

“Pobrecito Mortal...” o una pequeña tragedia popular.

Carrasco-Jiménez, Edison.

Cita:

Carrasco-Jiménez, Edison (2012). *“Pobrecito Mortal...” o una pequeña tragedia popular*. *Neuma*, 2 (5), 66-79.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/edisoncarrascojimenez/45>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

RESUMEN

El artículo aborda desde la perspectiva musicológica y filosófica de componente crítico, la canción de Florcita Motuda "Pobrecito Mortal", señalándola como una pequeña tragedia moderna y popular. Siendo así, es posible reconocer semejanzas de forma con la tragedia griega o drama, en la posición del personaje o "héroe" como 'voz' principal, y la del 'coro' quien explica y a su vez interpela al personaje, y en la exposición de un éxodo -del mismo modo que la tragedia- en la finalización de la canción. Igualmente se hace posible hacer este reconocimiento, ahora en el fondo, al situarse un suceso inevitable en la existencia del personaje y que lo angustia: su temor ante los sucesos televisivos, para sentir el placer que lo aleje del tedio. Esto importa en sí un mito que explica algo: la alienación del sujeto en dictadura.

Palabras clave: Florcita Motuda - música popular - musicología crítica - filosofía de la música - tragedia

ABSTRACT

This article addresses the song "Pobrecito Mortal" by Florcita Motuda from the musicological and philosophical point of view of the critical component, showing it to be a short modern and popular tragedy. As such, it is possible to recognize similarities in form to Greek tragedy or dramas, from the point of view of the main character or "hero" as the lead "voice"; and that of the chorus which explains and in turn addresses the main character; and in the exposition of an exodus - in the same fashion as a tragedy - at the end of the song. It also makes it possible to find this recognition, now in the background, to be an inevitable event in the existence of this character and that anxiety: his fear of televised incidents to be able to feel the pleasure of that which removes him from tedium. This imports in itself a myth that explains something: the alienation of the subject in dictatorship.

Key words: Florcita Motuda – pop music – philosophy of music - musicology criticism- tragedy

“POBRECITO MORTAL...” O UNA PEQUEÑA TRAGEDIA POPULAR

Doctor (c) Edison Carrasco Jiménez*
Investigador CTIT (Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas)
Chile

El aire que envuelve a *Pobrecito mortal si quieres ver menos televisión descubrirás que aburrido estarás por la tarde* (que abreviaremos como *Pobrecito Mortal*), difiere absolutamente del resto de canciones que forman parte del álbum de 1977 “*Florcita Motuda*” de Raúl Alarcón, más conocido por su chapa musical, homónima al álbum. Las canciones en que él es el compositor -y por ende obviamente, se excluye la versión en charango de *Ojalá* de Silvio Rodríguez- están henchidas de un aire optimista que llega incluso a lo exultante, como en *Brevemente gente*, o a lo festivo y carnavalesco como *El ajo*, *Tonada deliciosa*, *Mujer engrifada y bella* y *Cueca calentita*, o el folk-sicodélico de *Cueca espacial* o *La novia*.

Sin embargo, en *Pobrecito Mortal* hay una “atmósfera de luto” -citando a Neruda-, un tanto pesimista, alienada, tanto por su música como por su texto. Esta atmósfera ya queda marcada desde su introducción, que en una reducción muy simplificada en su melodía, se expresa del siguiente modo:



* Correo electrónico: ecarrasj@hotmail.com. Artículo recibido el 24-9-2012, y aprobado por el Comité Editorial el 8-10-2012.

Esta introducción, expresivamente convierte al tema, cualquiera sea el desarrollo que este tenga, en una triste canción, y a su vez, troca a la misma en una unidad sinfónica, puesto dicha introducción es utilizada también como *coda*, sin haber sido usada anteriormente dentro de la estructura de la canción¹.

Es así como el tema se estructura básicamente de tres partes (1, 2, 3), más una introducción y un epílogo; y cada parte en un A (introducción) -B-C-D-E / B-C-D-E / B-C-D-E- F- A. La parte 3 es una repetición de la 1, sin el coro, y en su reemplazo la parte E.

