguet, music, subjectivity, neoliberalism.

Recibido: 03/11/2015

Aceptado: 09/12/2015

Digamos que estoy en un momento intermedio de mi vida. No sé exactamente cuál es, pero sé que es un momento de *transición* más que de *decisión*. O sea un momento privilegiado, que no siempre ocurre, un gran lugar desde donde mirar lo que vendrá y, peor aún, lo que pasó.

Lucas García en *Por favor, rebobinar*

En la década de los 90 Alberto Fuguet inició una exploración temática de la juventud contemporánea en su relación con el mercado, con obras que representan las vidas de jóvenes chilenos durante el régimen dictatorial de Pinochet, en los años ochenta, y la subsiguiente restauración de la democracia, en los años noventa, bajo un mismo modelo neoliberal. Novelas como *Mala Onda* (1991) y *Por favor, rebobinar* (1994) y películas como *Se arrienda* (2005) realizan una radiografía de la generación de jóvenes y, mediante ese arco temporal, articulan una mirada del contexto político de la dictadura y, en particular, del proceso de "transición"<sup>1</sup>, un período en el que la multiplicación de discursos en torno al "consenso" y la "reconciliación" delataban que esta constituía un proceso inacabado. Como plantea Tomás Moulián (1998): "El consenso es un acto fundador del Chile Actual. La constitución, la producción de ese Chile venía de lejos. Pero la declaración del consenso manifiesta discursivamente la decisión del olvido absoluto. De olvidarlo todo, también lo que se había pensado y escrito sobre el Chile pinochetista (43). La imaginaria armonía resultaba de una transacción en donde la estabilidad que generaría el consenso tenía como contracara necesaria el silencio y el olvido.

Sin embargo, pese a la declarada falta de interés de buena parte de la narrativa chilena de los noventa respecto de los asuntos que tienen que ver con el pasado político, Rodrigo Cánovas (1997) presenta estas ficciones como síntomas de una ruptura histórica traumática. Los adolescentes sin rumbo que aparecen en novelas como *Mala Onda* o *Por favor, rebobinar* serían huérfanos, sujetos que exhiben una carencia primigenia, activada por el acontecimiento histórico de 1973. Así, la angustiante necesidad de los personajes de Fuguet de "rebobinar" su propia historia señala, desde el nivel individual, el conflicto entre el pasado y el presente característico de la posdictadura, al mismo tiempo que la metáfora técnica permite pensar la relación entre memoria y política considerando el impacto de los medios de comunicación masiva. Precisamente, en su extraordinario *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Ana María Amar Sánchez da cuenta del modo específico en que esta relación se establece y sugiere que Fuguet operaría una "fusión" con la cultura global de lo mediático, ya que sus relatos exponen el código y el artificio de la cultura pop. En contraposición a la literatura de Puig, en donde la cultura de masas funcionaba como una realidad consolatoria para unos personajes que se proyectaban en las ficciones *massmediáticas*, en Fuguet la fascinación se transforma en desencanto y sus personajes señalan desde adentro la imposibilidad de la

---

<sup>1</sup> "Transición" es el término que aparece en la narrativa de Fuguet, en lugar de "posdictadura", término que lleva impreso una carga sombría que el de transición pretende disimular.

ilusión mediada (158). En esta lectura la falta de fascinación ante la ficción mediática sería parte de una actitud desencantada ante la cultura demolida por la dictadura: los sujetos acosados por la ciudad hostil y el consumo solo podrían acceder a la experiencia por medio de una cultura de los medios que ya no es capaz de generar ningún tipo de aura.

Si la mirada desesperanzada y alienada es, según Amar Sánchez, la clave para encontrar la política en la propuesta de Fuguet, no hay que olvidar, sin embargo, que el imaginario de esta narrativa se vincula directamente al nuevo contexto neoliberal articulado en Chile durante los años ochenta y noventa. La escena de la "transición" política a la democracia coincidió con un reforzamiento del sistema de mercado y los *mass media* tuvieron un rol fundamental en la elaboración de un discurso hegemónico que entrelazó ideología de la reconciliación e ideología neoliberal. Temáticamente la narrativa de Fuguet refiere a las experiencias cotidianas de jóvenes alienados y se entreteje a partir de enumeraciones de marcas y citas fílmicas y musicales. En este sentido, su obra se relaciona simbióticamente con esa cultura de masas inscrita en el mercado hegemónico, en tanto la cultura juvenil se reduce a una cultura de consumo de objetos, signos e imágenes en la que los logos y estereotipos sustentan la identidad de los personajes. Como plantea Luis Cárcamo-Huechante, en su original libro sobre Fuguet, el movimiento de marcas, mercancías e imágenes forma parte de una retórica narrativa del libre mercado no solo porque las marcas funcionan como adjetivos, sino porque las novelas de Fuguet se construyen a partir de una "economía del remix" que le permite apropiarse de citas de la cultura norteamericana y anular su particularidad al someterlas a una circulación en donde todos los elementos adquieren el mismo valor (165).

Entonces, el vínculo entre los medios de comunicación y la economía es central para realizar una lectura política de la narrativa de Fuguet, pero, dentro de esta perspectiva, debe considerarse tanto el uso de la cultura pop internacional como la omisión en los relatos de los vínculos complejos que la música pop chilena estableció con el mercado y la política. Si bien, de acuerdo con Amar Sánchez, en la narrativa de Fuguet se percibe una falta de esperanza, creo que todavía es posible encontrar en sus ficciones una tensión entre fascinación y desencanto ante la cultura pop que es fundamental para articular una mirada sobre la "transición" chilena. Así, en este artículo propongo reevaluar el gesto político de Fuguet por medio de un examen atento de la presencia en su obra de la música, elemento al que el autor acude recurrentemente para proponer cierta concepción de la subjetividad juvenil. Aunque el gesto de fusionarse con la cultura global es indudable, en Fuguet hay un "uso" particular de la música que debe considerarse a la luz del contexto político y económico específico en la que esta tiene lugar. La "banda sonora" en sus novelas y películas no es un elemento accesorio y la música es interpelada en las narrativas de un modo que nos lleva a ir más allá de la inspiradora metáfora de "remix" acuñada por Cárcamo-Huechante. Más bien, es mediante la instrumentalización de ciertas formas de entender la repetición de y en la música popular que el autor establece la idea de una juventud estrechamente vinculada al mercado. En las ficciones de Fuguet hay un vínculo simbiótico entre la música pop y el neoliberalismo porque la concepción neoliberal del pop no se ofrece como una opción, sino como la

única alternativa. En otras palabras, al silenciar expresiones del pop chileno contrarias al *statu quo*, la propuesta musical de Fuguet opera sobre un vacío histórico y naturaliza la concepción neoliberal de la cultura juvenil.

## **Mala Onda y la música como mercancía**

Los tipos parecían californianos  
pero pensaban como rusos y eso era sospechoso.

Matías Vicuña en *Mala Onda*

En la música hay "algo" cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha. La música tiene una poderosa capacidad de expresar, construir, proyectar y representar la subjetividad y nos permite aproximarnos a otras subjetividades –reales o imaginarias– por lo que explorar los diferentes atributos de las subjetividades musicales supone considerar las variadas circunstancias en las que la música se hace y se consume. En tanto la melodía, la letra y el ritmo contribuyen a la constitución de subjetividades, diversos académicos se han abocado a dar cuenta de los modos en que las personas se identifican y construyen un sentido de pertenencia a partir del consumo de ciertos tipos de música. Desde un enfoque marxista, el Centro de Estudios de Cultura Contemporánea de la Universidad de Birmingham se abocó a analizar los consumos musicales dentro de lo que esta corriente define como "subculturas juveniles"<sup>2</sup>. También, desde una matriz más ligada al análisis narrativo, se ha estudiado cómo los individuos son interpelados por el consumo de la música, siendo la subjetividad producto de un "proceso de articulación"<sup>3</sup>. Pero más allá de los discursos de la identidad, la música también funciona como una serie de sensaciones que se registran en nuestros cuerpos, y que cambian nuestros cuerpos de un estado experiencial a otro. El sonido y la música, entonces, son notables por su fisicalidad. Dependen de la materia para "movernos" porque se componen de ondas sonoras que se mueven a través del aire y tienen un impacto directo en la materia con la que entran en contacto, incluyendo nuestros cuerpos<sup>4</sup>. La música funciona

---

<sup>2</sup> Los análisis de Paul Hebdige sobre el *punk* son un claro ejemplo del enfoque en la música como parte de un sentido del estilo y de la identidad contrario a las formas dominantes de la cultura. Si estas expresiones son luego cooptadas y esterilizadas por la industria cultural, las formas mercantiles de la música popular de producción masiva no necesariamente determinan, según este autor, los usos presupuestos por el modo de consumo capitalista.

