

## LA ESCENA DEL DESENCANTO EN *A TANGO ABIERTO* DE ANA MARÍA DEL RÍO

Guillermo García-Corales

En varias reseñas se ha indicado que *A tango abierto* (1996) de Ana María del Río (1948) conforma una de las novelas más relevantes del Chile de los 90. Javier Edwards Renard afirma incluso que esta obra “es la gran novela chilena de los últimos años y no puede decirse otra cosa del relato capaz de transformar la pequeña anécdota de un grupo de amigos, en la epopeya íntima de una generación, en el fresco expresionista de un fragmento de nuestra historia que aún no terminamos de comprender” (5). Con este libro, Ana María del Río se reconfirma como una figura clave de la llamada generación del 80, que incluye a los escritores chilenos nacidos aproximadamente en la década del 50, cuyos primeros textos en algunos casos comienzan a publicarse a mediados del régimen militar (1973-1989).

Las creaciones literarias de esta promoción de autores manifiestan una considerable heterogeneidad en cuanto a sus sistemas de representación, rasgo que han reconocido críticos chilenos de primera línea tales como Camilo Marks, Rodrigo Cánovas, Patricia Espinosa y Jorge Marcelo Vargas, como se puede apreciar, por ejemplo, en el volumen *Nueva narrativa chilena* (1997) editado por Carlos Olivárez. Sin embargo, resulta plausible matizar esa atribución de heterogeneidad destacando que, junto con incorporar este rasgo escritural, los textos literarios de la generación del 80 comparten una expresión estética ideológica que denominamos aquí como la escena del desencanto. En el presente estudio analizaremos algunos de los modos de representación y enfoques ideológicos mediante los cuales *A tango abierto* conforma un caso paradigmático de la escena del desencanto en la narrativa chilena de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

En cuanto a su entorno contextual, el concepto de escena del desencanto dialoga con las configuraciones sociopolíticas y culturales recurrentes de este período de cambio de milenio en Chile y, por extensión, en Latinoamérica. Entronca con las actitudes escépticas y, si se quiere, derro

tistas que producen, en especial, el desmontaje contemporáneo de los impulsos revolucionarios y populistas que tuvieron su momento candente durante los años 60 y 70. En el libro *Chile actual. Anatomía de un mito* (1997), Tomás Moulian describe de la siguiente manera ciertas manifestaciones de la escena del desencanto representadas en el Chile de la reconstitución democrática de los 90:

La sensación de un presente que obliga, como destino inexorable, a restar sentido al pasado, a experiencias de vidas situadas en los límites [...] Esta referencia constituye el relato retórico de una insatisfacción mucho más generalizada. Esta necesidad socialmente modelada no encuentra con frecuencia las palabras, muchas veces no tiene logos. Se expresa, sin embargo, con silenciosa elocuencia bajo las formas de la depresión, la desesperanza, el fatalismo, la sensación de ahistoricidad de la historia que, en el Chile Actual, son las compañías mudas de la euforia, el exitismo, la competitividad y la creatividad mercantil (32).

La caracterización de Moulian de este “Chile Actual” desmemoriado, inmediateista y desilusionado, muestra resonancias factibles de asociar con expresiones culturales de la llamada condición postmoderna, en cuya matriz ideológica se reflejan distintas variantes de la escena del desencanto.

Ha sido registrado con asiduidad por la crítica cultural que estas expresiones postmodernas incluyen la descentralización del sujeto, la fragmentación de las ideologías de larga duración y la heterogeneidad asistemática que burla toda noción de orden. En otras palabras, esas expresiones implican un fenómeno en el cual, en nombre del pragmatismo político, aflora la pérdida de credibilidad en los grandes relatos de la emancipación colectiva, el progreso y la unidad del espíritu (Lyotard 73). Estas manifestaciones postmodernas tienen su mejor correlato con las sociedades altamente industrializadas, pero han alcanzado, también, la escena latinoamericana en que todavía existen conspicuas configuraciones político sociales correspondientes a una modernidad precaria y periférica.

Parafraseando a Michel Foucault, es factible señalar que el desencanto constituye un sentimiento preponderante en estas últimas décadas, pues, en vista de los desastrosos resultados de las utopías tradicionales, se han debilitado las nociones más enraizadas del sujeto acerca de los cambios revolucionarios y el orden social (en Kristzman 124). Asimismo, han surgido numerosas voces para enfatizar que al individuo contemporáneo le con-

vendría distanciarse de los proyectos globales y de las certezas históricas e ideológicas para reivindicar el temperamento antiutópico, mediante el cual el sujeto experimenta cierto placer melancólico y nostálgico en la contemplación desencantada del espectáculo de las reformas colectivas consoladoras o los sueños mesiánicos abortados (Kumar 100).