1	2	3
A B-C-D-E	B-C-D-E	B-C-D A

Hay una trama dramática en su construcción, al menos desde el borde discursivo, ya que en las partes B, C y D el hablante se sitúa en primera persona, pero luego la parte que haría de estribillo (E) el hablante cambia por uno en tercera persona. Es como si se expresara un solo relato, pero con dos voces, lo que asemeja a la voz en primera persona del personaje dentro de la tragedia griega, y a la voz del *coro* en la misma, en tercera persona. Esta voz en tercera persona, vuelve a aparecer en la parte C, pero a modo interrogativo y en un breve espacio de dos preguntas (“cuándo”, “cuántos”). La idea del estribillo que interroga a los personajes, se encuentra presente en la tragedia griega en el *coro*, cuando interviene en los hechos a modo interrogativo para establecer claridad en la trama al espectador, por ejemplo, cuando en *Edipo en Colono*, Sófocles pone en boca del Coro “¿Quién eres tú, que vive tan infeliz? ¿Podemos saber cuál es tu patria?” En *Pobrecito Mortal*, se produce sí, unísono con la voz del personaje, pero la idea es sin duda, en virtud del arreglo del tema, que sea expresión del Coro.

La parte “E”, habría de ser el *estásimo* de la obra. En ella el coro es primordial y representa una idea específica dentro de la canción. Retoma su función de coro de modo completo en la parte F y final, antes de la coda (“periodistas / de la sociedad...”), con lo cual se expresa una cláusula de cierre y un remate, que a su vez expresa el mensaje final respecto de la problemática humana presentada en él. Esto es relativamente común en la tragedia griega, donde el coro es quien finaliza normalmente la obra, con el *éxodo*².

1 Salvo cuando ella es utilizada como un motivo ya no en menor, como se encuentra en la introducción, sino en mayor y que interpreta el Moog, en una importancia muy secundaria mientras se ejecuta el motivo principal de la Parte A.

2 A excepción tal vez de “Prometeo Encadenado” y “Agamenón” en Esquilo, pero en el resto de su obra conocida, como la de Sófocles, esto es prácticamente una constante.

En una versión reducida, toda la canción en su texto, se expresa así:

PARTES	PERSONAJE	CORO
B	Hombre está empezando la tercera guerra Las informaciones me mantienen angustiada, las noticias me persiguen todo el día y ya llegaron los platillos voladores	
C	En la tele	¿Cuándo? ¿Cuántos?
D	ya no tengo ganas de llegar a la oficina, de plancharme la camisa, corre todo muy de prisa, solo quiero descansar	
E		Pobrecito mortal, Si quieres ver menos televisión, Descubrirás que aburrido estarás, por la tarde. Y aunque el informativo te estremezca un poquito tu mientes. y en el fondo no puedes negar Que te gusta
B2	Hombre estoy temblando, toca mis rodillas, tiembla el matrimonio, tiembla toda la familia, ya empezaron las noticias, a contarnos sus desgracias, secuestraron otro avión los extremistas	
F		Periodistas de televisión, salven la vida de la sociedad. Extremistas de la sociedad, dejen tranquila a esta humanidad

En la letra de este tema existe toda una absorción de la cultura del momento en que tiene su origen la canción. El hablante en primera persona, o el personaje, se encuentra angustiado. Pero esta angustia se encuentra muy relacionada con la televisión. El estado de ánimo no solo de él, sino de su familia, es, de cierta forma, gobernado por la televisión. Es el espectáculo montado en el pequeño cubo transistorizado.

Debord señala que el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino “una relación social mediatizada por las imágenes”³. Siguiendo esta idea, la televisión entonces, habría de ser el mediador de las relaciones sociales que se construyen entre televidente y quienes producen el espectáculo televisivo. Y en ese espectáculo que se adjetiva del noticiero, el periodista es uno de los nodos en la relación social. Debord además señala: “La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive: cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes”⁴.