<sup>3</sup> La propuesta que aborda la relación entre subjetividad y música en términos de una teoría de la interpelación se representa en los estudios del musicólogo británico Richard Middleton, quien plantea que: "We do not... choose our musical tastes freely; nor do they reflect our "experience" in any simple way. The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjectivity. In this process, subjects themselves –however 'decentred'– have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparison, modification); but it is an articulatory, not a simplistically creative or responsive role" (Middleton, 1990: 249). Las subjetividades musicales se piensan en términos "performativos": como plantea Simon Frith, "popular music is something possessed... in possessing music, we make it part of our own identity and build it into a sense of ourselves... the intensity of this relationship between taste and self-definition seems peculiar to popular music..." (143-4)

<sup>4</sup> El enfoque en el afecto de la experiencia musical está presente, por ejemplo, en los análisis sobre el cuerpo y la danza como línea de fuga y sobre la relación entre repetición

en un nivel más afectivo que lingüístico, en torno a sensaciones, antes que significados o representaciones pero siempre sigue manteniendo relaciones dinámicas con esferas discursivas. Cuando se produce música, esta entra en el ámbito discursivo en donde se la comenta y organiza en función de géneros o nichos de mercado. Como parte de ese movimiento, el discurso y las fuerzas materiales –el mercado de la industria cultural– también dan forma a la música. La serie de “no significados” de la música se entrecruzan continuamente con esas otras redes de significados construidas socialmente. Así, el pop y el *rock* son “mercancías culturales”: al mismo tiempo, expresión de experiencias individuales y colectivas y productos de la industria cultural que someten a la música a un sistema de representación y asignan significados específicos a las distintas expresiones musicales.

Lou Reed, Guns N’Roses, Out of the Blue, Philipp Glass, Laurie Anderson, Bruce Springsteen, Bee Gees, Alicia Bridges, I love the night life, I’ve got to boogie, Village People, Get ready for the eighties, ready for the time of your life, The Clash, Santana, Janis Joplin, John Lennon, Ray Coniff, Blondie. Nombres de artistas, grupos musicales, títulos de canciones atraviesan la retórica presente en los cuentos y las novelas de Alberto Fuguet. ¿Cuál es la función de estas citas? ¿Qué relación permiten establecer entre la música y la subjetividad juvenil? Antes que dar cuenta de la experiencia polivalente y abierta de la experiencia musical, en sus narrativas Fuguet somete la música a un sistema representativo, la vincula a nichos identitarios y de mercado, pero ignora la multiplicidad de sentidos que la música tiene como mercancía cultural, para concentrarse en los modos en que el fetichismo de la mercancía música en inglés interpela de manera privilegiada a los jóvenes de la clase alta santiaguina. En efecto, como plantea Rodrigo Cánovas, novelas como *Mala Onda* y *Por favor, rebobinar* reproducen la “imaginación publicitaria” sobre todo porque la música se utiliza para pensar la identidad de los personajes casi exclusivamente en términos del consumo. Por otro lado, tanto las novelas como el filme *Se arrienda* se estructuran como historias de aprendizaje en las que los jóvenes en crisis siguen un camino que los termina reinsertando en el sistema. Precisamente en el contexto de esta búsqueda del orden, Fuguet instrumentaliza la repetición melódica de la música como guía para que los personajes puedan integrarse al *statu quo*, reforzando una relación entre música pop y subjetividad que articula una visión de la economía.

*Mala Onda* es narrada por Matías, un adolescente de clase alta que, en el contexto del plebiscito realizado en septiembre de 1980 para decidir la continuidad de la dictadura de Pinochet, abandona su hogar para luego regresar a él. La novela se inicia con un paratexto, un fragmento de una canción compuesta por Mike Patton, líder del grupo estadounidense *Faith no More*, a quien Fuguet utilizó como referente para la creación del rockero Josh Remsen, personaje fundamental tanto en *Mala Onda*, como en su siguiente novela *Por*

---

rítmica y creación de un espacio musical que se encuentran reunidos en el libro *Deleuze and Music*. Editado por Ian Buchanan y Marcel Swiboda. En el ámbito latinoamericano, y en la misma generación de Fuguet, es Martín Rejtman quien ha explorado las experiencias de la música desde una perspectiva no representacional y centrada en la música como afecto (Depetris Chauvin, 2012).

*favor, rebobinar*<sup>5</sup>. Como sostiene Adelaida Caro Martín, la canción de Faith no More "Falling to pieces" introduce el mundo de la música en el relato y adelanta el contenido de la novela, la crisis "existencial" de Matías. La canción dice "my life is falling to pieces" lo que describe muy bien la situación crítica del protagonista. Como en la canción, Matías está "somewhere in between": entre la rebeldía propia de los adolescentes y la moral conservadora que le corresponde por su origen social y a la que concluye retornando (2007: 209).

La novela hace intensivamente uso de citas de la música, pero, más allá de estas menciones, no se tematiza la experiencia de la música en la forma misma de la narrativa. Las referencias puntuales a distintos tipos de música funcionan como elemento de inclusión y exclusión de clases sociales e ideologías. En un momento Matías dice "La empleada de mi casa, que está por el NO en el plebiscito, escucha Ojalá y otras canciones en castellano..." (11). Con la yuxtaposición de "empleada", "No en el plebiscito", "canciones en castellano", Matías define a todo un grupo social, el de la clase social baja descontenta con el régimen de Pinochet. La música en castellano, especialmente de cantautores como Silvio Rodríguez, funciona a modo de representación de esta clase. La música no solo se ve asociada a la ideología y a la política de manera explícita, sino que a Matías le permite demarcar espacios de manera dicotómica y establecer una diferencia jerárquica entre él y los otros. En *Mala Onda* el personaje nota que en los barrios marginales de la ciudad no se escucha música disco, sino música en español, pero esta se limita a ritmos folklóricos latinoamericanos que el personaje considera de "mal gusto". Esta relación entre gusto e identificación supera, en la novela, lo individual porque se vincula explícitamente a las diferencias de clases. Para Matías la música es, para utilizar la definición de Pierre Bourdieu, un capital cultural que facilita la "distinción" mediante las expresiones de gusto. El sentido de la experiencia y la identidad se encuentran mediados por las categorías de la mercantilización, ya que la individualidad es, en el caso de Matías, el efecto de poseer mercancías caras producidas para el consumo de masas, pero esta estética de la commodificación se focaliza menos en el valor de uso o de intercambio que en el prestigio social que la exhibición de la mercancía le provee.

Pese a vivir en Santiago, la distancia geográfica de Matías con los adolescentes norteamericanos es disminuida por los *mass media*. Esta igualdad simbólica se circunscribe como otro de los efectos de la globalización y cohesiona a la juventud de clase alta en torno a imágenes que provienen del exterior. Aunque el análisis de algunos cuentos de Fuguet parece señalar, como plantea Amar Sánchez en su libro, una falta de fascinación con la cultura de masas, en *Mala Onda* no solo se exaltan los productos culturales que

---

<sup>5</sup> En el artículo "Papelucho, jalado (en busca de Matías Vicuña)", publicado en *Apuntes autistas*, Fuguet dice que escuchar "Falling to Pieces" de Faith No More fue un momento clave en el "making of" de la novela. La letra de la canción, que se cita a modo de epígrafe, dice: "Sometimes I think I'm blind / Or I may be just paralyzed / Because the plot thickens every day / And the pieces of my puzzle keep crumbling' away / But I know, there's a picture beneath / Indecision clouds my vision / No one listens / Because I'm somewhere in between / My love and my agony / You see, I'm somewhere in between / My life is falling to pieces / Somebody put me together".

proviene de los Estados Unidos, sino que la música en inglés, en particular, posee un aura. Para Matías el conocimiento de esa cultura, que se evidencia en el *collage* híbrido de citas de la música pop, de la cultura cinematográfica hollywoodense, de marcas extranjeras o juegos de palabras en inglés<sup>6</sup>, lo acerca a los Estados Unidos y lo aleja de lo local.