En este panorama distópico, habitado por conspicuas imágenes de pérdida, se dinamiza la tendencia literaria e ideológica que identificamos como la escena del desencanto. A través de diversas mediaciones figurativas, en la escena del desencanto se entabla un diálogo crítico con distintos comportamientos y discursos supuestamente redentores y se deconstruyen sus “verdades” totalizantes. En particular, se revisitan y relativizan —con “cierto placer nostálgico”— los sueños revolucionarios prevalentes en Latinoamérica durante los años 60 y 70, que postulan al Che Guevara como una de sus figuras emblemáticas. Como diría Moulian, en esta escena se asiste, con cierta melancolía, a la declinación del encanto de la política proveniente de la capacidad seductora de una ideología que ofrece coherencia y verosimilitud al discurso legitimador, dotando al poder y a sus operaciones de un carácter universal y colectivo (63).

Paradójicamente, en el trasfondo de esta figuración de la realidad con lastre de pérdida, no deja de perfilarse la nostalgia por las esperanzas y los ideales derrumbados. En palabras de Fernando Aínsa, provenientes de su libro *La necesidad de la utopía* (1990), reconocemos que en el trasfondo de la escena del desencanto se entrevera una nostalgia afin con ese “imaginario individual y colectivo, ese ‘soñar despierto’ al que somos tan proclives los latinoamericanos” (13).

Entonces, a modo de contracara de la escena del desencanto, se reactiva una indagación (problemática y contradictoria) en torno a proyecciones más significativas y confortables del quehacer individual, inclinado hacia la recomposición del impulso utópico o del “principio de esperanza”, según diría Ernst Bloch, tan malogrado en los tiempos que corren (en Aínsa 97). De esta forma, reaparece un intento de reconstitución del sujeto desde la precariedad, “como si nuestra fuerza vital nos viniera de aquello que se nos ha privado” (Cánovas 44). Pero, cualesquiera que sean las justificaciones del impulso nostálgico, siempre emerge en el sujeto el sentimiento de incapacidad de lograr un engarce significativo con el referente del presente. Es decir, la presencia del fantasma del desencanto se vuelve a sentir en forma reiterada.

Volviendo al texto narrativo que nos ocupa, reconfirmamos ahora que el presente análisis de *A tango abierto* descansa en dos premisas bási-

cas. La primera y principal —de la cual ya adelantamos algunas características— establece que la escena del desencanto constituye el concepto nuclear a partir del cual se expanden los significados más relevantes de esta novela. A modo de corolario de dicha premisa, es pertinente reconocer que esa escena se complementa constantemente con sus aliados semánticos naturales como son las representaciones de la pérdida, el deterioro y la nostalgia. La segunda —con la cual complementaremos la discusión en torno a la premisa anterior— propone que, aunque a primera vista parezca paradójico, la estrategia representacional mediante la cual se dinamizan dichos significados relevantes del texto, consiste fundamentalmente en el modo discursivo carnalesco, según las conceptualizaciones de Mijail Bajtin.

En síntesis extrema, en este párrafo abordamos sólo el perfil de esas conceptualizaciones estableciendo que, según el crítico ruso, el discurso carnalesco corresponde a las expresiones relacionadas con los ritos y festividades del carnaval y su transposición en la literatura. Así se incorpora la idea de que el carnaval es un espectáculo basado en la percepción del mundo al revés, que promueve la desacralización del poder, en cuanto a su prestigio, sus símbolos y promesas (*La cultura* 16). El carnaval, entonces, constituye una expresión cultural en que se suspenden las leyes que determinan la vida normal. Además, las formas de la solemnidad, la censura, el decoro y la veneración se trastocan por las categorías de la familiarización, la excentricidad, la profanación, el desparpajo y el escándalo, entre otras (*Problemas* 152-3).

Como veremos, *A tango abierto* avanza por los derroteros de esas categorías del discurso carnalesco. Ellas interactúan con los rasgos intrínsecos del texto, tales como la composición lingüística de la narración, el reparto de los niveles narrativos, la caracterización de los personajes, además de la focalización de las peripecias y de las circunstancias en que ellos participan. Emerge así un ambiguo intercambio cómico-serio en el que se relativizan o destronan ciertos comportamientos y lenguajes grandilocuentes y autoritarios del contexto político-cultural del Chile de estas últimas décadas. Aludimos, en especial, a los comportamientos y lenguajes implicados en el compromiso militante con los proyectos de supuesta liberación y justicia popular, ensayados dramáticamente en Chile desde fines de los 60. De este modo, en la línea del temperamento antiutópico de nuestros tiempos, se logra, como afirma Juan Andrés Piña, “la lejanía del relato de cualquier tono de hazaña o de combate, manteniéndose siempre una perspectiva de opacidad para retratar el fracaso del grupo protagónico” (58).

En términos anecdóticos, la novela de Ana María del Río presenta la



historia de un grupo de individuos chilenos de clase media, integrado por Alejo, Blas, Marcelo Trucco, el Conde, Torti, los Tres Migueles, Tito, el Vangó, el loco Stranger, Mariza, el Mico Madariaga y Tamara, entre otros. El relato focaliza a estos personajes en dos instancias vivenciales que se distancian en cuanto a su cronología por el intervalo de las décadas de los 70 y de los 80, correspondientes al período del llamado paréntesis autoritario en Chile.

