

«BEST-SELLER» Y CODIGO REPRESIVO EN LA NARRATIVA ARGENTINA DEL OCHENTA: EL CASO ASIS

POR

ANDRES AVELLANEDA

University of Florida

Casi una veintena de reimpressiones en menos de dos años se han hecho de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, uno de los mayores éxitos de venta de la literatura argentina reciente¹. Tal resonante hecho de lectura parecería deberse al «realismo» con que la novela comenta el estado de la sociedad argentina a partir del golpe militar de 1976. En este sentido, la obra sugeriría una reflexión sobre acontecimientos recientes, trasladados a imágenes de deterioro social e individual que traducirían una condena del estado represivo y de la Historia que lo hizo posible. Un análisis detenido del texto permite, sin embargo, comprobar que su propuesta coincide ideológicamente con el discurso del régimen militar. Este hecho «paradójico» abre el camino para la reflexión acerca de un mercado de lectores ávido de textos que hablen de la crisis histórica reciente, y plantea sobre todo la necesidad de evaluar en qué medida un sistema autoritario represivo puede llegar a ser internalizado por un espacio literario específico y por el grupo social que acepta y sostiene la producción de sentido que tales textos literarios realizan.

¹ Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Buenos Aires: Losada, 1980). Todas las citas se hacen por esta edición. La obra narrativa de Asís comprende hasta la fecha dos libros de cuentos: *La manifestación* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971) y *Fe de ratas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1976), y cuatro novelas además de la que aquí se analiza: *Don Abdel Zalim, el burlador de Domingo* (Buenos Aires: Corregidor, 1973); *La familia tipo* (Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1974); *Los reventados* (Buenos Aires: Crisis, 1974); *Carne picada* (Buenos Aires: Legasa Literaria, 1981). Asís también ha publicado un libro de poemas (*Señorita vida*, 1970) y varios cuadros de costumbres o «aguafuertes» originalmente publicados en el diario *Clarín* de Buenos Aires bajo pseudónimo y luego agrupados en volumen con el título de *Cuaderno de Oberdán Rocamora* (1977). Sobre *Flores...* y *Carne picada*, su continuación, véase Antonio Marimón, «Un best-seller argentino: las mil caras de un pícaro» (*Punto de vista*, 14, marzo-julio de 1982, pp. 24-27).

En el nivel de la historia², la novela pone en circulación el modelo de la *love story*: las acciones se despliegan alrededor de una decena de relaciones, portadoras casi todas de un sentido (negativo) de fracaso. Sólo dos de ellas transmiten un sentido contrario (positivo) de éxito, núcleo que se amplifica a su vez en otra oposición: una de las relaciones converge en un significado «aquí» (que lleva luego al de «quedarse/adaptarse»), en tanto que la otra desemboca en un significado «allá» (conectado a su vez con el de «irse/desadaptarse»). En el nivel de la Historia, el texto recurre al período inmediatamente anterior al golpe militar de 1976 y se extiende hasta fines de 1978 aproximadamente, agrupando los significados en una oposición «antes/ahora». Ambos niveles forman subsistemas significativos primarios integrados en un sistema significativo mayor que plantea una oposición del tipo *simpleza [...] felicidad/complejidad [...] infelicidad*. El todo puede ser esquematizado de la manera siguiente:



² Se emplea aquí *historia* para aislar el aspecto del relato que, según Todorov, «evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real», o sea, el doble plano de la «lógica de las acciones» y de los «personajes y sus relaciones». También con Todorov, se entiende aquí que el otro aspecto general del relato, el *discurso* o modo en que el narrador hace conocer los acontecimientos (tiempo del relato, narrador, etc.), se da simultáneamente con el primero, aunque convenga aislarlos en el análisis cuando se intenta comprender la unidad de una obra narrativa. Véase Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire» (*Communications*, 8, 1966, pp. 67-84). El término *Historia* se opone aquí a *historia* solamente para distinguir entre dos órdenes de acontecimientos, respectivamente los que evocan como criterio de significación un orbe general, no privado, y los que, por el contrario, lo hacen con un dominio particular, privado. Ambos términos, según esto, no implican una distinción entre «literatura» y «realidad» o entre «texto» o «referente».