Es interesante que el uso de la música en inglés, como elemento que distancia al personaje de las clases bajas, tenga que ver también con un ejercicio de descontextualización. Según Luis Cárcamo, en *Mala Onda* se exaltan referentes musicales contemporáneos de la cultura americana e inglesa como The Doors, Fleetwood Mac, Pink Floyd, Sex Pistols, Led Zeppelin, Talking Heads, Philip Glass y Laurie Anderson, pero de un modo en que se omite su carácter alternativo (191-92). Más bien, lo que el consumo de Matías destaca es la fascinación que genera en él la música extranjera, la que se opone a la música sin aura de cantantes chilenos y latinoamericanos como Violeta Parra, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Quilapayún o Inti Illimani. El protagonista de la novela se apropia del fetichismo de la mercancía "música en inglés", pero desconoce la complejidad cultural que esa misma mercancía supone. Este fenómeno se evidencia en la falta de comprensión de Matías del consumo indiscriminado de los amigos de su novia brasileña Cassia, tanto de canciones de Mercedes Sosa y Joan Baez como de Janis Joplin y Santana, tipos de música que él ve como irreconciliables (11). Matías tampoco entiende por qué Alejandro Paz, *bar tender* de Juancho's (el local para la "gente como uno") es de "izquierda", lee la *Rolling Stone* y la *Interview* y escucha a los Talking Heads, cuando de acuerdo con su ideología debería gustarle el mismo tipo de música folklórica que a su profesora de literatura, Flavia Montenegro, que lo había invitado al Kafé Ulm a escuchar "temas de los Quila, los Inti, los Jaivas y el resto de la aristocracia comunista" (243)<sup>7</sup>.

La etiqueta de "aristocracia comunista" sugiere que esta música canalizaba más que valor comercial. Para sus seguidores, la Nueva Canción simbolizaba una búsqueda de una identidad política, económica y cultural que se contraponía a lo que estos músicos veían como estereotipos de la dominación económica y cultural norteamericana (Tumas-Serna: 1992, 139). Sin embargo, con excepción de esta mención a la identidad comunista, la crítica de Matías a la música de raíces folklóricas se hace desde el ejercicio del "buen gusto". Mientras la música folklórica es *kitsch*, pero no puede ser consumida porque aún conserva una carga política, en varias ocasiones el

<sup>6</sup> Matías usa *Raybans*, tiene amigos *mod*, lee la *Rolling Stone*, en su habitación hay un poster de Farrah Fawcett y en un momento dice, en ritmo de *jingle*, "No quiero tener problemas con la policía porque me echarían de mi casa y bye, bye, my good life, goodbye" (11).

<sup>7</sup> A fines de los años setenta, en paralelo al boom de la música disco, en espacios de música en vivo como la Parroquia Universitaria, el Café del Cerro, el Rincón de Azócar, la Casona de San Isidro o la Casa Kamarundi o los festivales de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria), florecía el Canto Nuevo, "un intento por revivir el éxito de la Nueva Canción Chilena, movimiento cortado de raíz tras el golpe militar de 1973, y que se caracterizó por fusionar estilos musicales diversos y por su intencionalidad política y social" (Contardo y García, 106). Al igual que la Nueva Canción, los artistas del Canto Nuevo provenían de la clase media y de los sectores universitarios, comprometidos con la situación política. Sin embargo, como sus predecesores, este movimiento musical era un producto de la industria cultural: el término Canto Nuevo nace del título de un disco compilado por el sello Alerce en 1976.

personaje se entrega al “placer culpable” que supone escuchar música disco. Mirando la televisión, Matías se encuentra con Alicia Bridges de “... pelo totalmente platinado, una pinta de maraca increíble, peor que cuando vino al programa de Raúl Matas. Estoy a punto de bajar nuevamente el volumen pero su *I love the night life, I’ve got to boogie...* me conquista. Me lo sé de memoria. En realidad me apesta, como toda la onda disco. Pero esa canción en particular es como un placer culpable” (39). Aunque, desde la perspectiva del personaje, la música disco es, al igual que la música folklórica, de “mal gusto” esto no impide su consumo, ya que políticamente esta se asocia a la dictadura de Pinochet por su inclusión en la programación del Festival de Viña del Mar, verdadera ventana publicitaria del régimen<sup>8</sup>.

El carácter dicotómico y reduccionista de la “crítica musical” de Matías se exagera si tenemos en cuenta el recorrido que ofrece Rubí Carreño Bolívar por una producción cultural disidente en donde “el traspaso, mutación y alteración de los registros son estrategias clave para entender la producción cultural bajo el régimen de dictadura”. En este sentido, en su último libro, la autora muestra cómo la música popular es abierta y polivalente y las personas hacen usos múltiples e inesperados de la misma, como se evidencia en el uso doble y antagónico de la canción “Libre” de Nino Bravo, cantada tanto por los aduladores del incipiente régimen militar, como por los detenidos de los campos de concentración (183). Desde un impulso crítico que busca contrabalancear la lectura de lo postdictatorial asociada a la melancolía, Carreño recupera el placer y la cultura hedonista de izquierda como instancias de respuesta política y artística (14-33) y logra dar cuenta de los variados y complejos modos en que una memoria cultural de la disidencia chilena se alojó en la canción popular no siempre necesariamente de “protesta”, sino, inclusive, en canciones de amor a las que se dio un significado político (127). Las evaluaciones musicales de Matías en la novela de Fuguet no pueden dar cuenta de estos sutiles procesos de traspaso y alteración entre diversos registros musicales, al mismo tiempo que activamente silencian por completo expresiones musicales muy significativas.

En el juego de oposiciones entre *rock* y *pop* extranjeros como mercancías con aura<sup>9</sup>, frente a la música folklórica local entendida como expresión triste y cursi de la ideología de izquierda y la música disco como un “placer culpable”, la novela deja afuera las referencias a otros tipos de música juvenil del período. En los barrios pobres que Matías asocia al folclore también se

---

<sup>8</sup> Hay que destacar que si en 1980 Matías se permite el “placer culpable” de consumir música disco, este tipo de música ya era, en esa época, parte del *mainstream*. Según Lori Tomlinson: “Disco was born in the early 1970s, when disc jockeys at gay New York dance clubs would splice danceable soul tunes together, by such artists as MFSB, Diana Ross, and Barry White, creating a continuous, hypnotic dance mix. Disco took on a more conventional top-40 flavor following the immense success of Saturday Night fever in 1978, as the once lengthy tunes likes those in Donna Summer’s early repertoire were compacted into radio-length commercial hits” (196).

<sup>9</sup> En las ficciones Fuguet no distingue entre *pop* y *rock* y utiliza las dos denominaciones indistintamente. La mayoría de las citas de canciones o artistas que se nombran son norteamericanos por lo que las narrativas trasladan una forma de entender la música popular que es propia de ese mercado en el que las distinciones entre *pop* y *rock* no son tan rígidas como lo son en el Reino Unido.

escuchaba *rock* pesado, al tiempo que en sectores marginales de la ciudad se comenzaba a experimentar con otro tipo de expresiones musicales vinculadas al pop y a la psicodelia<sup>10</sup>. En *Apuntes autistas*, Alberto Fuguet confiesa que en la versión original de la novela, la historia se ubicaba a mediados de los ochenta, pero que luego decidió trasladar la historia al año 1980 (311). Esta modificación no es casual, ya que le permite ignorar más cómodamente otros tipos de música, como la de Los Prisioneros, que articularon una crítica del llamado “milagro chileno”, utilizando los lenguajes musicales que el personaje de Matías debería considerar legítimos. Como veremos más adelante, la censura del pop antineoliberal se refuerza en la película *Se arrienda* en donde se hacen algunas menciones a la escena musical de los ochenta y a Los Prisioneros de un modo en que se cancela su importancia. Este silenciamiento permite descartar la complejidad identitaria que supone la música juvenil como mercancía cultural de consumo generacional, para destacar solo su sentido como un elemento de identificación individual y un mecanismo de integración al sistema<sup>11</sup>.