En efecto, una parte significativa del discurso narrativo a cargo de Alejo (quien se desempeña como el narrador básico y protagonista de la novela) escenifica las peripecias de estos personajes en su etapa adolescente y juvenil ocurrida a fines de los años 60 y principios de los 70. En este período, ellos comparten en distintos grados la euforia primordial de creer en los sueños de redención colectiva y, con ello, en la noción de un mundo inacabado que puede mejorarse en forma radical. Todo esto tiene como metáfora prevalente la Arquitectura, carrera que estudiarán varios de estos personajes. En consecuencia, y como ha comentado su propia autora, el libro muestra “esa cosa medio amalditada de la época, un tiempo en que la gente vivía a concho por un ideal, pero también se hundía a concho” (en Rivera 31).

En todo caso, esas creencias, y las conductas en torno a ellas, no exhiben en la narración un carácter monolítico ni rigurosamente programático. En cambio, son matizadas por expresiones paradójicas que se dinamizan a través de la proyección picaresca que adquiere gran parte de la praxis de los personajes. La voz discursiva central aporta a esta dinámica adoptando un tono festivo y audaz para recapitular la historia del grupo. Como diría Jorge Edwards, en este cometido, el lenguaje se utiliza con una soltura y hasta con un desparpajo notable que hacen pensar en el método del dictado automático, flujo de la conciencia, ecos del surrealismo y los monólogos interiores contemporáneos, pero con frecuentes incrustaciones de Gardel y Lepera (13).

Específicamente, el quehacer inicial de sesgos comunitarios de dichos personajes toma lugar el año 1968, en una institución de enseñanza secundaria de la ciudad sureña de Concepción. Luego, poco tiempo antes del golpe militar de 1973, una parte del grupo se reúne en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile con sede en la ciudad porteña de Valparaíso.

Con toda la ingenuidad y la arrogancia que permite la adolescencia, en el colegio secundario estos personajes ensayan los primeros pasos como integrantes, según ellos mismos, de “la generación triunfante” que, como

tal, comienza a rebelarse contra el pasado y contra el orden establecido. Para este efecto, adoptan algunos retazos de las corrientes ideológicas iconoclastas que cruzan la época. Uno de los miembros del grupo, Marcelo Trucco, sugiere lo anterior con esta colorida acotación: "¿Quién es el huevón que se atreve a hablar de animitas en mil novecientos sesenta y ocho?" (15-6).

Desde la perspectiva posterior de más de veinte años, Alejo rememora en forma lúdica esa potencial rebeldía como se aprecia en este pasaje:

Sin partidura en el pelo, ni primeros botones abrochados, provistos de cinturones de hebillas acromegálicas, sujetando los libros en vez de bolsones, usarlos era deshonoroso, escondiendo el pelo inadmisiblemente bajo los cuellos de las chaquetas de gamuza café que tenían los suertudos con parientes en Argentina, éramos reyes en la vastedad del universo entre los arpegios de Cat Stevens y Janis Joplin que emergían del pantano de Woodstock con los ojos fijos y el desprecio por las huellas digitales, cheques, empleados públicos [...] En nuestros dominios sí que no había caso que se pusiera el sol (21-22).

Luego, en la Universidad, cada integrante parece sentirse un eficaz arquitecto de su propio destino (como diría Amado Nervo) y, por añadidura, del destino de los demás. Afirman esta percepción de sí mismos apoyados por dosis de sobrada autoestima y por un espíritu desafiador. Sin embargo, al confrontarse con la fuerza de lo real, no dejan de mostrar contradicciones cotidianas que ya se habían prefigurado con las dificultades que tuvieron algunos para ingresar a la Escuela de Arquitectura.

Como se puede apreciar en la cita anterior, el narrador protagonista emplea alusiones grandilocuentes, con efectos humorísticos, para adjudicárselas a los muchachos. El caso más reiterado al respecto lo constituye la expresión "Jinetes del Apocalipsis" que adopta para identificar a los jóvenes más representativos del grupo, como ellos mismos solían hacerlo dos décadas antes. En el contexto global del discurso novelesco, este tipo de alusiones hará resaltar el contrapunto entre los sueños juveniles de fines de los 60 y la prosaica rutina de los adultos de los últimos años del siglo XX. Es plausible sintetizar este contrapunto con la oposición binaria (propia del carnaval) de 'deseo' versus 'realidad' que constituye el conflicto básico en torno al cual gira la narración.

Una de las vertientes del deseo aparece en la potencial conciencia política que se gesta en los inicios del grupo. En *A tango abierto*, la legendaria figura del Che Guevara simboliza ese derrotero del deseo. El narrador

alude a esto al referirse de este modo a Tamara, la muchacha que encarna el objeto de sus añoranzas más profundas: “Caminaba brusca, recién aparecida en el mundo. En su bolsón, grabado a fuego, el Che Guevara mirando el mundo desde su boina consistente y lejana” (11). Como complemento filosófico de ese símbolo de la utopía revolucionaria y del “hombre nuevo”, resalta el legado de Jean-Paul Sartre. Alejo apunta a esto último al rememorar las lecturas de sus años universitarios: “yo andaba con Sartre en el sobaco y creía que todo dependía del Hombre con mayúscula, el que dibujaba Leonardo...” (166).