La red de recursos que se ramifica en ambos niveles (núcleos secundarios de amplificación, motivos y refuerzos, etc.) establece múltiples conexiones y desvíos que en última instancia dispersan el significado total del texto. Y esto, que podría entenderse como una imperfección de su economía interna, como una inhabilidad del lenguaje literario, es en realidad la operación textual básica que abre paso al significado ideológico o matriz generadora de la obra. Conviene despejar un primer problema de la lectura crítica: así como no es analíticamente valioso concentrarse en las *love stories* porque éstas sólo organizan el texto en estratos de superficie, tampoco lo es el privilegiar caminos laterales que pueden imantar equívocamente la interpretación. Entre otros: el obvio modelo de relato de iniciación que se deriva de la relación entre los dos protagonistas, Rodolfo (narrador) y Carmen (luego llamada Samantha), segmento capital tanto por el espacio que se le asigna como por su cualidad de foco irradiador de otras historias, combinadas y/o paralelas. La relación de los dos protagonistas comienza cuando éstos acaban de salir de la adolescencia y termina, en el tiempo de la acción presente, cuando ambos han alcanzado la treintena. Los personajes secundarios —que en el texto se reconoce como «generación»— también pertenecen a la misma franja de edad³. Esta zona del texto orienta la lectura hacia una tradición de *bildungsroman*, que se conecta a veces con el tópico del *ubi sunt* e introduce lateralmente un espectro de significados autónomos que, aun cuando parecen ocupar de modo totalizador el cuerpo de la novela, no hacen sino desviar la mirada fuera del centro ideológico que equilibra en definitiva los diversos recursos y contenidos. Analizar la manera como estos últimos se organizan y distribuyen puede aclarar la estrategia con que el texto elabora su proceso de significación.

1. EL PLANO DE LA HISTORIA: FRACASO/ÉXITO, AQUÍ/ALLÁ

Las *love stories* configuran un sentido (negativo) de fracaso porque presentan límites infranqueables, rupturas, vaciamientos o desgastes, lo

³ Carmen-Samantha nace en 1947, o sea, que tiene unos treinta años en el momento de la acción presente (p. 193). Rodolfo confiesa tener treinta y dos años (p. 165). El abogado Adrián, con quien Samantha se va del país, también tiene treinta y dos años (p. 141). Renata (p. 267), Araceli (p. 68), Marinelli (p. 215) oscilan entre los treinta y los treinta y tres años de edad. Las figuras —como la pareja de «desgraciados» (p. 16)— y el coro generacional —como las «desdichadas treintonas que persisten a montones en Buenos Aires» (p. 18)— refuerzan esta edad clave.

que se desarrolla en diversos grados según las historias: utilización de uno de los miembros de la pareja por el otro (Rodolfo con la Guerrico, pp. 93-105; Samantha-Esteban, pp. 123-125; Samantha-Tony Dinápoli, p. 208 y ss.); choque de los proyectos individuales (las dos relaciones de Marinelli, pp. 87-88 y 155-157; Rodolfo con Araceli, pp. 66-69; con Lita, p. 134; con Samantha en toda la novela); desgaste (los «desgraciados», pp. 15-18; Nicolás y Pocha, pp. 94-97; Adrián y su esposa, pp. 131-132). Dado que se despliega en las historias, en las acciones de los personajes, el significado de fracaso funciona en un nivel «psicológico» de acuerdo con una de las típicas convenciones del género. Pero también se ramifica hacia otras zonas del texto cuando se da paso a otros núcleos, como el del significado de futilidad (de las relaciones interpersonales, en este caso) y el de engaño, mentira (en las propuestas, en los proyectos, y sobre todo en el discurso que de allí emana, o sea, en la producción de lenguaje y de significado a partir de la acción humana, a partir de la Historia que compendia a las historias).

El significado opuesto (positivo) de éxito se plantea sólo en dos de las *love stories*: la relación de Rodolfo con su esposa (pp. 11-14) y la de Samantha con Adrián (pp. 118 y ss.). La primera lo hace de modo débil, porque aparece fugazmente en el texto, sin elaboración. Pero el que esté ubicada en un plano constantemente definido por el fracaso le otorga un sentido de estabilidad no cuestionada, definida (desde el paradigma cultural de referencia) por la legalidad, el matrimonio, los hijos, la aceptación del rol tradicional «masculino-activo-padre/femenino-pasivo-madre», etc. El éxito se elabora aquí como un equilibrio entre lo individual y lo grupal, entre la pareja como acuerdo afectivo de personas (lo subjetivo) y la pareja como acuerdo implícito de tipo económico-social (lo objetivo). El signo *textual* es «positivo» en la medida en que la historia que lo vehiculiza se opone a un signo textual «negativo», caracterizado como tal en las otras historias, casi siempre por la ruptura o la ausencia de ese doble tipo de equilibrio. La relación de Samantha con Adrián, a su vez, es la única relación informal que no está cerrada en la novela: comienza en el momento en que el texto termina y el narrador la presenta como un corolario posible (perfectible y promisorio) de la vida de estos personajes. El tópico del viaje (ambos parten, y por mar, a radicarse en Italia) refuerza esta apertura, desplazando no sólo el tiempo, sino también el espacio y clausurando definitivamente el espacio-tiempo específico que el texto se había asignado a sí mismo.