Respecto de Matías, la capacidad interpeladora de la música se presenta en un sentido amplio. La música popular no solo expresa sentido por medio del sonido, las letras y las interpretaciones, sino que también por lo que se dice acerca de ella. Matías participa de una “dialéctica interpelativa” y la música es central en la producción de su subjetividad. Precisamente cuando el personaje se fuga de su casa logra entender su disconformidad, y su posible reintegración en el orden social, cuando encuentra en el *Village Voice* el artículo “Out There on His Own”, una entrevista al músico *maldito* Josh Rensen:

---

<sup>10</sup> Además de esta fusión de la música folklórica con el jazz y el *rock*, del Canto Nuevo, en Chile existían otros espacios y prácticas musicales. En *La primavera terrestre* Fabio Salas Zúñiga se retrotrae a los años sesenta y sostiene que el *rock* y la Nueva Canción surgieron “de una misma época” (35). Luego, los años setenta fueron testigos del sincretismo entre *rock* progresivo y música latinoamericana que se suele identificar con bandas como Los Jaivas y Congreso, al mismo tiempo que se desarrollaba una variante psicodélica del *rock* representada por la banda Aguaturbia. Asimismo existía una línea de *rock* más pesado con grupos como Arena Movediza, activos en la escena musical desde 1970, y Tumulto, que comenzaron a tocar en 1973 y hacia 1980 tenían un público fiel en las mismas “poblaciones” que el protagonista de *Mala Onda* asocia unívocamente a la música folklórica. Con estos antecedentes, hacia principios de 1980 comienza a resurgir la música *rock* que, aunque en menor medida que la *Nueva Canción*, también había sido reprimida. En 1981 volvieron a realizar presentaciones en vivo en Chile los grupos de música progresiva Los Jaivas y Congreso (160-161) y ese año también se forma Amapola, un grupo de *rock* pesado sinfónico.

<sup>11</sup> En *Av. Independencia*, Carreño reconoce la importancia de la figura de Jorge González para entender los procesos de transmisión de la memoria y diálogo con la tradición musical disidente. El cantante de Los Prisioneros, no solo fue “uno de los primeros artistas en alertar sobre la situación de la educación pública chilena en su canción ‘El baile de los que sobran’ y en cuestionar la estética del canto nuevo en ‘Nunca quedas mal con nadie’ también es un referente musical e ideológico importante” para una juventud post-concertacionista que ha huido de la estética del *Canto Nuevo* para explorar sentimientos festivos mediante una nueva “música de protesta” que se apropia de la alegría, pero la disocia del mercado. Considerando los consumos y *performances* musicales del movimiento estudiantil chileno del 2011 y 2012, Carreño concluye que “a través de denuncias explícitas y peticiones claras se expresan subjetividades capaces de organizarse, colaborar, y expresarse tanto en lo político como en lo artístico y afectivo” (196).

El primer rockero post punk, antidisco, criado en el exclusivo Upper East Side de Manhattan, hoy un héroe del East Village, lugar donde, después de años de vagabundeo compulsivo que lo llevaron desde 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. (303)

Al igual que Matías, el músico de *rock* proviene de la clase alta, pero, luego de rebelarse contra el sistema, logra finalmente reinsertarse en él. Esto es lo que hará el joven protagonista al final de la novela, cuando regrese al hogar paterno aceptando complacientemente la continuación de la dictadura.

### **Del folklore como mercancía *kitsch* al pop como nicho de mercado**

Le pregunto si está drogado y me dice  
que no sea tan mil nueve ochenta.

Ignacia Urre en *Por favor, rebobinar*

Si la vuelta de Matías al hogar paterno en *Mala Onda* tiene como subtexto el triunfo de Pinochet en el plebiscito de 1980 y la continuidad de la dictadura, *Por favor, rebobinar*, novela escrita entre 1992 y 1994, refiere al período de la transición a la democracia y nos vuelve a presentar a varios de los jóvenes provenientes de familias adineradas, despolitizados y consumistas de *Mala Onda*, pero ahora bordeando los 25 años. Estos jóvenes se insertan plenamente en el mundo de los medios y fabrican sus propias subjetividades en la ficción mediática: son modelos, publicistas, periodistas, fotógrafos, cantantes, productores de eventos, actores, realizadores de televisión, escritores, candidatos a escritores y otros especímenes juveniles de la nueva clase media-alta urbana chilena<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Todos los personajes se relacionan de algún modo a la oferta y al consumo de productos culturales orientados a la juventud. El músico de *rock* Pascal Barros habla de su disco "Pantofobia" y de sus proyectos cinematográficos. Lucas García es un adolescente crítico de cine, su hermana Reyes es guitarrista y vocalista de un grupo de música *grunge* y es *groupie* de Pascal Barros. Al igual que Baltasar Daza, Ignacia Urre es escritora, conocida por su trabajo periodístico y sus reportajes en columnas de la revista juvenil *Acné*. Luc Fernández, guionista y escritor, es amigo de Pascal Barros y le ayuda a filmar sus videoclips, promocionar sus discos y llevar a cabo alguno de sus proyectos. Los personajes se relacionan entre sí como una especie de familia ampliada, que se centra en el personaje del modelo y actor Andoni Llovet, y que es provista de drogas por Damián, otro de los jóvenes del grupo. Hacia el final de la novela, Gonzalo McClure, quien hace un cierre preciso a las narraciones anteriores, ya que cuenta en qué termina cada uno de sus amigos (los demás protagonistas), habla de su exitoso matrimonio con la modelo Pía Bascur, con quien espera un hijo. De esta manera, el caos familiar y la comunidad de los amigos es reemplazada por el predominio de la familia nuclear.

*Por favor, rebobinar* plasma la atmósfera de la globalización y el papel hegemónico que la cultura de la imagen tiene en el mercado, al explorar cómo la industria audiovisual va a incidir en la mentalidad de un grupo de jóvenes. Uno de los personajes, Baltasar Daza, joven escritor, comenta a su amigo sobre un libro que quiere escribir: "La tesis es que todos los de nuestra generación somos básicamente iguales. Todos venimos de Plaza Sésamo", lo que se evidencia que la generación se define en función de una experiencia compartida del consumo de mercancías y acontecimientos mediáticos. La novela está atravesada por numerosas menciones a la cultura pop de masas y, además de las marcas y logotipos y de las menciones del cine hollywoodense, hay una presencia avasalladora de citas de la música pop estadounidense. Teniendo en cuenta este "exceso" de la cita de la cultura pop, Ricardo Gutiérrez Mouat plantea que el texto de Fuguet se correspondería con una definición mínima de literatura pop, en tanto la historia se trama a partir de signos prefabricados, pero esta no cumpliría con las características formales de la literatura pop<sup>13</sup>, ya que, al margen de las menciones de marcas o de la tecnología, los monólogos de los personajes no revelan ninguna fragmentación de la subjetividad, ni se trabaja al nivel del lenguaje los dispositivos tecnológicos.

Las referencias culturales constituyen guiños de identificación con el público joven que apuntan a reforzar la verosimilitud del relato, pero el exceso de la cita puede entenderse también en función de una lógica económica. En *Crítica de la economía política del signo* (1974), Jean Baudrillard propone el concepto de "valor signo" de un objeto como indicador de algo sobre su poseedor o consumidor. Además del valor signo del objeto "música" es posible entender las menciones a la música como si las canciones fueran en sí mismas logos. En este paso, la mercancía existe como mero signo, embebida tanto en el contexto del intercambio como en el de la ideología. En efecto, en la narrativa de Fuguet las alusiones aparecen como nombres divorciados de su contexto histórico, como datos que sirven como signos para ciertos conceptos reificados de la cultura joven. Lo que confirma el estatus de fetiche de las canciones, entendidas como nombres, es el puro exceso, el enorme rango de referencias y fuentes y la falta de conexión entre ellas. Al igual que la ilusoria multiplicidad de la oferta del modelo neoliberal de mercado, la ilusión de diversidad de las referencias refleja en reverso la mismidad que presentan cuando se las considera como una vasta e incoherente colección de nombres.

Los vínculos entre cultura y mercado atraviesan toda la novela. Los jóvenes protagonistas son emprendedores que unen el marketing a la oferta cultural para crear "espacios multiusos". Uno de los capítulos ocurre en el *City Hotel*, un local en donde se puede encontrar la "última onda de acá y de allá". La

---

<sup>13</sup> La literatura pop reutiliza con frecuencia materiales preexistentes y se relaciona fuertemente con el *collage* y con el mundo de la música, al funcionar el autor como un DJ que escribe siguiendo las pautas de pinchar música. En 1998 Alberto Fuguet presentó una segunda edición de *Por favor, rebobinar* en la que incluyó piezas periodísticas escritas por los mismos personajes, que se intercalan entre los distintos capítulos. Su alusión a la nueva versión de la novela como un "director's cut" refiere al mundo del cine, pero el gesto puede leerse también bajo la figura del remix musical.

relación de conexión entre espacios diferentes se traslada verticalmente para representar la relación entre presente y pasado. En el subsuelo del hotel se encuentra el "73", un bar multimedia en donde los vínculos con el pasado se establecen a partir de imágenes de los años de Allende y Pinochet, que juguetonamente forman parte de la decoración sin demasiada atención a su densidad histórica o política:

Detrás del escenario hay una inmensa foto del tamaño de la pared de la Junta Militar, donde Pinochet sale con sus aún inconseguibles anteojos oscuros. (...) Pero eso no es todo: hay varios televisores Antú que cuelgan del techo donde un centenar de imágenes (sacadas de la *Batalla de Chile* o de los archivos de TVN) incluyendo hitos como Fidel Castro en el Nacional y el bombardeo de La Moneda, se repiten en forma sucesiva. Cuando no hay tocatas, la música de fondo es totalmente 70-73 y va desde los hits de *Música Libre* hasta Víctor Jara (235-6).