Se habla en la canción de la “tercera guerra”, de “platillos voladores”, ambas cuestiones que fueron centrales en la cultura popular occidental, sobre todo en el eje de influencia de E.U.A., del cual fue Chile enteramente desde el golpe militar de 1973. La tensión derivada de la llamada “guerra fría”, no solo está presente en la referencia a la “tercera guerra”, sino igualmente respecto de los platillos voladores, ya que en este último caso, mucha de la filmografía de ciencia ficción estadounidense, se centraba en las invasiones extraterrestres, que si bien se motivaba de modo directo por la “carrera espacial” entre E.U.A. y la extinta U.R.S.S y las leyendas urbanas sobre los avistamientos y captura de supuestos alienígenas, era más bien parte del miedo existente a una invasión o infiltración soviética que se infundía en la población y que reflataba en el imaginario colectivo estadounidense. El platillo volador y su amenaza del invasor era el significante, y su significado se anclaba en el miedo a la U.R.S.S. o al comunismo como enemigo de aquel entonces. El significado enraizado en lo profundo, hacía temblar en el miedo al significante expuesto en el cinematógrafo. Y del cinematógrafo, a la pantalla a tubos y transistores, donde este “hombre” es espantado y atemorizado por los signos del miedo moderno:

3 Debord, Guy (2010). **La sociedad del espectáculo**. [trad. José Luis Pardo]. Valencia: Pretextos, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 49.

la guerra y la invasión. Sino la guerra en sí misma, es su sensación la que se instala -aunque la guerra EUA/URSS existió realmente, solo que en el silencio de la trastienda política-, y echada sus bases, se podría luego mover el foco de su estímulo a cualquier objeto. Es este miedo que se orienta con posterioridad a las amenazas invisibles de la radioactividad o los agentes tóxicos post Chernobyl y del terrorismo que instala el tema de la “sociedad del riesgo” de Ulrich Beck. Pero esa ya es otra historia.

No deja de estar presente el miedo existente en el ámbito nacional a las alturas en que es concebida la canción. El golpe militar trajo el miedo consigo en la sociedad: el miedo a decir algo indebido, a hablar fuerte, a nombrar cosas⁵, a caminar tarde en la noche, miedo a socializar, a disponer de una postura ante lo político. Una cultura del encierro y de la individualidad trajo con ello, costumbres solitarias, costumbres de soltería y de viudez perpetua. En suma, y en un sentido muy marchantiano de *mistraliar* la realidad política de entonces: el resultado es la *desolación*.

Los estados de miedo provocan angustia, fatiga, un *stress* constante. Tal vez por ello este “hombre”, no tiene ganas de llegar a la oficina -trabajos de servicios que aumentaban en Chile-, ni de plancharse la camisa -la tenida formal será la tónica de quienes laboran en servicios en este país-, y solo quiere, por lo mismo “descansar”.

El miedo se esparce en toda la casa y contamina a todos sus habitantes, a toda su familia entera que tiembla. Los noticieros televisivos acercan desgracias al televidente. Los “extremistas”, un término por lo demás muy en boga en el discurso de la dictadura, más incluso que el de terroristas, refleja esta absorción de la cultura oficial, este designar al extremista como seres que provocan el miedo.

Si “todo corre muy deprisa”, muestra la celeridad del mundo moderno.

Dentro de la estructura y en esta Parte “B” al igual que en la “D”, la melodía se presenta con un tratamiento silábico, lo que induce a proporcionar la sensación de celeridad que habría de ser coherente con el sentimiento de vértigo del hablante lírico en el texto, al ser impactado por el efecto noticiero/televisivo. Mismo refuerzo lo posibilita el tempo, las figuras de semicorcheas, y el cromatismo ascendente y descendente, que intensifican aún más aquella sensación de vértigo del personaje, la tensión de la vorágine, la marea del mundo moderno que se proyecta a través de la televisión.