Es interesante que estas dos historias, portadoras (por oposición) de un significado (positivo) de éxito, establezcan otro par de significados, sintetizados en la oposición «aquí/allá»: la relación (con éxito, positiva)

de Rodolfo y su esposa, en la Argentina, y la relación (con éxito abierto, positivo) de Samantha y Adrián, fuera de la Argentina. Estos significados, sin embargo, no se distribuyen simétricamente: «fracaso/éxito», no son totalmente paralelos a «aquí/allá», como lo señala el hecho de que la relación exitosa de Rodolfo y su cónyuge se incluya en el *aquí*, junto con la totalidad de las relaciones fracasadas. Esta asimetría se despeja luego en el significado final (ideológico) que plantea el texto a través de la conexión con el sistema significativo mayor *simpleza [...] felicidad/complejidad [...] infelicidad*. Las *love stories* y el significado de fracaso que éstas vehiculizan son una correa de transmisión textual hacia ese sistema significativo mayor. La relación de Rodolfo y su cónyuge (exitosa, de signo positivo) subraya el significado «quedarse-adaptarse (aquí)». Por su parte, la relación de Samantha con Adrián (exitosa, de signo positivo) queda abierta y, por tanto, excéntrica, fuera del texto. Su función se concentra en el armado del sistema significativo mayor «por dentro» del texto: el «¿continuará?» (p. 288) que cierra la novela, separado por un espacio en blanco, entre signos de interrogación y en bastardilla, más que un recurso de folletín es un signo adicional (y paradójico) de clausura, como si la duda que plantea la pregunta buscara enmarcar los significados del texto «hacia atrás», en el mundo del «aquí, ahora». En esta zona de la novela las reflexiones y dudas de Rodolfo-narrador sobre el «quedarse/irse» (pp. 224, 235, 237, 244-245) refuerzan el acceso al núcleo ideológico-central. Lo que se podría interpretar en un nivel «psicológico» es en realidad otro modo de significación auxiliar que señala el rumbo hacia ese sistema significativo mayor, emparentado con el núcleo de equilibrio ideológico o sostén básico del texto. El *aquí* se va recortando como objeto; el nivel de la Historia aparece, a su vez, de manos de la oposición «antes/ahora».

2. EL PLANO DE LA HISTORIA: ANTES/AHORA

Como en los demás planos, el campo semántico del «ahora» se proyecta a partir de las *love stories*. Desde el arranque del texto, con la pareja de «desgraciados» (p. 16) ya se plantean los núcleos fundamentales: anomia, pérdida de sentido y de identidad, vaciamiento, desilusión. El «ahora» se enuncia en relación con el «antes», y este último se conecta con significados de falsedad y engaño, de huida de sí mismo o del «aquí, ahora». Esto se amplifica en la historia de Carmen-Samantha y Rodolfo, adornada con el tópico tradicional de la juventud perdida («cuando éramos y nos sabíamos jóvenes, tanto que nos escudábamos en la certeza de un mundo por delante», p. 19). El tópico, empero, es

uno de los tantos desvíos del texto: su verdadera función es o bien establecer por medio del recurso de oposición los datos básicos del estar en el «aquí, ahora» («desinflado, sin baterías... a un cuarto de máquina, como desgarrado moralmente por el peso de los días», p. 22), o bien trasladar los significados de parálisis, de anomia («los espacios se achican cada vez más aquí», p. 24; «Los círculos cada vez se me cierran más, me aprietan, cada vez son más concéntricos. Si me descuido, pronto las paredes me van a aplastar», p. 25). El corolario de esta percepción de clausura y encierro, amplificado en el mismo sector, es el tema del viaje, del irse, vehiculizado por el personaje Carmen-Samantha: «Y siento que ya nada tiene sentido aquí, que se acabó mi ciclo; creo que ya no tiene sentido vivir, ni... ni hacer el amor, ni nada. Te regalo el país, que lo envuelvan y lo vendan, que lo rematen. La Argentina es un país ideal para abandonarlo» (p. 65).