Con estas asociaciones ideológicas, dicho grupo representa una supuesta voz generacional del Chile de fines de los 60 y principios de los 70. Una voz que busca llevar por buen camino los desafíos consoladores de la modernidad. Sin embargo, esta voz queda fragmentada debido principalmente al embate autoritario y el subsecuente reflujo de los ideales. El siguiente comentario de Alfredo Jocelyn-Holt proveniente de su libro *El Chile perplejo* (1998) ilustra, desde la perspectiva historiográfica contemporánea, el sentido de acto fallido monumental en que participa esa supuesta voz generacional y, por extensión, sus representados:

Lo que ha seguido desde ese entonces (...) tiene algo como entre frenado y todavía chantado. Hemos estado viviendo una suerte de limbo, en un *ni aquí ni allá*. Todos los intentos nos han hecho avanzar, pero igual nos hemos arrepentido, o nos han obligado a arrepentirnos, como se quiera. El punto es que hemos terminado en este *otro* estadio histórico, a medio camino de un recorrido aún por culminar. La “Revolución en Libertad” fue y no fue. La “Vía Chilena al Socialismo”, otro tanto, fue y no fue. Hoy en plena “Revolución Silenciosa”, gobernada por imágenes y encuestas, ¿qué somos? ¿qué no somos? (311).

Para reconfigurar este sentido de acto fallido, la narración reitera un enfoque carnalesco que capta a los otrora llamados Jinetes del Apocalipsis cuando en el tiempo reciente pasan los cuarenta años de edad. Estos héroes degradados, (varios de ellos ahora “con guata, con canas o pelambra”) [279], comparten la escena antiépica, correspondiente a la década de los 90. En esta época de sesgos postmodernos, toma lugar la transición de Chile hacia una ‘democracia vigilada’ que se entrecruza con el progreso del sistema neoliberal. Éstos son tiempos, como sostiene Marco Antonio de la Parra en *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo* (1997), en que los héroes sobrevivientes de la catástrofe de los 70 aparecen reciclados o remodelados y el gesto político ha sido vulnerado por el nuevo

gesto público, la entretención, el guiño del chiste, donde todo lo dramático se extingue sobre sí mismo (233). En pleno correlato con esa atmósfera con retazos postmodernos, *A tango abierto* escenifica, como bien señala Piña, el “quiebre o vacío de un grupo de personajes que anheló un sentido para sus vidas y la del país, y que se hundió más o menos tristemente en el olvido y la frustración” (58).

La metáfora extendida que signa la historia de los alicaídos Jinetes del Apocalipsis corresponde al momento del velorio del protagonista. Asisten a este ceremonial los numerosos familiares con otros acompañantes, y varios amigos más de Alejo. Jorge Edwards caracteriza adecuadamente el alcance figurativo de dicha ceremonia fúnebre al plantear lo siguiente: “Al cabo de un rato empezamos a comprender que es un funeral alegórico, la ceremonia de la muerte de muchas cosas. Doblan las campanas por la juventud de los personajes, por el país del pasado, por las ilusiones perdidas, por nosotros mismos” (13). En los términos de nuestro argumento, con el motivo de la muerte así planteado, adquiere una intensa verosimilitud el repaso desencantado de una historia de promesas y de sueños abortados.

A continuación analizaremos cómo los significados del mundo ficticio se problematizan en los distintos planos de la composición estructural y lingüística del texto. A partir del título, sacado de un programa radial de la década del 70, se establece una sintonía con el alcance semiótico del desencanto y el modo carnavalesco de escenificarlo. En principio, el título pulsa la categoría carnavalesca de la familiarización, pues, la incorporación ubicua del tango al discurso novelístico activa la mezcla traviesa de géneros y de otras expresiones provenientes de distintas esferas culturales. Tal mezcla incluye la típica conjugación carnavalesca de lo solemne con lo espurio, lo grande con lo miserable, lo central con lo marginal y así sucesivamente.

La primera conexión que hace el lector con respecto al engarce de los tangos y la escena del desencanto corresponde a ese tono desilusionado, casi trágico, con que esas canciones populares visualizan el mundo. Así, los tangos describen en especial las vivencias de personajes marginales e indecorosos, desde las primeras décadas del siglo XX, a quienes casi siempre “les ha ido mal” (Foster 11). Esa mirada amargada, melancólica, sobre la cotidianidad se dinamiza a través de todo el relato mediante una constante yuxtaposición de versos de tangos con los segmentos narrativos, descriptivos y reflexivos de *A tango abierto*. Una breve muestra de esto se aprecia en la forma en que el narrador rememora el intento fallido de uno de los jóvenes de paliar la “miseria estudiantil” con un juego de azar: “No atinaste ni siquiera a sacar las fichas. Nadie alcanzó a respirar. Y se fue la bola de la



fortuna cargada a la tragedia, tírate un lance/ la suerte es loca/ como la boca/ de una mujer, enloqueciéndose entre los casilleros rojos y negros con el doble cero abismante al fondo de nuestro desastre” (194).