5 Marchant, Patricio (2000). *Escritura y temblor*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Esta “función” del cromatismo en la música en general, no deja el expresar este concepto de tensión o celeridad. Wagner extremó hasta el paroxismo el cromatismo, y no es casualidad que en *Der Fliegende Holländer* -su primera obra del canon ya maduro y donde el mar azota tempestuoso- la Obertura esté llena de ellos, ni que en *Der Ring des Nibelungen*, la exposición más vertiginosa de la relación entre el *Valhala* y los humanos -incluyendo el constante movimiento en el aire de los caballos de las valquirias en *Die Walküre*-, los posea. Si la relación entre significados y significantes algo ha de decirnos, no es extraño entonces las referencias al cromatismo wagneriano, como tensión⁶, ambigüedad⁷, inestabilidad⁸, convulsión⁹. Igualmente las relaciones entre “marea” -como en la Obertura de *Der Fliegende Holländer*- y “mareo”.

Tampoco ha de ser extraña la coincidencia entre el cromatismo ascendente y descendente y la oscilación. Este cromatismo ascendente y descendente en *Pobrecito Mortal*, solo tiene un referente anterior en la música popular chilena, específicamente en la introducción de órgano en “El evangelio de la gente sola” de los *Mac's*.

Existen dos discursos que parecen contradictorios, pero no lo son, y en el remate que representa la parte A' se resuelve la aparente contradicción a modo de *éxodo*.

En efecto, la parte que hemos señalado como la del personaje o el narrador en primera persona, representa este primer discurso que aflora, aquel del miedo y la angustia que provoca la vorágine televisiva. El segundo discurso lo representa el Coro en la parte E y sus repeticiones (E¹, E²). Este segundo discurso señala el otro aspecto, aquello que podría encontrarse más bien en la sicología de lo profundo, que no obstante este miedo al que el personaje aduce vivir diariamente con la televisión, sin ese maremágnum de sensaciones el sujeto se sentiría aburrido, y que muy al contrario de sentirse realmente mal, le gusta tener esa sensación que lo mantiene entretenido (“...y en el fondo no puedes negar, que te gusta”). Y lo saca a la luz de un modo irónico, socarrón, incluso burlesco, pensando en como ha sido expresado musicalmente -la trompeta con sordina ensuciando el sonido, luego de la frase “y en el fondo no puedes negar”, más el apoyo vocal a igual frase melódica de la trompeta y al unísono que la voz del cantante-.

6 Sánchez Kisielewska, O. (2009). “Prélude à l'après-midi d'un faune: el despertar de la música moderna”.

7 Carrijo de Oliveira, A. (2012). “Ocorrências entre literatura e música na lenda Tristão e Isolda e na ópera homônima de Richard Wagner”.

8 Unicamp G. (2006). “Escola de Viena e a manipulação da história”.

9 Da Costa, P. (2010). “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet”.

En esto hay algo un tanto perverso. Esto porque parece sentir placer por los hechos que le provocan miedo. De algún modo, lo hace estar activo, frente a un aburrimiento que se provocaría sin este pequeño goce. ¿Es el goce ante los hechos relatados que provocan el miedo, o es ante solo la sensación del miedo, siendo indiferente el hecho?

El coro es una forma de hacer aparecer el relato que se encuentra oculto en el sujeto. El coro puede bien representar el discurso del psicoanálisis, el cual saca a la luz el inconsciente del personaje, frente al YO que no reconoce ante su SUPERYO el placer en aquello que provoca su miedo y su angustia. Frente a este panorama, parece que existe un momento sintético en esta dialéctica entre el inconsciente y el YO; el SUPERYO quien habla, quien se apodera de la coda, del *éxodo*, se alza sobre lo que ve el personaje para enjuiciarlo o “descubrir” el problema que surge de esta contradicción en el remate de la canción y que es su parte “F”: es el periodista quien “debe” salvar la vida de la sociedad. ¿Por qué ha de asignar esta tarea movida por el deber? ¿Qué hace de importante su presencia en este drama? El hecho se devela: no son los hechos que provocan la noticia donde se produce el problema, sino que es más bien la forma de exponerlos. No es el hecho del cuento, sino el modo de contarlos, y siendo así, es un problema del contador. Y tal vez, ni siquiera son los hechos, sino solamente lo que se dice: no son los hechos sobre los que versa la rapsodia, sino es la rapsodia en sí misma, la relación última entre el rapsoda y la rapsodia, como si el hecho ya declinara en favor de cómo se canta, como algo ya separado de su significado, o sea, significante puro.