Rodolfo, ya como personaje, ya como narrador, refuerza la ecuación «antes-ahora → irse», con el acento en los dos primeros términos. El *ahora*, por lo pronto, es un tiempo de carencia: Buenos Aires está llena de «muertos» (p. 46) y de «tristezas» (p. 164); sus pares generacionales están «destrozados» (p. 18), «reventados» (*passim*), «desechados» (pp. 74, 279). Un tiempo, en suma, de «impecable desmoronamiento» (p. 245). Es importante verificar que la coincidencia de Rodolfo con esta percepción del *ahora* se hace a modo de registro, comprobación y comentario. A pesar de algún breve indicio en el sentido de que Rodolfo también es un «destrozado» (dos afirmaciones de Samantha en pp. 122 y 130, pero no apoyadas en otros recursos), al texto no le interesa incluir esto como historia. Las dudas y reflexiones de Rodolfo sobre el núcleo *irse* quedan asimismo fuera de la acción; similarmente, su *love story* legal (el matrimonio) no ocupa ningún segmento narrativo de importancia. Y todo esto, que en la economía interna del relato puede explicarse como un recurso de organización textual (reservarle al personaje la función primordial de narrador-comentador, de distanciamiento), es otro modo de orientar los significados hacia un centro de equilibrio, en la medida en que el procedimiento ayuda a disminuir el grado de desviación amplificadora típica del género narrativo. Prueba adicional es la vacilación en el punto de vista, que fluctúa sin una clara pauta interna entre la tercera y la primera persona, con diversas variantes (la vacilación aún se plantea en un nivel metalingüístico: pp. 19-20 y 24). Más que una imperfección técnica en el manejo del punto de vista, esta vacilación refleja la duda entre subrayar el personaje (primera) u opacarlo (tercera). Elegir decididamente la primera persona (central) hubiera conducido la novela hacia lo «autobiográfico», y el centro de equilibrio

ideológico hubiera planteado un escollo insalvable para la novela según la presente redacción.

El desarrollo del núcleo *antes* también corre por cuenta de este personaje-narrador, más como comentador que como actor. Si bien hay conexiones esporádicas con un estrato «psicológico» que remite al modelo del relato de iniciación, el *antes*, en la presentación de Rodolfo-narrador, se concentra en lo político-ideológico. Por oposición, el *ahora* cubre la zona de lo no político y lo no ideológico, entendido esto como una quiebra de la continuidad, como un corte natural diacrónico (sintagmático en el cuerpo vivo del texto: es por ello que la «continuidad» posible se anuncia al final de la novela y que el viaje se recorta como único recurso literario posible). Lo que interesa es el campo semántico que Rodolfo-narrador brinda al núcleo *antes* (el dominio de lo político-ideológico). A ese tiempo le niega el texto una entidad real («tiempos irreales», pp. 16, 75, 167; «época ficticia», p. 75; «sueño», p. 165) y le atribuye luego características de desorden («atmósfera de confusión», «desbarajuste», p. 75). El discurso de los que participan de ese *antes* político-ideológico ubicado a la izquierda del espectro se construye con el recurso de la enumeración caótica, cuyo doble resultado es devaluar el discurso mismo y metaforizar el sentido de confusión asignado al *antes* irreal. Samantha, según el narrador, hablaba en ese tiempo «del Tribunal Russell, de Hegel, de esoterismo, del movimiento sufí y los gurús, de la crepitante poesía de Nicolás Guillén y, sobre todo, del movimiento nacional peronista» (p. 210).

El mismo recurso se aplica, con idéntico resultado devaluador, a la militancia de izquierda, explicada, por ejemplo, en Samantha como un producto de la confusión (en este caso de tipo personal, subjetivo): «... decidió enfrentar al (*sic*) sabido porvenir, para disponerse con furia a ser psicóloga, o socióloga, o profesora de literatura, o militante, periodista y cantante, o sobre todo, actriz, dramática y de nivel» (p. 40). El recurso se extiende a niveles más amplios cuando se quiere explicar la «locura generacional» (p. 172), que según el texto llevó a una politización hacia la izquierda:

Había que ser entonces un inadvertido, un valiente, un digno, un mártir, o un despistado, o un solapado boludo que no pensaba, que tenía en su bocho una honesta desorganización, y que descargaba sus tensiones en litigios delicados, discusiones acaso guapas sobre si la vía armada, el Ché, la insurrección, la alternativa, ni yanquis ni marxistas, la patria socialista, ni golpe ni elección, el General, gobierno popular de amplia coalición democrática, ena, gan, cegeté, burocracia, mientras el tiempo velozmente disparaba, la irrealidad se convertía de

a poco en terrible realidad, y los propietarios de las dormidas hicieron despertar, de cuajo, a los soñadores (pp. 75-76).

Este fragmento es ejemplar en varios niveles. Adviértase que de las seis condiciones reunidas por la enumeración, dos tienen signo positivo («valiente», «digno»); una («mártir») es irónica dentro de lo que marca la lengua del narrador, y las tres restantes connotan un estado de confusión interior («inadvertido», «despistado», «boludo») que coincide con el estado de confusión exterior, político-ideológica, caracterizada por otra enumeración, esta vez de los temas de las «discusiones acaso guapas sobre». Todo ello devalúa fuertemente en el texto la actividad político-ideológica de izquierda, algo apenas mitigado por dos fugaces (y no resueltas) excepciones a este modo de presentación: los datos que proporcionan el personaje Adrián y la figura Esteban.