Además de la presencia ubicua del repertorio tanguero en las condiciones indicadas, en la novela emergen verbalizaciones de cierto cariz autorreflexivo con respecto a esa expresión poético musical, las cuales también ofrecen imágenes alusivas al campo semiótico del desencanto. Una ilustración de lo anterior corresponde a la instancia en que el narrador protagonista se refiere a uno de los momentos iniciales de su vida universitaria lejos de su hogar: “Cuando nadie me ve, lloro de soledad desencadenada; temblando, me paro en el muelle donde se embarcan las parejas en los botes, olvidadas del aire, besándose hasta el fondo del minuto, al compás de un tango que hilvanó un cariño, de un tango tan triste que hacía llorar...” (73).

La estructura discursiva de la novela se basa en el entrelazamiento de tres niveles narrativos que, con efectos carnavalescos, pulsan la imagen del desencanto que atraviesa el relato. Si correlacionamos el concepto de nivel narrativo con la ubicación de los acontecimientos y la fuente de la enunciación discursiva del relato, el primer nivel lo conformarían las CODAS. Éstas consisten en tres largos segmentos en cursivas, donde el narrador protagonista reflexiona sobre las aventuras de su juventud junto a los Jinetes del Apocalipsis. En esas CODAS el tiempo pretérito se focaliza de una manera más promisoría que el ‘presente’ básico del relato. Este ‘presente’ básico aparece muy cercano al momento de la enunciación, a mediados de los 90, cuando la otrora autodenominada generación triunfante deja traslucir su rotunda derrota. Es decir, se trata de un período en que, según el narrador esa “generación suspendida de los sesentayochosetenta se queda boquiabierta sin achuntarle a una” (278).

En las CODAS el narrador se adjudica una licencia discursiva ‘contranatural’ para relatar las anécdotas de su propio funeral, ocurrido de manera casi simultánea al acto de la enunciación discursiva. Este distanciamiento del código realista ayuda a elevar el tono festivo y desacralizador del relato y facilita un acercamiento desdramatizado a la escena del desencanto, a diferencia de las llamadas novelas del ‘realismo social’. Digamos de paso que, con dicha estrategia narrativa, vista desde la perspectiva intertextual, Ana María del Río recrea en clave carnavalesca la situación discursiva póstuma desplegada en novelas ya clásicas de la literatura latinoamericana moderna, tales como *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

En las CODAS se perfila la categoría del escándalo proyectada en una atmósfera ambigua que oscila entre la alegría y la tristeza. Por ejemplo, la alegría del protagonista narrador surge del estrafalario reencuentro que sostiene en su velorio con algunos amigos íntimos del pasado. Él mismo da cuenta de esta reunión fantasmática con un lenguaje locuaz y picaresco, que carnavaliza la ceremonia fúnebre:

*Blas con sus dieciocho años perennes, este huevón no tiene una sola cana, la Mariza llorando lágrimas gordas en medio del beso, de por fin llegaste, con los ojos más hermosos de la tierra, por fin, huevón, tanto que te costó, tanto, digo riéndome a gritos, abrazándoles su abrazo, y ellos como sin verme, ajenos inmersos, entronizados en la delicia del encuentro, ¡salud!, grito tomándome el gin con gin de un trago ahhh, mi escándalo, estoy de suerte, no se oye y no mandan a otra vieja para hacer comportarse a nadie... (328-9).*

En este tipo de expresiones festivas con carácter de escándalo, no deja de rondar la tristeza, siempre acicalada por los tangos. En otras palabras, a modo de resaca después del fin del carnaval, a los personajes se les aparece una y otra vez el fantasma de “la expectativa no cumplida” (278) que se revisita por el sendero de la añoranza melancólica.

Una de las formas más efectistas de añoranza se constituye mediante la incertidumbre planteada en torno a la identidad del muerto. Estas alborotadas palabras del protagonista ilustran la obsesión con la cual insiste en el tema del desplazamiento simbólico de la identidad del difunto:

*Quién chuchas murió, necesito averiguar, estoy más mareado que la cresta, digo, pero nadie responde, ni me hacen hueco entre mis amigos del alma...(328).*

*Y Blas, el Conde, el hueco del Tito, la Mariza, la Kelly, la Cecilia, la Pelu, el Pelao Chico, están allá a los lejos hablando no sé qué arrastramiento con el padre Sergio, Torti, el Loco, el Gato, los Tres Migueles, Los Jinetes del Apocalipsis vienen entrando en ese momento, ¿qué hacen éstos aquí?, ¿y el Marcelo, se murió?, qué se va haber muerto ese cara de raja, todos juntos corean rugientes que no, que no se puede decir que hayamos triunfado en la vida, cuando estén secas las pilas/ de todos los timbres/ que vos apretás/ verás que todo es mentira/ aunque te muerda un dolor (332).*

En suma, la situación narrativa en torno a dicha incertidumbre cum-

ple la función de desplegar la profundidad del sentido de derrota y perplejidad que acoge la novela. Pero, también, deja traslucir ese deseo de los personajes de revertir aquel sentido de pérdida, aunque éste aparezca siempre malogrado.