Ante esto, sin duda que el periodista es responsable; es la clase de noticia que se da en un noticiario lo que produce el miedo, por ende, es tanto la selección de los hechos como el modo de exponerlos. Pero si los hechos en sí no son verosímiles, ya el relato de periodista cobra un valor por sí mismo en la causación de los efectos del miedo. Finalmente, es el significante quien se cierne solitario: lo que importa no es el hecho en cuestión, sino el relato del hecho en sí mismo, donde ya no es importante la verosimilitud el hecho, sino la provocación de miedo y placer a la vez. Esta es la tarea de periodista, de establecer menos relación con las sensaciones ante que con la facticidad de los hechos, ya que el relato hasta ahí produce el miedo y a la vez el placer. Por ello y de ese modo, han de salvar “la vida de la sociedad”. ¿Y de qué es instado salvarla, del miedo o del goce?

Pueden darse tres alternativas:

1. El goce parece provenir más bien de la sensación del miedo, que de los hechos que la provocan. Si es así, la salvación es del relato televisivo y periodístico que provoca el miedo. El significante es lo importante.
2. El goce parece provenir de los hechos que provocan el miedo. Si es así, la salvación es de los hechos en sí mismos, y de su selección morbosa. Lo

importante es la relación entre el significante y el significado. El problema es la creación de una sociedad alienada y lentamente sicopática.

3. Elgoce proviene, en un sentido lacaniano, de lo imaginario, pero donde las funciones de lo simbólico ni siquiera están presentes para representar míticamente, como en la tragedia, lo real.

La segunda alternativa tiene mucho que ver con la época de la dictadura, el clima en que los gestos, los sentimientos y las sensaciones eran coartadas. Existía un minimalismo gestual y sentimental. Una leve perversión (sicopatía) surgía del sentimiento de represión constante (como el personaje de Raúl Peralta en el film "Tony Manero" de Larraín). De estos resultados, y aún sus extremos (como lo que era el personaje de Peralta -y que curiosamente uno de los primeros cuadros del film, se produce cuando mata por un televisor en el período de dictadura y para ser obnubilado y absorbido en sus imágenes-), es quizá la admonición del coro al periodista. El "extremista de la sociedad" al cual el Coro realiza la admonición de dejar tranquila a la humanidad, es mucho más general su referencia que aquella que realiza el personaje, ya que esta última es parte del espectáculo televisivo, el secuestro de aviones que en esos años se exponía de forma asidua en los medios de masas. El "extremista" del Coro parece ser al fin y al cabo, aquel que con sus acciones provoca el terror, que indistintamente puede también provenir del aparato militar, o ser un ciudadano cualquiera. Si se condice con el ideal humanista del autor que ha de surgir como militancia con posterioridad, esta podría ser la significación, y si es así, el Coro se convierte en una voz normativa superyoica en pro de un valor humano y además sancionador del placer por los sentimientos anti-humanos.

Pero ahora, y ya en una significación más política, tal vez la admonición al periodista sea a denunciar correctamente, a decir la verdad, en otras palabras, donde los hechos correspondan a la realidad, donde el relato se encuentre con la realidad, y no sea una máscara, no sea una información ideológica -en el sentido marxiano de ideología- que encubra la realidad por un lado, y por otro exacerbe los sentimientos que mantendrían al ciudadano en un *shock* constante para desactivarlo políticamente¹⁰. Esto ya, pertenecería a la primera alternativa: el miedo suspende las funciones de crítica del sujeto, por lo que el miedo es lo relevante a dismantelar.