En ese *antes* político-ideológico, irreal, confuso, desordenado, la militancia de izquierda es engaño y mentira sin matices ni distinciones categoriales; ha sido «vendida como un buzón», expresión popular porteña para designar la trampa en que caen los incautos por obra de quienes son peritos en el arte de engañar (pp. 32, 46, 74, *passim*). Por eso la militancia ha sido inútil («fueron miles los que arriesgaron rigurosamente al pedo», p. 41); por eso ha sido una minucia desprovista de sentido («pajerías», p. 109). Y la función de la ideología, un mero espejismo, una mediación al servicio de lo irreal: «tangente», desviación mitificadora que permite «echar la culpa» al «sistema» para eludir «la realidad» (pp. 164-165). Este significado de engaño y de mentira es todopoderoso en el texto y lo permea mediante distintos mecanismos de refuerzo. Lo más visible son los indicios que transmiten las historias mismas. Los trabajos de Rodolfo —segmento narrativo que, dentro del obvio modelo de *bildungsroman*, construye el camino hacia el *antes* elegido como uno de los núcleos significativos básicos— son algo más que el típico ingrediente picaresco común en todos los relatos de Asís. En sus empleos, Rodolfo usa el engaño o está relacionado con él: el «desfalco hormiga» que el narrador anuncia como «tema central de la segunda novela de esta trilogía» (p. 64); su cargo de director de relaciones públicas en el pomposo y falaz Instituto Panamericano de Artes y Ciencias, donde se «vende» todo tipo de cursos «irrisorios» a cargo de «audaces» y «buscas», o se invita a «estúpidos de renombre para las mesas redondas» (pp. 79-83)⁴; su oficio de vendedor en las sórdidas poblacio-

⁴ «Vender», en el texto, connota siempre «mentira, engaño». Véase, por ejemplo, el resumen que el narrador hace de la historia de Angélica, siempre equivocada en sus elecciones por culpa de una trampa social latente (p. 200).

nes marginales, «zona de caza menor» (pp. 126-129); su puesto como encargado de una báscula para cargas de vehículos de transporte, donde aprende a adulterar el pesaje a cambio de dinero (pp. 150-154). El significado de engaño pasa de la historia individual al plano de la Historia cuando el narrador eleva su experiencia del cohecho al rango de conducta social «real», caracterizadora del *ethos* nacional: «acostumbrarse a los vaivenes de la coima es... una sutil manera de aprehender el ser nacional, de ubicarse de una vez por todas con la realidad» (pp. 152-153); «el exquisito rigor del cohecho, manifestación cultural imprescindible para sobrevivir y entender parcialmente los mecanismos típicos de nuestro estilo de vida» (p. 168).

Todas las *love stories* que significan fracaso conllevan el subtexto de engaño y ocultamiento, reforzado a su vez con abundantes historias secundarias o simples menciones a cargo del discurso narrativo, orientadas todas en la misma dirección (un ejemplo de esto en p. 216, sobre el adulterio de las «tramposas amas de casa»). Marinelli, el comentador-personaje e interlocutor de Rodolfo (el comentador-personaje-narrador), aparece siete veces en el texto (pp. 24, 33-34, 47-49, 155-157, 189-191, 204-207, 215), siempre con brevedad y apartado del curso principal del relato, lo cual otorga visibilidad y función de clave del código a cada una de estas intervenciones, sólo aparentemente abruptas o digresivas. Es por ello muy importante advertir que este personaje subraya desde su propio ángulo el significado de engaño al cuestionar tanto al personaje como al narrador y a su condición de productor de un texto: «sos un tipo todo hechito de mentiras... seguí mintiendo» (p. 34); «me dijiste que como escritor sos la profundización de una mentira» (p. 47). En el mismo nivel de la vacilación interna entre los puntos de vista de tercera y de primera personas, Marinelli acarrea la función de sabotear la ilusión de realidad (de verdad) en el relato, en cuanto su presencia produce un efecto de distanciamiento estilísticamente efectivo. Rodolfo-narrador corrobora este nivel funcional al conectar a Marinelli con la conducta del travestismo, de la ambigüedad, del juego de los opuestos; con la fluctuación entre el ser y el no ser, con la mentira, en suma (p. 215). En el nivel del discurso no faltan elementos reforzadores similares, como el uso constante del vocablo *verso* por Rodolfo-narrador, aplicado a diversas circunstancias pero siempre con la acepción popular porteña de enunciado o comportamiento verbalizado falso, engañoso (pp. 35, 128, 186, 222, 280, etc.). En la misma dirección apuntan los núcleos *cine*, *ficción*, empleados para oponer realidad a irrealdad, verdad a mentira: «el problema de nuestra generación es que vio demasiado

cine» (p. 177); «mi inconveniente es el de ella, también vi mucho cine, fue exagerada tanta ficción» (p. 237).