Los segmentos marcados por subtítulos con alusiones toponímicas conforman el segundo nivel narrativo de *A tango abierto*. Muestran, entre otros episodios, los pormenores de un paseo familiar por Valparaíso ocurrido poco tiempo antes del mencionado funeral. Durante ese paseo, Alejo, su esposa Elenita y los hijos adolescentes de ambos visitan los lugares de esa ciudad porteña que el protagonista considera más entrañables. Unos veinte años antes de ese recorrido, estos sitios habían sido escenarios de las "hazañas" universitarias de Alejo y de varios de sus amigos. Ahora, a él le evocan emotivos recuerdos asociados a una juventud que prometía ser gloriosa.

En el recuento de este paseo, Alejo delega constantemente la palabra a sus hijos, a partir de lo cual ellos mediatizan los recuerdos nostálgicos del padre. Ello le hacen preguntas y comentarios que reflejan un deslavado escepticismo (típico de gran parte de la juventud chilena de los 90), matizado con la broma y el desdén. De este modo, los adolescentes marcan un contrapunto desacralizador con respecto a aquellas formulaciones políticas e ideológicas de perfil utópico que profesaban algunos de los Jinetes del Apocalipsis, tales como el partido, el compromiso colectivo, la camaradería o el sacrificio por un ideal. Exponemos aquí unos fragmentos de este contrapunto carnavalesco que aportan a la isotopía del deterioro y la derrota:

—Oye, ¿es cierto que la Escuela se les cayó con el terremoto? ¿Y el Bar Alemán también? (76).

—Oye, cómo fue eso del Tito que se mete al Partido Comunista el día antes del Golpe, ¿cómo pudo ser tan huevón? (158).

—Oye, y ustedes, ¿en serio que se creían lo de los ideales y todo eso? (251).

—Oye, el Tito se trata de suicidar cuando sale Allende? ¿Tan serio se tomó lo de ser comunista? (320).

En el tercer nivel discursivo, compuesto por 82 segmentos numerados, aparecen en una forma más persistente las peripericias estudiantiles de Alejo y de sus correligionarios. Asimismo, se presentan de manera esporádica los hechos más cercanos al momento de la enunciación básica, es decir, de la etapa adulta y actual del protagonista.

En ese nivel discursivo aparecen intercaladas las declaraciones o preguntas que Elenita le plantea a su esposo. Los datos temporales y circunstanciales de esas intervenciones no quedan aclarados en forma explícita, salvo breves comentarios por parte del narrador que contextualizan un tanto el quehacer de ella al momento de pronunciarlas. Esas intervenciones de la mujer coinciden, a veces, con el relato de Alejo y crean la imagen de una figura escéptica que juega el papel de interlocutora antitética de la exhuberante reflexión del Alejo marido.

Las expresiones de Elenita, en apariencia inocentes y banales, adquieren efectos irónicos cuando mediatizan la reconstitución de los comportamientos e ideales de la etapa juvenil de Alejo y de sus amigos, tal como lo hicieran los parlamentos a cargo de los hijos de esta pareja. Del mismo modo, la mujer pone en tela de juicio las reflexiones nostálgicas que, dos décadas después de esta etapa juvenil, sostiene el protagonista con respecto a las vivencias y creencias de la "generación emergente". Esto queda demostrado en la siguiente intervención de la mujer (en negritas, según aparece en el texto original), que relativiza los recuerdos celebratorios de Alejo con respecto a su relación juvenil con los más revolucionarios del grupo, los Tres Migueles:

Pisaban las calles de Valparaíso agitando la revolución como las llaves de un auto propio. Podían dejar callado hasta al Santo Padre con los argumentos dialécticos [...] Lo que siempre les envidié fue esa seguridad para hablar de la situación política como si ellos la estuvieran diseñando [...]

—Tú eres el ingenuo número uno, siempre te hacen lesa con las ofertas en el supermercado, y con respecto a eso del pueblo unido, son todos unos sinvergüenzas que nunca le han trabajado una hora a nadie (82-83).