Pero, ¿no es que acaso este espectáculo se le presenta como la única realidad por la que toma conocimiento de algo que el espectador estima como 'su realidad'? ¿No es esta realidad que solo tiene lugar en la televisión ("ya llegaron los platillos voladores /¿cuándo? / en la tele"), la apariencia de

10 Klein, Naomi (2010). **La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre**. [trad. Isabel Fuentes García, Albino Santos, Remedios Dieguéz, Ana Caerols]. México D.F.: Paidós.

algo que sucede en una realidad, que se encuentra finalmente distante de la realidad misma? ¿Qué sabe el hablante lírico si ocurre realmente, aquello de lo que solo sucede en la televisión? No es el mundo real al que teme, sino más bien a un espectáculo de luces y sombras que se estremecen en un aparato de televisión, la expresión de lo imaginario. Son los dichos de otros (periodistas), los actos de otros (extremistas), quienes suceden en una caja de transistores. No hay aparentemente un cuestionamiento de la verdad de los hechos, se cree lo que se ve. Pero ese morbo reprimido es de algún modo la demostración de que el hablante sabe que no es el gusto por la tercera guerra, por una invasión alienígena o los extremistas y sus secuestros de aviones, sino más bien es su gusto por el espectáculo, y que sabe que juega a sentir temor, miedo, y que ello le entretiene. Es, hasta cierto punto, una perversión por la apariencia del espectáculo. No es un ejercicio epistemológico de indagación de la realidad tras la apariencia lo que expresa el personaje de esta tragedia popular, sino que sin preocupación por tal realidad, es su vivir la apariencia lo que le da algo de sentido. Es una experiencia netamente estética: entregado a la apariencia del espectáculo para sentir algo, con un cinismo inconsciente de entender que puede no ser la realidad, pero que no le interesa su develación epistemológica. Los símbolos caen ostentadamente, y con ello, el reflejo de lo real, tal y como el mito resurrecto en la tragedia pretende exponer¹¹.

Tal vez el personaje obvia y se desentiende de la realidad por su pesadez, en una dictadura donde “la tierra se iba tragando a la gente”, donde “a la lengua se la comían los ratones”, donde todos “andaban en la luna”, donde todos los dichos posibles reflejaban todos los mitos urbanos posibles. Esa pesada realidad donde parece que había muertos pero no se estaba seguro, donde parece que desaparecían personas, pero mejor no se pensaba, donde conveniente era guardar silencio a manifestar el habla, ya que de lo contrario podía hacerse culpable de algún hecho. Nada muy preciso como puede notarse. Las personas en general, aquellos que vivían bajo la dictadura sin haber participado político partidariamente, no estaban muy epistemológicamente seguras de la realidad vivida, una incertidumbre recorría todo lo observable, lo percibible; se sabía que no debía saberse: era la única certeza. Es esta actitud de rehuir la realidad o satisfacerse en la ignorancia, lo que hace que se condescienda con la apariencia del espectáculo, de las fantasmagorías televisivas, de la solidificación en la conducta del consumo y el mercantilismo y su glorificación a través de diversión de un “Sábados Gigantes”; de producir de modo sintético sentimientos de piedad y dolor maximizado, que solo producía su alivio al ir al Banco a depositar dinero o bien comprando los productos asociados a la Teletón. Estos eran productos máximos para disciplinar la conducta al consumo, por medio de

11 Jaeger, W., (2000) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, p. 230.

la instrumentalización de las emociones. Y ambos eran espectáculos al que los hijos de la dictadura acudían y se entregaban para deshacer la realidad pesada. Se entregaban a la apariencia como corderos, como machos cabríos, todos los *sabath* de todos los meses y todo el *sabath* de un *sabath* del mes de diciembre, al sacrificio del espectáculo.

No es raro, por ende, que la televisión sea el espectáculo del hablante lírico de “Pobrecito Mortal”, y tal vez por eso es pobrecito mortal: ¿qué puede hacer este hombre mortal en todos los sentidos de la palabra, como un lúgubre caminante, que se entrega al placer del temor de la apariencia como un “pobre” cordero, para hacer real su angustia y su miedo en un espacio que sabe que es fantasmagoría? Las inquietudes de la vida cotidiana bajo el peso de la noche de la dictadura, este ardor molesto, este dolor que se irradia al cuerpo, eran *bypasadas* por el espectáculo. El temor del espectáculo era apariencia, que generaba placer por tenerlo entretenido, antes que enfrentar la verdadera realidad, que traería una angustia tan pesada que sería insoportable. El placer del espectáculo era preferible, aunque fuese con cuestiones que provocaban una angustia superficial, inventada, plástica. La angustia transistorizada que provoca placer como una droga, antes que la angustia real que solo provocaría dolor como la misma realidad. No importa si era real o no lo que en el espectáculo televisivo ocurría, total al cerebro se le puede engañar y producir placer del mismo modo en el operar del ser vivo. La ilusión biológica autoinconsciente. Solo que la “tentación de la certidumbre” no era la posición del sujeto, sino el dulce placer del auto-engañó, la apariencia que se construye para hacer soportable la realidad. Los hijos de la dictadura así, se convirtieron en evasores, en onanistas-oníricos: drogadictos como el único derecho al cual podían “aspirar”.