En la conversión de referentes culturales como Víctor Jara en una imagen o ícono kitsch, los hechos trágicos del pasado se recuperan como *souvenirs* y se asimilan al consumo espectáculo de lo retro. Así, las referencias históricas se someten, además, a la finalidad inherente del bar, es decir, al consumo (Hopfe, 124). El mundo aparte del *City Hotel* "está equipado con accesorios típicos del año 1973: hay camareras con minifaldas y cocineros que 'parecen atractivos clones del Che', los sándwiches tienen nombres de guerrilleros y se ofrece un cóctel denominado 11 de septiembre que es como un Bloody Mary, pero hecho con pisco Alto del Carmen" (236). De esta manera, la proliferación y superposición de referencias de los hitos de la identidad de la izquierda chilena los vuelve un producto *kitsch* a ser adquirido en el libre mercado. La subordinación de la política al mercado se refuerza cuando, más adelante, uno de los personajes dice: "La UP es nuestro *Jurassic Park*. Son los gran [sic] fracasados del siglo. Quisieron cambiar el mundo y no fueron capaces de cambiarse ellos. Por eso funaron [sic]. Aquí en el '73 los rojos podrán venir y sentirse en casa. Es volver atrás, como en una máquina del tiempo. Yo, personalmente, sería comunista, pero soy demasiado consumista, así que no puedo" (236). Si en *Mala Onda* la música folklórica asociada a la izquierda era desplazada por la censura del "buen gusto" de Matías, en *Por favor, rebobinar* esas producciones culturales, ya desprovistas de todo poder, se vuelven basuras de la historia, fácilmente subsumidas en el mercado como mercancías *kitsch* aptas para un ejercicio del consumo de lo retro.

En el mundo del espectáculo en el que las imágenes se comercializan, la figura del cantante pop es una mercancía a ser consumida por los *fans*. La periodista de la revista *Acné* Ignacia Urre reseña la nueva escena musical *under* y describe la relación simbiótica entre la estrella y sus seguidores: "Pascal Barros es el espejo trizado de toda una generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobrestimulada y adicta" (88). Sugestivamente, con esta figura del "espejo trizado", Fuguet introduce en la novela la complejidad de la recepción de la música: a modo de reflejo, las identidades son performativamente constituidas por la expresión del artista,

pero esa imagen está trizada porque el proceso de identificación de los *fans* responde a una dinámica interrelativa en donde la música se comercializa tanto sobre la base de la identidad de la estrella pop como del aparato de *marketing* y producción ligado a la industria grabadora.

La ficción de las opciones que el mercado ofrece es clave para entender el discurso sobre la música en la novela. Lejos de concebir el carácter polivalente de la música, en la narrativa la música se presenta como una mercancía, pero se limita su significado cultural, sometiéndola solamente al sistema de representación provisto por el mercado. La idea de que la música "representa" y define la identidad de los sujetos en términos del consumo es clara sobre todo en la caracterización del programador de radio Gonzalo McClure. La novela se cierra con el capítulo "Adulto contemporáneo", en donde este personaje ordena el caos familiar característico de los anteriores capítulos diciendo cosas como, por ejemplo: "Se me ocurre que no se trata tanto de armarse un mundo sino saber cómo insertarse en él. Pensar que antes lo único que deseaba era formar una banda. Ahora solo quiero formar una familia. Dios, cómo nos cambia la vida" (305). El deseo de integrarse al orden se asocia a cierto discurso sobre la música. En varios pasajes el personaje dice que determinados géneros de música lo "representan como adulto contemporáneo" (398). En conversación con su esposa Pía, Gonzalo le pregunta:

- Nosotros somos adultos jóvenes, ¿no? No somos el segmento de la Infinita.
- No.
- Estadísticamente, sí.
- Qué te importan las estadísticas. Si algo somos, somos adultos contemporáneos.
- Contemporary adults.
- ¿Qué?
- Que hay un tipo de radios en Estados Unidos que programan ese tipo de música.
- ¿Qué música?
- La que les gusta a los adultos contemporáneos.
- Mira, Gonzalo, si te gusta a ti, me va a gustar a mí. Déjate llevar por tus instintos. Nunca te sientas culpable por la música que escuches (409).

A diferencia de Matías, que sentía un "placer culpable" escuchando música disco, la amplitud de opciones respecto de los gustos musicales de Gonzalo da cuenta de una apropiación "omnívora" que solo un consumidor muy seguro de sí mismo puede ejercer<sup>14</sup>. Aunque las opciones se multipliquen, en *Por favor, rebobinar* sigue predominando la definición de la

---

<sup>14</sup> En un contexto posmoderno, donde las líneas de demarcación entre cultura alta y baja están esfumadas, las personas de "buen gusto" se convertirían en 'omnívoros', término utilizado por Peterson y Kern (1996) para designar a aquellos que tienen la capacidad de moverse entre los diferentes estilos y, de esta manera, producir un menú personalizado de lo "cool". La multiplicación exponencial de las citas de la cultura pop en *Por favor, rebobinar* sugieren que, en mayor medida que en *Mala Onda*, estas cumplen el propósito de ser

canción como mercancía y la música se limita a su capacidad de articular identidades vinculadas explícitamente a nichos, espacios particulares en el mercado. También la música folklórica es consumida como mercancía *kitsch* y las mismas ideas de alternatividad y de lo *under* se corresponden con nichos. Regresando de un "festival de música juvenil" Macarena Fontecilla, coordinadora de eventos de Bilz&Pap, la nueva gaseosa que "combina lo mejor de dos mundos", reflexiona sobre las distintas opciones de estaciones de radio para llegar a la conclusión de que "todo es alternativo. Hasta Bilz&Pap es alternativo" (344).

Mediante la censura del gusto de Matías, en 1980, y las citas del bar del *City Hotel*, en 1994, los referentes de la música de "izquierda" quedan establecidos y reificados; sin embargo, nunca se llega a aclarar qué tipos de músicas son –o fueron– alternativas o *under*. En el bar *Patagonia* la periodista de *Aché*, Ignacia Urre, es increpada por un joven que despectivamente le dice que no sea "tan mil nueve ochenta" y esa mención pone de relieve la ausencia en la narrativa de Fuguet de una década fundamental para la música chilena.

### **Se arrienda y la instrumentalización del ritornelo**

Hay que estar en el mercado. Ella siempre fue un poco *loser*.  
Todo se paga. Uno no puede hacer poesía y artesanía y esperar que el gobierno o el mundo te paguen por eso.  
Se lo merece porque no sabe de la realidad.  
¿Cómo sentir pena por alguien que no tiene sentido de la realidad?

Julián Balbo en *Se arrienda*.

Con el personaje de Pascal Barros, en *Por favor, rebobinar* se introduce la figura del músico como una mercancía consumida por los *fans*, motivo que Fuguet desarrollará más extensamente en *Se arrienda* (2005), película que narra la historia de un frustrado músico chileno de clase media alta. En el debut cinematográfico de Fuguet, Gastón Fernández (Luciano Cruz Coke), un prometedor estudiante de música en el Chile de fines de los 80, decide viajar a Nueva York para perfeccionar su arte, pero quince años después regresa al Chile de la modernidad neoliberal, donde se encuentra sin obra, sin éxitos y sin trabajo fijo. Como no tiene independencia económica, Gastón acepta a regañadientes trabajar para su padre como agente inmobiliario en su corredora de propiedades, primer paso en el camino de regreso del personaje tanto a la esfera de la familia como a la del mercado.

La trama de *Se arrienda* establece una dicotomía entre la música como mercancía y la música como arte puro. El protagonista vive la contradicción de concebirse como un artista que sigue a Adorno en su condena de las

---

productos destinados a la circulación y al consumo masivo, de ahí la actitud omnívora de Gonzalo McClure como estrategia de distinción.