El tono irónico y risueño que alcanza el intercambio verbal impulsado por Elenita, también se nutre de la yuxtaposición desfamiliarizadora de los discursos de ésta y de su esposo. Después de las palabras de la mujer, recién anotadas, Alejo agrega: "Elenita desgrana arvejas diciendo que esto no es para mí, tan dispares que son los destinos de la gente, peor que la lotería" (83). Los pronunciamientos de ambos esposos parecieran provenir de órbitas ideológicas paralelas. Dentro de un posible simbolismo político, esos desencuentros discursivos remiten al lector a la falta de consenso del "Chile Actual". Y, en un plano más existencial, evocan el fracaso del deseo frente a la realidad, asunto que, como señalamos, representa el conflicto



Otra función adicional que cumplen estas intervenciones de Elenita consiste en permitir la juguetona intrusión en el relato del elemento metanarrativo. Éste se conjuga eficazmente con el sentido de autorreflexión de sesgo cómico-serio que promueve el texto. Consideremos al respecto la siguiente declaración de Elenita, 'deconstruida' de inmediato por el narrador: "—Eso ya lo has puesto como tres veces y eso se llama anáfora, dice Elenita, que para más remate es profesora de castellano, mientras revisa las orejas de mis hijos" (160).

En el nivel narrativo en cuestión también aparecen las primeras declaraciones atribuidas a los individuos que encarnaban el "poder joven". Éstas aportan al lenguaje carnavalesco —con su correspondiente empleo de la ironía— la parodia, la hipérbole y la paradoja, entre otros recursos figurativos. Un caso que incluye varias de estas figuras retóricas es el que se refiere a los tangos. El narrador recuerda de esta forma la percepción de los personajes juveniles con respecto a los tangos: ellos afirmaban que los "tangos mentían" (9) y no había nada "más rancio, borroso, que esos tangos de orejas agachadas y párpados caídos de una suerte maldita y pucho trasnochado. Qué cantos más imbéciles" (12). La ironía más contundente a este respecto surge cuando el lector constata la presencia hiperbólica de las letras de tangos a lo largo del discurso novelístico. Letras que el narrador básico evoca con complacencia "anafórica", según diría su propia esposa.

En efecto, casi todos los párrafos de las 353 páginas de la novela contienen un corolario tanguero para reforzar el significado de los fragmentos narrativos, reflexivos o descriptivos allí expuestos. En el mayor de los casos, estos significados, como los tangos mismos, habitan en el campo semántico que evoca los conceptos de la derrota y el deterioro. Así ocurre en la siguiente acotación que contrasta un momento de euforia constructiva con el presente de declinación sorpresiva:

Subimos en la cresta de la ola, gracias, cerveza, me mamo bien mamao, haríamos ciudades, casas, camas, plazas, estadios, estrados, calles, paisajes, llevaríamos a la gente a la vida mejor, teníamos el impulso, el pulso, diseño, puño, la cabeza. Éramos los elegidos, el grupo más mentado / que pudo haber caminado por esas calles del suuur [...] Fuimos palmoteados en la espalda, aplaudidos en fiestas de cumpleaños y veladas bufas y comenzamos poro a poro a vivirmos esta vida bufa, andando por el medio de las calles, hablando alto, ponme cerveza, sí, adiós muchachos/ compañeros de mi vida/ cuan-

do la suerte que es grececa... comenzaron las marchas alemanas y nos fuimos al hoyo... (272).

Y en el siguiente parlamento 'tanguero' podemos ver una continuación de cariz más poético de esta escenificación del desencanto desde la cotidianidad de los 90, en particular, cuando Alejo pondera su propia circunstancia:

Todo está lleno de hoyos desenterrados, húmedos, con las raíces al aire, como las muelas del juicio, hasta la cordillera ha desertado y yo con mi currículo a cuestras arrastrándome, una oruga con terno, derecho al surco, veré que todo es mentira, adiós yo muchacho yo, compañero de mi vida, aunque me quiebre la vida, aunque me muerda el dolor, dame puchero, guardate la decenciaaa... (314).

Por otra parte, el texto sigue la línea carnalesca del 'mundo al revés' al exponer las percepciones arrogantes —de "ombligo del mundo", diría el narrador (272)— de los jóvenes con respecto a la vejez y a la nostalgia. De tal forma, se produce otro contrapunto similar al caso relacionado con los tangos. La voz narrativa central aclara en forma hiperbólica: "despreciábamos minuciosos a todos los mayores de veinticinco" (20), la "vejez se veía tan lejos e innominada como la nostalgia" (12). No obstante, sólo después de un par de décadas ellos juegan un papel existencial que implica una versión paródica, degradada, de lo mismo que motivaba la burla de los jóvenes.