Siendo así, solo lo imaginario tenía cabida, y el coro ve al personaje, a este pobrecito mortal que sucumbe ante lo imaginario, y sufre un dolor imaginario. Pero el coro anuda lo simbólico con lo real, la expresión del mito que surge desde este personaje, cuya drogadicción por el espectáculo simboliza el dolor de quien se ausenta de la realidad, y simboliza a la vez, la realidad dolorosa que está vacía del ojo que la mire. El mito entonces surge, el reflejo de a quien le cosen, como el *imbunche*, todo aquello que sean ventanas al exterior, una mónada apesadumbrada, con una pierna rota a su espalda, como un ser que se mueve sólo en un tiempo imaginario, como una detención en movimiento, tal y como quien se sienta en un televisor a mirar lo que le ausenta del mundo. El coro indica este placer imaginario del *imbunche* bajo dictadura, y en el remate, conmina a quienes pueden descoser todos los orificios de la percepción para anudarlos al mundo real. En esto, la tercera de las alternativas señaladas más atrás, cobra igualmente sentido.

Y tal vez sea el castigo del ‘héroe trágico’, este miedo constante que arroja el espectáculo televisivo, este placer perverso, este vivir anudado a lo imaginario. Pero tal vez este placer no sea sino justamente parte de este “castigo”, de este

conflicto entre la repulsión y la atracción, algo muy propio de las drogas (no biológicas) duras y su dependencia, con lo cual el cuadro se vuelve muy actual, muy moderno: el héroe condenado a la dependencia de su droga, siendo esta droga la televisión¹². Y esta forma de estar sometido a este juego bestial de apariencias, de vivir subsumido a este temor simulado para evadir y sentir, tal y como la mecánica de los juegos virtuales ofrecen hoy en día, marcan la pauta de la inevitabilidad, de lo funesto de lo incontrolable, de lo que pudiendo manejarse finalmente no se puede manejar, de un ejercicio de voluntad reducida por las circunstancias, tal y como Edipo, quien tratando de escapar de su destino horripilantemente lo cumple, o como Antígona donde el dilema vital ante el que se le enfrenta, la hace aceptar la opción más dura. La angustia como sentimiento generado por el espectáculo televisivo, se hace inevitable por el placer ante el no aburrimiento. La experiencia del placer le fuerza a vivir la angustia.

¿De qué han de salvar los periodistas a la sociedad? Tal vez de todas las alternativas anteriores, y con ello antes que alternativas se produce una cópula significativa: del miedo que paraliza, del placer perverso, de lo solamente imaginario. ¿No conduce esta admonición del coro en el *éxodo* de esta tragedia popular, a una *κάθαρσις* como visualizaba Aristóteles para la tragedia, o sea, a un acto de purificación?

¿Y los extremistas que han de dejar tranquila a la humanidad? ¿De dar excusa a los periodistas para no salvar la vida de la sociedad (como los montajes “periodísticos” de actividad extremista antipinochetista, que realizaban los “reportajes” de la televisión estatal de aquella época) o de insuflar la generación de miedo que los periodistas se encargaban de relatar expresando los hechos, pero sin crítica (costumbre que no ha cambiado en la programación periodística de medios comprometidos ideológica y políticamente en el hoy)? ¿O era el extremismo de Estado el que intranquilizaba a la humanidad?