Originada en la mentira y el engaño, la actividad político-ideológica izquierdista de ese *antes* irreal y confuso se conecta con el significado de fraude, ilegitimidad. Esteban, el revolucionario ejemplar, «hablaba como si dijera la verdad» (p. 118); el contacto con la militancia y con grupos de izquierda, y su incorporación final al partido comunista (todo ello en el tiempo inmediatamente anterior al *antes* del texto), le sirve a Rodolfo «para apropiarse de una fuente realimentadora de mentiras» (p. 167). También aquí, como en todos los demás niveles, es menester despejar las ecuaciones significativas para develar el núcleo ideológico que las sostiene. Es, pues, valioso advertir que el acceso al campo político-ideológico de izquierda se plantea en el texto o bien como una reducción a lo psicológico, o bien como una descarga lúdica propia de la inmadurez infantil («ya estábamos muy grandes para ponernos a jugar», p. 32), o como síndrome de carencia y de desequilibrio emocional. En esta zona es donde se concentra la mayor parte de los significados. Hay, por ejemplo, una clara conexión entre lo sexual (problematizado) y la ideología izquierdista en las mujeres: «... alguna estudiante de filosofía, trotsquista (*sic*) o chinófila, que perfilaba sus sapiencias teóricas y sus conflictos sexuales en los cálidos boliches de la capital» (p. 167). Samantha se hace marxista «para conquistarse al motivo de su repentina militancia, Esteban» (p. 123). El substrato antifeminista que estos significados vehiculizan es obvio en otros segmentos del discurso del narrador, donde se considera que la actividad intelectual de la mujer desaparece cuando ésta obtiene gratificación sexual y afectiva: «A Mariela Segovia, la poeta escueta, sintética, inentendible, que aquí se sentía ahogada, porque no tenía laburo ni conseguía macho, y allá en Florencia trabaja de sirvienta, aunque proclama ser *baby sitter*. Creo que macho, aunque sea, consiguió, por eso quizás no hace más poesía» (p. 261).

Pero el texto no se dedica preferentemente al antifeminismo en este sector. Lo que le es central, aquí, es la explicación psicologista de la actividad ideológica de izquierda. Una amiga de Samantha empieza a militar en el peronismo debido a una «crisis de crecimiento» (p. 173). También Samantha, por su «populismo afectivo», para «saber quién soy, porque necesito asumirme», vuelve a su Quilmes natal y se hace peronista (p. 175). En ese *antes*, todos, según Rodolfo-narrador, hombres y mujeres por igual, se politizaron hacia la izquierda del espectro por autoconvencimiento mitómano: «Una confabulación de mitómanos, flaca, vivimos alimentados del más trágico delirio, dándonos cualquier cuerda de fantasía, construyendo con la realidad castillitos de arena» (p. 165).

La expresión del habla popular porteña «darse cuerda o manija, manijearse» se repite varias veces con la misma acepción de autoengaño: Rodolfo «empezó a darse manija con la militancia» y muchos otros «profundizaron la manija y siguieron creyéndose» (p. 167); «aquí somos maestros para darnos las manijas más fantasiosas, efectivas, para autoconvencernos de que sí, de que hacemos algo que nos interesa, amamos y progresamos, hacemos la revolución y nos envidian, y así, tratando de creernos, puerilmente engañados, podemos hasta morir» (p. 208). La búsqueda ideológica de causas estructurales queda devaluada aun por reducción a lo fisiológico: según el narrador, Angélica y Carmen-Samantha «culpaban de cualquier dolencia estomacal al sistema... se embelesaban al pronunciar las palabras pueblo, masa, insurrección» (pp. 124-125). En ese *antes*, la «profesión de héroe, preso político» podía ser «gratificante» (p. 75). La pareja de «desgraciados» podía llegar al orgasmo gracias a una asunción meramente psicológica, precaria y engañosa: «las épocas en que acababan gloriosamente juntos, cuando creían creer en la patria socialista» (p. 18).