En efecto, siguiendo la modalidad hiperbólica e irónica, la novela de Ana María del Río presenta las experiencias de algunos personajes centrales al momento de sufrir los síntomas más denigrantes de una vejez prematura, tanto a nivel somático como subjetivo. Además del caso luctuoso que envuelve al mismo narrador protagonista, el del Conde es un caso paradigmático con respecto a una decadencia acelerada. En sus tiempos mozos, el Conde era atractivo, embaucador, habiloso, burlesco y gozador. Vestía constantemente con una "aristocrática" capa azul, signo de su altivez triunfadora, pero cuando reaparece en la escena del funeral, lo hace portando los atuendos de una condición física que revela una mórbida decrepitud. Así lo focaliza el narrador, enfatizando la precariedad del personaje: "*El Conde es el único que se siente cómodo con su boca brillante de disfrute y no le importa nada que el ser innominado que tiene detrás de la silla se agache cada media hora a ordeñarlo por un tubo de plástico transparente que se*

*va teniendo de su orina desmantelada”* (321)

Alejo anticipa la focalización en los sesgos degradados de aquel Don Juan criollo cuando se refiere a las actividades rutinarias que este personaje desempeña durante la década del 90. Éstas aparecen un tanto ridículas y muy alejadas, por lo demás, de los delirios de grandeza que el Conde escenificaba en sus años universitarios. Deseoso de una mejor suerte, Alejo reclama: “No quiero terminar como el Conde, haciendo clases de pintura a las esposas de unos generales en retiro y terapias de grupo para perros en conflicto con sus amos de Vitacura. No quiero” (316). Además de mostrar una derrota en el terreno profesional del Conde (por calificarla de alguna forma), la cita también insinúa una forma deslavada de claudicación política, tal vez, involuntaria, de la cual la voz narrativa no quisiera participar. Recordemos que la mayoría de los jóvenes eran partidarios de propuestas políticas muy distintas al proyecto autoritario que se impuso en Chile en 1973 y que, como bien lo resume Carmen Galarce, “afectó a toda una generación en el umbral de la vida, destruyéndole las utopías de golpe y porrazo para sumirla en el desencanto” (511).

Para aquilatar en su debida dimensión el valor simbólico de la decrepitud del Conde, cabe reiterar que éste constituía un elemento aglutinante de los jóvenes en cuestión. Y lo era con toda su espléndida excentricidad carnavalesca. En esta perspectiva lo caracteriza Galarce al advertir las señales de identidad del personaje: “El Conde, el elegante vividor, se convierte en el gurú de las farras juveniles en los bares porteños, de la mariguana, de la discusión, del hedonismo, dando a los jóvenes un sentido de pertenencia vital, de comunidad generacional, de apoyo mutuo frente a las circunstancias de ese tiempo y ese espacio que reclaman definiciones” (513).

El realce del Conde entre los Jinetes del Apocalipsis se refleja en forma bufonesca en una de las últimas escaramuzas del relato, asociada a la categoría carnavalesca del escándalo. Nos referimos a su comportamiento destemplado que adopta en el mismo funeral del protagonista, como se observa en este fragmento de CODA TRES:

*Entonces el Conde, qué curioso, supe que lo iba a hacer, me estoy adelantando a los momentos, tal vez pueda vivir de predecir cosas y temblores en el futuro, no sería nada de malo, preñado de casi eternidad, el Conde lanza la botella de Tarapacá ex Zavala al techo donde estalla una carcajada púrpura ¡Por mi amigo, excelente como el vino! ruge mientras los vidrios se esparcen sobre el ataúd y las velas tiritan como enloquecidas* (333).

El motivo de la derrota reaparece, así, una y otra vez acicalado por el gesto atrevido del deseo. Muestra de ello es este homenaje 'alcoholizado' que el Conde le brinda a su amigo que se debate (sin resignarse, según el contrato discursivo 'surrealista' en que participa) en el umbral de la derrota máxima: la realidad brutal de la muerte.

Cabe destacar, por último, que ese deseo emerge enmascarado en una extensa reconfiguración del sentimiento nostálgico. Como hemos indicado, en el mundo ficticio que nos ocupa se destrona de manera implícita la visión despectiva e incrédula que ostentaban los personajes juveniles con respecto a la nostalgia en general. Nostalgia que los muchachos consideraban como una enemiga de la modernidad en que ellos supuestamente jugaban el papel de núcleo impulsor. Por otra parte, la suma de las estrategias narrativas, el lenguaje figurativo, los temas y motivos de *A tango abierto* dinamizan un impulso nostálgico que matiza la escena del desencanto que prevalece en la ficción. Este impulso se perfila como uno de los ejercicios de salvataje, aunque sea a nivel del simulacro, de los ideales perdidos que florecieron en una época en la cual los Jinetes del Apocalipsis se situaban "seguros en la cuerda floja del mundo" (20). A pesar de todo, como diría Martín Hopenhayn, en su libro *Ni apocalípticos ni integrados* (1994), nos ocupamos aquí de una generación que llegó tarde a la épica de los 60, alcanzó a respirar su resaca, se desencantó y tuvo miedo, pero no se resigna ni al cinismo ni al nihilismo de fin de siglo. Una generación que reclama el acto de soñar pese al despoblamiento radical de los sueños colectivos, o a causa de dicho despoblamiento (13). Entonces, y acudiendo ahora a palabras escritas por José Enrique Rodó en *Ariel*, hace justo un siglo, concluimos que en esta historia de *A tango abierto* —hasta el momento, la mejor novela de Ana María del Río— los memorables personajes están lejos de suponer la renuncia y la condenación de la existencia y, por el contrario, ellos propagan, con su descontento, la necesidad de renovarla (32).

Baylor University