“músicas fetiches” entregadas a los circuitos de la mercancía<sup>15</sup>: “Ni cagando trabajaría con Julio Iglesias”, dice el músico Gastón Fernández en la primera parte de *Se arrienda*, cuando la historia transcurre en 1989<sup>16</sup>. También destroza a la banda de pop Los Prisioneros “por ser malos músicos” y, en la escena de la pizzería, declara que estos artistas no eran de San Miguel (un barrio de clase media baja), sino de Providencia (el barrio de clase alta del que provenía el manager de la banda), insinuando así que eran tan solo un producto del *marketing* de la época. Finalmente, en una escena en la que los amigos almuerzan en el comedor de la universidad, Gastón dice estar preocupado por su carrera y se hace rogar con tal de musicalizar el cortometraje de su amigo, *Las hormigas asesinas*, que finalmente se convertirá en su único trabajo. Quince años después, Gastón vuelve a Chile y ve que todos sus compañeros de la universidad están subsumidos en la lógica del mercado. El director gótico de *Las hormigas asesinas* ahora es un director que habla con acento gringo y festeja *thanksgiving*. Su mejor amigo, Julián Balbo, que antes era comunista, ahora es un exitoso músico que vive entre Miami y Chile y que está de novio con otra cantante pop, Vanessa, interpretada por la verdadera cantante pop Nicole. La película presenta la depresión de Gastón Fernández y en torno a su crisis se dramatizan los cambios de valores de una generación: del idealismo político y social de los 80, a la etapa de los 90 donde los individuos despolitizados siguen la lógica mercantil.

La transición de una década a la otra se presenta en términos de una relación entre música y mercado. Al igual que con el personaje de Pascal Barros en *Por favor, rebobinar*, en varias escenas de *Se arrienda* la voz, la letra y la imagen de la cantante pop Nicole se dirigen e interpelan a los *fans*

---

<sup>15</sup> En “La industria cultural”, escrito junto con Max Horkheimer, Theodor Adorno deja asentado el enfoque acusatorio contra la cultura de masas: es engaño, repetición, semejanza, imitación; su capacidad de producir entretenimiento y de generar un consumo alienado funciona como un mecanismo de despolitización. El protagonista de *Se arrienda* no comparte la lectura marxista de Adorno, pero sí su concepción apocalíptica que opone música popular a música concebida como arte. Para Gastón, la música pierde su componente intelectual cuando se somete a otras dimensiones y pierde su autonomía. También la regresión de la escucha, la incapacidad de las personas para apreciar concentradamente la música, es un problema tanto para Adorno (“*On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*”) como para Gastón. En una escena de *Se arrienda*, el protagonista discute con sus compañeros de universidad quienes habían ido a un recital de *rock*, mientras él pasaba seis horas en el Instituto Goethe escuchando un concierto de música experimental contemporánea. El personaje resume su posición apocalíptica ante la cultura popular cuando dice que “el *rock* no siempre es música” y que las canciones populares que él compone son “como pequeñas sinfonías”.

<sup>16</sup> Las primeras tomas de *Se arrienda* muestran a Gastón y sus amigos cruzando la frontera para asistir al concierto que Amnistía Internacional organizó en Mendoza, Argentina, cuando en Chile todavía gobernaba Augusto Pinochet. Además de Sting, Peter Gabriel y Tracy Chapman, participaron del concierto el grupo folklórico Inti Illimani y la banda pop Los Prisioneros, grupos chilenos que no podían presentarse en público en su propio país. Más allá de ser un evento musical, el concierto fue un acontecimiento político de protesta en contra de la violación de los derechos humanos perpetrada por la dictadura. En la película la mención a Los Prisioneros y la toma que muestra rápidamente los carteles del No (en Chile se votaba el plebiscito para decidir el fin de la dictadura) son solamente parte del decorado y no se profundiza en la situación política del momento. En el encuentro de Gastón con su futura novia, Cordelia, la joven dice que tiene un novio que se quedó en Santiago “porque no le gusta el *rock*”, anulando la consideración de cualquier tipo de implicancia política.

como sujetos dóciles y estupidizados. También vemos a su novio, Julián Balbo, en una entrevista en la cual la cámara televisiva hace un acercamiento a la portada de una revista juvenil que muestra el primer plano del rostro del cantante. En la entrevista, se dice que el artista "salvó la música chilena" porque obtuvo un premio Grammy, sus videos se pasan en MTV y toca con músicos argentinos como Cerati y Babasónicos. Mediante este tipo de comparaciones se sugiere que la música chilena realiza su valor solo mediante su inserción en el mercado cultural global. La concepción mercantil de la cultura se refuerza cuando, interrogado sobre las razones de su éxito, Julián Balbo responde: "He tomado las decisiones correctas en el momento justo". En la siguiente escena, como contraimagen del éxito vemos al "verdadero" músico, Gastón, mirando la entrevista por televisión en su precario departamento. De este modo se instaura una oposición entre la alienación de la música como mercancía y la incapacidad de expresión de la música auténtica que será uno de los núcleos narrativos de *Se arrienda*<sup>17</sup>. Aunque, según uno de los personajes, su "arte viene de adentro" Gastón nunca puede componer. La película trabaja la oposición entre el cantante como mercancía y el cantante como artista también visualmente. Las escenas de las estrellas pop privilegian los primeros planos y en la única escena en la que Gastón toca su música la cámara lo toma de espaldas. Como resultado de esta dicotomía, la potencialidad de sentidos que puede producir la música pop como mercancía cultural es omitida.

En *Se arrienda* Alberto Fuguet participó del diseño de la banda de sonido y escribió las letras de alguna de las canciones. Ciertamente, el pop es un objeto cultural con múltiples significados y el director parece ser muy consciente de la obstrucción, en términos de connotaciones culturales, que el uso de una canción, con una existencia previa a la banda de sonido, puede imponer en su película. Quizás esta sea la razón de la ausencia en la banda de sonido de *Se arrienda* de música pop chilena de los ochenta, ya que estas canciones poseen sentidos ajenos a los que la película quiere transmitir. En "Pop Song in Film", Ian Garwood plantea que una misma música puede generar distintos sentidos de acuerdo a cómo es utilizada en el cine; en su paso a ser música de un filme la canción retiene algo de este significado primigenio pero también adquiere otros (104). La importancia de la música en una película que habla sobre la música se verifica en la forma en que esta se coreografía con la imagen y los diálogos.

En *Se arrienda* los primeros planos de los personajes se asocian con un incremento en el volumen del sonido en ciertas partes de una canción para establecer una correspondencia entre música e imagen, siempre entendida por sus temas comunes. Cuando la acción transcurre en los años ochenta, el encuentro entre Gastón y su futura novia, Cordelia, se intensifica

---

<sup>17</sup> En la película la oposición se presenta entre arte y mercado, pero la dicotomía entre autenticidad artística y éxito económico también forma parte de la retórica de la autenticidad de la cultura del *rock*, que se opone a la música pop, generalmente concebida como artificial y comercial. Sin embargo, según Simon Frith, si el *rock* reproduce el concepto romántico del arte como expresión individual, original y sincera, para el pop la autenticidad de las emociones expresadas en una canción no es un problema: "The pop song is a public song, designed for public use. It is not a song of self-exposure" (94).

narrativamente con el uso de canciones del pop argentino del período. En la primera escena, cuando hay cierta distancia entre ellos, la cámara los toma en un plano alejado y se escucha como música de fondo en un volumen medio "Trátame suavemente" de Soda Stereo; cuando se vuelven a encontrar en Mendoza, la cámara privilegia planos medios y primeros planos coreografiados con la canción "Amor descartable" de Virus que en un volumen más alto habla de la "obsesión del amor". El vínculo aporreado entre la música y la subjetividad de los personajes se evidencia también en el uso de la música instrumental. En una de las escenas, Gastón se encuentra con Damián en un *McDonalds* y los planos medios de gente comiendo sola se acompañan del tema "Gotas de ketchup" en bajo volumen, el que se va incrementando, acompañando a un acercamiento de plano a Damián que le cuenta a Gastón: "El domingo es más depresivo. No hay que pensar en el futuro y menos los domingos. Yo una vez lo hice...". En ese momento la cámara se acerca aún más al personaje que baja la cabeza, a medida que los tonos graves en intervalo de segunda de las cuerdas y el piano se imponen para reforzar el sentido funesto de la imagen y del diálogo<sup>18</sup>.