3. EL CENTRO IDEOLÓGICO: LO SIMPLE/LO COMPLEJO

En el nivel de las historias, pues, la oposición «fracaso/éxito» genera a partir del segundo de sus polos la oposición «aquí/allá» (junto con la concomitante, y paralela, «quedarse/irse»). Del término *aquí* emana a su vez la oposición «antes/ahora» con la que se pasa decididamente al nivel de la Historia. Así elaborados, estos sistemas menores o subsistemas sirven para canalizar contenidos en cada uno de los términos por separado y en las relaciones de oposición mismas. Ahora bien: en el nivel de las historias, el paradigma posible «éxito—allá-irse» queda fuera del texto, el cual es ocupado en sus márgenes naturales por el paradigma «éxito-aquí-quedarse». Este último, conjugado con el nivel de la Historia en la oposición «antes/ahora», es el puente hacia el sistema significativo mayor —la oposición *simpleza [...] felicidad/complejidad [...] infelicidad*—, con el cual se llega al centro ideológico del texto. Esta oposición es un sistema significativo mayor porque engloba a los demás subsistemas y porque avanza un paso más allá del estilo «realista» para proponer una interpretación totalizadora de rango arquetípico. La oposición planteada por este sistema mayor emerge con un ritmo más o menos constante y sobre todo a propósito de Carmen-Samantha, personaje cuyas dos funciones básicas son las de orientar el texto hacia el subsistema organizado por la oposición «aquí/allá» y hacia el sistema significativo

mayor. El doble nombre de este personaje señala el tránsito entre dos subculturas y dos concepciones de la vida: Carmen, el nombre originario, es el de la muchacha de Quilmes que tiene un «estipulado destino de confección de tallarines, de baldeo de vereda, tardes de radio o costura y bordado»; Samantha (el nombre que le da Rodolfo apenas salida aquélla de la adolescencia) es el de la muchacha que va a la capital «para disponerse con furia a ser psicóloga, o socióloga, o profesora de literatura... para buscar siempre un contenido, encontrarle de prepo fondo a cosas que, tal vez, no lo tenían, inventárselo en todo caso» (p. 40). Según Rodolfo-narrador, ése fue el momento en que ella comenzó a «reventarse» —en el habla popular porteña, arruinarse, echarse a perder, volverse complicado—; el instante en que comenzó, con él y otros miembros de su generación, «a adherir y a creer devotamente en la profundidad» (p. 40).

Ese cambio de lo simple, vulgar y acostumbrado, a lo complejo, refinado, inusual, implica un tránsito desde lo no intelectual a lo intelectual (desde el no pensar, que es aceptar lo dado, al pensar, que es cuestionarlo). El texto, por boca de Rodolfo-narrador, desarrolla ese tránsito a propósito del pasaje de Carmen a Samantha, cuyo punto de partida es una historia de «complejos», carencias, inseguridades psicológicas; una «cabeza llena, acaso entorpecida, de rimas, de tempranas lecturas, de confusiones diversas», de «pesados pensamientos para una muchacha de Quilmes» (pp. 70-73). Ya convertida en Samantha, su proyecto de regresar a lo simple por medio de un casamiento con el verdulero Tony Dinápoli es imposible: se trata de un camino sin regreso, irreversible. Esta *love story* (pp. 208-213, 216-221, 227-234, 238-242, 246-251) insiste en tal significado. Si Samantha quiere volver a lo simple, a la felicidad, y ello es infructuoso, Tony, por su parte, pasa de lo simple a lo complejo, y por tanto a la infelicidad, al enamorarse de esa «mujer de cultura, superior» (p. 17) y quedar «deslumbrado y quedo, e infimo, y trabado, y anulado» (p. 211). La oposición está trabajada en segmentos de refuerzo que sólo gracias a ella adquieren un lugar en el texto. La extensa digresión de Marinelli sobre su madre sexagenaria (pp. 189-191) se acomoda en el relato a través de una conexión con el sistema significativo mayor: la anciana pasa de lo simple a lo complejo, del no conocimiento al conocimiento, de la felicidad a la infelicidad —«llora porque piensa» (p. 189)—, cuando descubre la sexualidad de los nuevos tiempos, y el hecho de que ya es demasiado tarde para practicarla. El párrafo pirotécnico en que Rodolfo reitera el tópico quevediano de la diatriba contra los abogados (p. 121) es una imagen de apoyo en que el mar (lo simple, el lugar de la alegría, de lo natural) se enfrenta con el ámbito

de lo legal (lo complejo, el ámbito de la severidad, de lo cultural). A don José, padre de Samantha, el texto lo presenta reducido a lo fisiológico; la carencia absoluta de actividad mental explica la paz de que disfruta: «un vivo hombre muerto y de trabajo y, acaso por eso, era feliz» (p. 180). En un momento clave del texto, al preguntarse si Samantha hubiera sido «una buena mujer, feliz» por casarse con Tony, Rodolfo-narrador resuelve que ante la imposibilidad de volver desde la complejidad a la simpleza perdida, lo único que queda es acostumbrarse a la idea de la infelicidad: «ser profesionalmente reventados, pero con convicción, sin culpas, con ganas» (p. 250).