El que ambas cosas ocurrieran efectivamente, el que en el relato existiera una acción salvífica del periodista y una de retroceso del extremista, es un *deus ex machina* (από μηχανῆς θεός), y eso es propio del drama espurio, apócrifo y aun herético de Eurípides, cuestión que no ocurre en el relato de “Pobrecito mortal”, y que por lo mismo, recorre entonces la sombra de lo inevitable.

Es aquí donde presenciamos el genio chileno. ¿Cómo una obra tan sublime como “Pobrecito Mortal”, con una orquestación maravillosa, llena de recursos

12 Y que en época igualmente de dictadura, expresara esta dependencia cuasi yonki por la televisión como un sinsentido, el grupo chileno *Aparato Raro* en “Conexiones televisivas”: “Yo soy de esta generación / vivo dentro de un televisor / buscando siempre la conexión / mi vida no tiene ninguna ilusión”.

estilísticos¹³, puede contener una realidad tan pesada, tan retorcida, alienada, existencialmente dolorosa? Solo Nietzsche puede contestar a eso: “¿Qué es lo que el mito trágico transfigura, cuando presenta el mundo de la apariencia bajo la imagen del héroe que sufre? Lo que menos, la “realidad” de ese mundo de apariencias, pues precisamente nos dice: “¡Mirad! ¡Mirad bien! ¡Ésta es vuestra vida! ¡Ésta es la aguja que marca las horas del reloj de vuestra existencia!”¹⁴.

Pobrecito Mortal, reluce en su apolínea forma de timbres y sonidos, para sondear el trágico y dionisiaco momento del drogadicto televisivo (un *tvyonki*) en dictadura, el de un mortal y pobrecito que sucumbe una y otra vez al espectáculo para rehuir el dolor de la realidad; el vicioso que en el fondo (como en el *éxodo*) pide verdad y paz, o al menos vivir un día, como canta Thom York en *Radiohead*, “sin sustos ni sorpresas”.

13 Y no desde la técnica de sonido, ya que éste, junto a *Brevemente gente*, son los que tienen en el disco la calidad más mediocre desde esa perspectiva.

14 Nietzsche, Friedrich (2005). **El nacimiento de la tragedia**. Santiago de Chile: Centro Gráfico, p. 139.

BIBLIOGRAFÍA

Carrijo de Oliveira, Aline (2012). *Ocorrências entre literatura e música na lenda Tristão e Isolda e na ópera homônima de Richard Wagner*, Uberlândia - Mg, Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras-Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestrem Letras, [Disponível online: http://www.bdtu.ufu.br/tde_arquivos/22/TDE-2012-05-12T144103Z-2999/Publico/d.pdf], [Fecha de visita: 15/7/2012].

Da Costa e Silva, Paulo (2010). “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet”, *Alea: Estudos Neolatinos*, Vol.12, (1), Rio de Janeiro, June. [Disponível online: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2010000100008&script=sci_arttext&tlng=pt], [Fecha de visita: 15/7/2012].

Debord, Guy (2010). **La sociedad del espectáculo**. [trad. José Luis Pardo]. Valencia: Pretextos.

Jaeger, Werner (2000). **Paideia: los ideales de la cultura griega**, México DF.: Fondo de Cultura Económica.

Klein, Naomi (2010). **La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre**. [trad. Isabel Fuentes García, Albino Santos, Remedios Dieguez, Ana Caerols]. México D.F.: Paidós.

Marchant, Patricio (2000). **Escritura y temblor**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Nietzsche, Friedrich (2005). **El nacimiento de la tragedia**. Santiago de Chile: Centro Gráfico.

Sánchez Kisiulewska, Olga (2009). “Prélude à l’après-midi d’un faune: el despertar de la música moderna”, *Sul Ponticello*, Revista on-line de música y arte sonoro, N° 5, Diciembre, <http://www.sulponticello.com/?p=1111>, fecha de visita: 15/7/2012.

Unicamp, Guilherme Nascimento (2006). “Escola de Viena e a manipulação da história”, VI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília. Disponível online: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/11_Pos_Musicologia/11POS_MusHist_03-030.pdf, [fecha de visita: 15/7/2012].