Otro uso interesante de canciones pop que preexisten a la película se presenta en la escena de la pizzería. Allí el grupo de jóvenes se reúne para cenar y comentar sobre el concierto de Amnistía Internacional. Aunque los personajes acababan de ver tocar a Los Prisioneros, la banda de pop chilena más famosa de la época, en una presentación que tenía un evidente sentido político, nunca se escucha la música del grupo. Más bien, Gastón y sus amigos se dedican a comentar sobre las relaciones entre el pop y el mercado, mientras en la banda de sonido se escucha "Telekinesis", uno de los éxitos bailables del grupo argentino Soda Stereo<sup>19</sup>. La forma en que se coreografía la música y el diálogo ayuda a establecer la dicotomía, que es central al filme, entre "música ligera", orientada al entretenimiento, y la música como arte puro. Cuando Gastón crítica a Los Prisioneros, cuya música incitaba lecturas políticas en la época, los acordes de "Telekinesis" anulan cualquier tipo de consideración de esa dimensión; cuando el personaje decide decir sus grandes verdades acerca del arte y su posición apocalíptica frente al mercado, dejamos de escuchar "Telekinesis" y la voz clara y firme de Gastón ocupa todo el registro sonoro.

*Se arrienda* también explora los vínculos entre música y subjetividad en la transposición al discurso fílmico de una forma de entender la repetición

---

<sup>18</sup> Por convención, el *intervalo* de segunda es considerado disonante y transmite inestabilidad, mientras que el registro grave se asocia a lo siniestro, funesto o desgraciado. Es interesante señalar que, aunque el título de la canción, "Gotas de ketchup", constituye una cita de la cultura de masas, el productor musical Christian Hayne compuso el tema utilizando un *sample* de una melodía de Dvorak, héroe romántico al igual que Gastón.

<sup>19</sup> Si la película excluye música pop chilena para ocluir la dimensión política que el pop puede tener, la elección de la música pop argentina, a primera vista más libre de ese tipo de connotaciones, no es nada inocente. Aunque las canciones de Soda Stereo eran sobre todo temas bailables o de amor, "Cuando pase el temblor", la canción más exitosa del disco que también incluye "Telekinesis" tenía un sentido muy particular en Chile. En entrevista a la edición argentina de *Rolling Stone*, Gustavo Cerati y Charly Alberti confiesan que la canción era de amor, pero que "en Chile, la gente cantaba que se acabó el régimen cuando la tocábamos".

en la música popular. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari consideran cómo la repetición de una figura melódica en el canto de los pájaros puede al mismo tiempo construir y designar un territorio. El "ritornelo", esta figura melódica que se repite, es una manera de pensar la ocupación y la construcción de un espacio por medio de la repetición de una figura en el sonido. El ritornelo es tres cosas al mismo tiempo pero no sucesivamente: es un bloque de sonido que señala un camino de regreso al hogar, es la verdadera materia del hogar y es ese hogar en nuestros corazones<sup>20</sup>. Esta descripción ofrece también una vía para entender la materia de la música popular como un ritornelo que es un agenciamiento territorial. La música decodifica, erradica los códigos en tanto naturalización de una conexión entre sonido y concepto, pero el ritornelo, como elemento de la música, recodifica, sobrecodifica lo que no necesariamente significa una restauración del orden, pero sí disminuye la variación regulándola (182).

El ritornelo como repetición melódica es una forma de guiar el camino a casa. Por otro lado, según Michael Buchanan, la estructura de la música pop, su repetitividad, la hace un agente productor de nostalgia. La película de Fuguet explota estas dos características de la música pop por medio de la instrumentalización de la canción "Encontrar" del músico chileno Andrés Valdivia. En la película la música se utiliza como vehículo narrativo tanto por medio de la denotación de los personajes y sus situaciones y mediante la connotación, interpretando e ilustrando los acontecimientos. Como la canción es usada recurrentemente en distintas escenas del film sirve como una especie de ritornelo o *leitmotiv*. La letra refleja el dilema narrativo de *Se arrienda*: "Te perdiste en un momento / Te escondiste en un lugar / Donde ya... no hay recuerdos / No te puedes encontrar", dice el cantante. En varias escenas se coreografía un paulatino aumento o disminución del sonido de la canción con un plano medio o primer plano del rostro del personaje para asociar la música a su subjetividad o, en este caso, a la escasa comprensión del personaje de su propia situación. Como reza el epígrafe de la película: "El pasado es un país extraño" y Gastón se perdió en él.

Pero en la diégesis de *Se arrienda* "Encontrar" es también la canción que Gastón compuso para la banda de sonido del cortometraje *Las hormigas asesinas* en 1989. Mientras el personaje se encuentra en el presente neoliberal de Chile se intercalan fragmentos de *Las hormigas asesinas* en donde se escucha "Encontrar". Así, la canción es al mismo tiempo parte de la banda de sonido del cortometraje y parte de la música diegética (porque el personaje la escucha en un CD) y extradiegética de *Se arrienda*<sup>21</sup>. La coreografía de la canción (el aumento y la disminución del volumen del sonido en relación

---

<sup>20</sup> La conceptualización del ritornelo de Deleuze y Guattari se basa en el análisis de la relación entre el canto y las trayectorias migratorias de los pájaros. Los autores también sugieren que el ritornelo es la canción que el niño perdido, aterrado en la oscuridad, canta para encontrar su camino de regreso al hogar. Esa melodía en sí constituye el hogar al que retornamos cuando nos sentimos inseguros y esa canción en nuestros corazones es el hogar que llevamos con nosotros a cualquier lugar al que vayamos.

<sup>21</sup> La música diegética se produce como parte de la acción y puede ser escuchada por los personajes del filme. Si la música se produce como parte del fondo, y no puede ser escuchada por los personajes, se la denomina música extradiegética.

con la imagen) indica el movimiento entre lo diegético y lo extradiegético, entre lo privado y lo comunal. En la película la canción pop es un medio de narración de la banda de sonido (música extradiégetica) y es un elemento narrativo dentro de una película que trata sobre el mundo de la música y donde el personaje intenta componer (música diegética). La distancia entre la canción y el personaje del film da un lugar a la música para actuar como comentario sobre la situación del personaje (como una forma musical de *voiceover*), pero como la canción está también fuera de la diégesis (y el personaje no la escucha) funciona para interpelar al espectador. No es solo Gastón quien no puede, pero debe, encontrarse. Somos nosotros, espectadores, quienes debemos insertarnos en el presente neoliberal.

El leitmotiv funciona como ritornelo también porque guía el camino de retorno al orden. En lugar de ofrecer una crítica de la posibilidad de la música como mercancía cultural, la película señala el fracaso de la posición "apocalíptica" del arte puro lo que, en realidad, refuerza la necesidad de aceptar el sistema. En una de las últimas escenas la integración de Gastón se evidencia en que el *leitmotiv* de "Encontrar" se funde con "Emerger", canción que en el mundo ficcional el protagonista compone y lleva a su amigo estrella pop quien promete ayudarlo a reinsertarse en el mundo de la producción. Como espejo invertido de una de las primeras escenas de la película, en la que Gastón acepta a regañadientes trabajar para su padre, un segundo final muestra a Gastón haciéndole escuchar "Emerger" a su padre en el auto. Con este cierre, la obra de Fuguet se inserta en el metadiscurso del consenso neoliberal heredero de la dictadura. *Se arrienda* parece ofrecer una crítica de la lógica del mercado, pero esta crítica es falsa, ya que la dicotomía que la sustenta –música como arte puro en oposición a música como mercancía– sirve para aceptar y celebrar el triunfo de una de las opciones. En *Se arrienda*, el mercado y la familia patriarcal ganan.

### **De música ligera: El culto de la mercancía y el consenso neoliberal**

Una de las principales imágenes que proyecta el Chile Actual es de algo Sólido, 'que (no) se desvanece en el aire', porque se re/presenta como la Única Racionalidad.

Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*

"El *rock* no siempre es música", declama Gastón Fernández al referirse a Los Prisioneros<sup>22</sup>. ¿Y el pop? ¿Tampoco es música? En contraposición a la postura apocalíptica del protagonista de *Se arrienda*, el crítico musical Greg Hainge reconoce que la música popular no puede ser solo medida teniendo en cuenta el parámetro del "arte" como productor de lo nuevo. El plano sobre el que se construye la música pop no es meramente un plano sonoro preexistente, sino un principio organizacional dictado por las fuerzas del mercado. Hay en la realización de la expresión del pop una confianza mayor en

<sup>22</sup> Al igual que en las novelas, en *Se arrienda* no se distingue entre pop y *rock* y se utilizan las dos denominaciones indistintamente.

un plano externo que no tiene nada que ver con un devenir musical (2004, 43). Efectivamente, como una música que ha experimentado un proceso de industrialización y comercialización, el pop se relaciona con pautas de producción y consumo. El crítico Simon Frith, quien analiza la cultura musical de los ochenta y los primeros años de los noventa, plantea, sin embargo que "popular music isn't the effect of a popular music industry; rather the music industry is an aspect of popular music culture. The industry has a significant role to play in that culture, but it doesn't control it and, indeed, has constantly responded to changes within it" (27). Así, si bien el pop es producido por los medios, este no existe meramente para convertir al individuo en consumidor. Reconocer el carácter mercantil del pop no significa olvidar lo que el pop, al igual que toda expresión cultural, puede significar en términos de su función comunicativa.

La música como canción, la música como baile tienen una capacidad formal y cultural para organizar la subjetividad: esta se expresa, se representa, se constituye o se corporaliza en la música. La cualidad polivalente de la música popular es indudable, pero las narrativas de Fuguet anulan esta complejidad para tematizar y trasponer al discurso fílmico o literario tan solo una forma de entender la repetición en la música popular. En las narrativas de Fuguet, en tanto la relación entre música y subjetividad se reduce al carácter de mercancía de la música, el pop solo puede ser "música ligera". En efecto, *Mala Onda*, *Por favor, rebobinar* y *Se arrienda* conforman una única historia que representa las vidas de jóvenes chilenos en términos de sus comportamientos de consumo y, al silenciar otras manifestaciones del pop chileno, naturalizan una concepción neoliberal del pop. La repetición de citas de la música pop en inglés es parte de una política económica del lenguaje que corrobora el fetichismo de la mercancía y construye una noción de subjetividad musical atada a la representación de nichos del mercado. Los jóvenes de *Mala Onda* y *Por favor, rebobinar* son interpelados por el consumo de la música pop e, inclusive, la música folklórica asociada a la izquierda es subsumida en el mercado como una mercancía *kitsch*.

La propuesta de entender la cultura pop en términos de mero consumo lleva a ignorar el valor cultural particular que toda mercancía posee: la literatura de Fuguet es pop, porque se apropia de las referencias musicales americanas, pero ignora las significaciones del pop local. En las pocas menciones al pop chileno, en las novelas y películas, este se valida en su vínculo con el mercado externo: Julián Balbo "salva" al pop chileno porque toca con músicos argentinos y el aura que rodea al ídolo pop Pascal Barros se relaciona con que el personaje viene de Estados Unidos. La curiosa omisión del pop de los años ochenta en las novelas se completa, en el cierre de la saga sobre la juventud chilena, con una censura activa a la concepción del pop representada en *Los Prisioneros*. En *Se arrienda* la crítica a *Los Prisioneros* que se hace desde el gusto personal ("son malos"), o desde las reglas del arte ("son comerciales") oculta, en realidad, una censura política: como se los condenaba en algunos medios de comunicación de la época, *Los Prisioneros* eran unos "resentidos". Gastón sostiene una visión apocalíptica ante los medios de comunicación, que reproduce la dicotomía entre lo alto y lo bajo y elimina la consideración de cualquier matiz disonante que el pop puede presentar. De esta manera, la crítica al estilo musical de *Los Prisioneros* enmascara una crítica política

al pop contrario al neoliberalismo. Cuando la opción apocalíptica de Gastón fracasa, la opción por el mercado se naturaliza y la concepción de pop como "música ligera" se vuelve hegemónica.

Ciertamente en los noventa, las intenciones subversivas del pop se adaptaron al *mainstream* eludiendo muchas de las intenciones críticas previas, pero la saga de Fuguet refuerza este resultado particular: En *Mala Onda* Matías nos presenta el inicio de un proceso que se cierra con Gastón en *Se arrienda*; sin embargo, este proceso es teleológico porque se censuran las etapas intermedias que dan cuenta de desvíos y contradicciones. La música se separa del proceso histórico y el final de la narrativa naturaliza la actitud afirmativa ante la sociedad y el consumo<sup>23</sup>. La retórica de la subcultura y del *underground* fue apropiada por la cultura industrial, que mercantiliza la diversificación de las estrategias y los discursos identitarios en el *mainstream* de las minorías, pero, en las novelas, la nueva sensibilidad en torno a los objetos de consumo da lugar a un profundo desencanto y una defensa de la individualidad meramente basada en una diferencia negativa dentro de la sociedad mercantilizada. El efecto de crítica de este "imaginario de la decepción", que se presenta a partir del consumismo, la apatía y la anomia de la juventud chilena, se anula cuando el arco temporal que el conjunto de la narrativa traza favorece una naturalización de esas mismas condiciones históricas. Así, la banda sonora de *Se arrienda* instrumentaliza la repetición melódica de la música pop como guía para que los personajes puedan reintegrarse al *statu quo*. Al cruzar los límites entre lo diegético y lo no diegético el *leitmotiv* de "Encontrar" interpela al espectador-oyente y promueve su identificación con la vuelta al orden.

Pese a su tematización de las crisis existenciales de adolescentes y adultos jóvenes, las narrativas analizadas presentan un mundo extrañamente estable en donde la unanimidad del mercado y de la familia no se discuten. El recurso de la cita de la música como mercancía, en *Mala Onda* y *Por favor, rebobinar*, y la domesticación del ritornello, en *Se arrienda*, articulan una posición de sujeto consumista y refuerzan un culto de la mercancía que no hace sino alimentar y naturalizar el consenso neoliberal.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening". *The Essential Frankfurt School Reader*. Ed. Andrew y Gebhardt Arato Eike. New York: Continuum, 1982.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1974.

---

<sup>23</sup> Frente a la naturalización del mercado no se pretende defender su reverso: la naturalización de una idea del pop asociado a la resistencia, subversión o disenso. Indudablemente no puede pensarse la cultura pop afuera del mercado, pero esto no supone cancelar los múltiples sentidos que adquieren las expresiones musicales, aún producidas industrialmente.

- Bennett, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. Basingstoke, Hampshire; St. Martin's Press, 2000.
- Buchanan, Ian y Marcel Swiboda. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela Chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Caro Martín, Adelaida. *América te lo he dado todo y ahora no soy nada: contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. Berlin: LIT, 2007.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Av. Independencia: Literatura, música e ideas del Chile disidente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Contardo, Óscar y Macarena García. *La era ochentera: tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago, Chile: Ediciones B Chile, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Depetris Chauvin, Irene. "Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman's Fictions". *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise In Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Henseler, *Hispanic Issues Series 9*. (Primavera 2012): 214-236.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1996.
- Fuguet, Alberto. *Apuntes autistas*. Santiago: Aguilar chilena de ediciones, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Por favor, rebobinar*. Santiago, Chile: Planeta, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mala Onda*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 1991.
- Garwood, Ian. "The Pop Song in Film". *Filmmakers' Choices/The Pop Song in Film/Reading Buffy*. Ed. Gibbs, John y Douglas Pye. London, England: Wallflower, 2006. 96-166.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Literatura y globalización: tres novelas post-macondistas". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 55-56 (2002 Spring-Autumn): 3-28.
- Hainge, Greg. "Is Pop Music?" *Deleuze and Music*. Ed. Ian y. Marcel Swiboda Buchanan. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 36-53.
- Hebdige, Dick. *Subculture the Meaning of Style*. London; New York: Routledge, 2002.
- Hopfe, Karin. "'Talkin' 'Bout My Generation'. McOndo y las novelas de Alberto Fuguet". *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: Literatura, cine, sociedad*. Ed. Spiller, Roland, Titus Heydenreich, Walter Hoefler y Sergio Vergara Alarcón. Frankfurt: Vervuert, 2004. 115-131.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open UP, 1990.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, Chile: ARCIS Universidad: LOM Ediciones, 1997.
- Peterson, Richard A. y Roger M. Kern. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore". *American Sociological Review* 61.5 (1996): 900-7.
- Salas Zúñiga, Fabio. *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Providencia, Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2003.
- Tomlinson, Lori. "This Ain't no Disco...Or is it? Youth Culture and the Rave Phenomenon". *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*. Ed. Jonathon S. Epstein. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 195-211.

Tumas-Serna, Jane. "The 'Nueva Canción' Movement and its Mass-Mediated Performance Context". *Latin American Music Review* 13.2 (1992): 139-57.

### **Filmografía**

*Se arrienda*. Dir. Fuguet, Alberto. Cinépata, 2005.