Ambos polos (*simpleza-no pensar [...] felicidad/complejidad-pensar [...] infelicidad*) se excluyen recíprocamente en el texto, y la propuesta consiste en elegir el primero de ellos como recurso definitivo. Es la elección de Marinelli cuando reconoce que su tendencia a pensar lo lleva sistemáticamente al sufrimiento: «Vos sos un toco y me voy, yo soy el estúpido que toco y me quedo, profundizo y ahí cago, no hay derecho... Ya de cosas serias no quiero hablar más, turco, ni de la ética, ni de la verdad, ni del sentido de la existencia. Me interesa mucho más una salsa para servir con los alcauciles fritos...» (p. 205). Es también la elección de Rodolfo cuando intenta convencer a Samantha de que se quede en Buenos Aires, porque todavía es posible ser feliz a condición de que no se piense ni se cuestione nada: «Samantha, quedate en Buenos Aires a mirar televisión. Dan películas a la tarde, hay entretenimientos, telenovelas, partidos de fútbol todos los días... Vas a comprender que después de todo la vida tiene sentido. A lo mejor el secreto de la felicidad puede ser ése, y la ubicación, ese don preciado, puede señalarlo el televisor. Hay que seguir la corriente para pasarlo bien, sin pensar» (p. 195).

La ironía implícita en segmentos como éste no reduce el radio de acción del sistema significativo mayor. El dar a comprender lo contrario de lo que literalmente se dice, típico de tal figura, sólo se puede considerar como un núcleo de significado totalizador si llega a permear todos los planos del texto y a elaborar en su interior un centro (ideológico) de equilibrio que plantee inequívocamente el mecanismo de la lectura «al revés». No es así como sucede en este texto porque todos sus significados son solidarios insistentemente con el sistema mayor descrito. Lo irónico aparece de modo lateral, esporádicamente, y por eso mismo pierde operatividad. Lo permanente, en cambio, es la convergencia en el polo *simpleza [...] felicidad*, desprovisto de ironía y amplificado diversamente según los diferentes niveles y recursos. Es lo que se advierte, por ejemplo, en la elección de Rodolfo —no desarrollada en el texto,

pero visible precisamente por omisión y hasta por las dudas sobre su efectividad—, para su relación (exitosa) matrimonial: la elección de «quedarse-adaptarse (aquí)» cumpliendo, en suma, con los requisitos del código que afirma lo simple como posible fórmula de la felicidad. Lo simple, o sea, el ajuste, la armonía con el discurso (oficial) del «aquí, ahora». En definitiva, con un código «no ficticio» que da cuerpo ideológico a «lo ficticio» del texto.

El sistema significativo mayor puede inscribirse en la tradición de ciertos tópicos desarrollados por el género bucólico desde sus comienzos históricos con fórmulas como la de «menosprecio de corte y alabanza de aldea», o en modelos ideológicos y culturales como la ética del pobre de espíritu derivada del Nuevo Testamento. La fuente ideológica más operativa en el texto, sin embargo, es el discurso del régimen militar argentino, sobre todo su explicación del estado social que pretendió clausurar oficialmente a partir del 24 de marzo de 1976 (el claro referente del «antes/ahora» narrativo). La novela lo hace visible al privilegiar una interpretación psicologista del *antes* político-ideológico de izquierda, reducido lo objetivo a lo subjetivo, y la complejidad de lo real a núcleos simples de tipo moral, sexual, biológico, afectivo; al ignorar por completo los datos de naturaleza histórica, económica o social implicados en esa «locura generacional»; al identificar el *antes* con la irrealidad, el desorden, la confusión, el engaño y la mentira. Y sobre todo al proponer un modelo arquetípico de felicidad basado en la aceptación y el no cuestionamiento, en un estilo de vida simple frente a lo complejo reputado como desviación, anormalidad, patología. Por omisión, por no oposición, el texto adhiere al código de control social, lo internaliza, lo actualiza por dentro de sus sistemas significativos y lo convierte en un centro de equilibrio ideológico propio, un punto desde donde irradian en última instancia tanto los significados como los procedimientos que los organizan. Acaso la comprensión de este acoplamiento interno del texto con el código haya sido lo que posibilitó en 1980 la publicación y sobre todo la posterior (e intensa) circulación de una obra en cuyo nivel de superficie pudieron encontrar los censores y los administradores del código una abundancia de aparentes transgresiones: por ejemplo, en la devaluación de la paternidad y la maternidad (p. 132); en el rechazo de la función de procreación de la institución familiar (p. 207); o en la negación del sacramento del matrimonio (p. 228), todo ello en abierta contradicción con lo que el código considera positivo o propio del llamado «estilo de vida occidental y cristiano».