

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV

(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

La narrativa de Andrés Rivera: poética del pentimento

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Graciela Lilián Simonit

Directora

Teresita Mauro Castellarín

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



**LA NARRATIVA DE ANDRÉS RIVERA: POÉTICA DEL
PENTIMENTO**

TESIS DOCTORAL
PRESENTADA POR
Graciela Lilián Simonit

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA
Teresita Mauro Castellarin
Madrid, 2015

Tesis doctoral

**LA NARRATIVA DE ANDRÉS RIVERA:
POÉTICA DEL PENTIMENTO**

Graciela Lilián Simonit

**Directora: Teresita Mauro Castellarin
Departamento de Filología Española IV
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid**

2015

A la memoria de mis padres

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer principalmente a mi directora de tesis, Teresita Mauro, a quien se debe en buena medida el inicio de esta investigación. Su generosidad, su disposición, su constante apoyo, y su invaluable capacidad reflexiva y crítica han hecho posible que este trabajo llegara a su culminación.

Agradezco, asimismo, la colaboración de docentes e investigadores, especialmente a Marta Inés Waldegaray y de José Cardona López, quienes me enviaron sus ensayos y sugerencias desde lugares muy distantes.

Susana Fiorito, esposa de Andrés Rivera, ha ocupado su inestimable tiempo en transcribir varios correos electrónicos, dictados por su marido, para responder a mis preguntas y brindarme información solicitada. Ambos, generosamente, me facilitaron las primeras producciones de Rivera de ediciones ya agotadas. A ellos, toda mi gratitud.

A mi hermana, a Silvina Cárdenas, María Reta, Valentina Natalini, Alba Cerutti, por darme ánimos en esta ardua tarea; a Vivi Paletta y a Gustavo Vázquez, por su auxilio constante desde Madrid y su amistad.

A Germán, por su paciencia, todo mi amor.

ÍNDICE

SUMMARY	9
INTRODUCCIÓN	13
• Precisiones iniciales	13
• Propósitos	14
• Cuestiones metodológicas.....	18
• Plan de trabajo.....	23
PRIMERA PARTE: NOMBRES	27
• Capítulo 1: Marcos Ribak/ Andrés Rivera	27
1.1.1. Infancia y adolescencia.....	27
1.1.2. Oficios.....	28
1.1.3. La escritura literaria.....	30
• Capítulo 2: Palimpsestos	34
1.2.1. Figura de escritor.....	34
1.2.2. Influencias y reciprocidades. Las lecturas de Andrés Rivera.....	37
1.2.3. Reescrituras.....	53
SEGUNDA PARTE: FORMAS BREVES. EL RELATO	59
• Capítulo 1: Los Inicios	59
• Capítulo 2: El relato: espacio de experimentación	72
2.2.1. Ajuste de Cuentas: un libro de ruptura.....	73
• Capítulo 3: 1982	98
2.3.1. Una lectura de la historia: un libro clave.....	98
2.3.2. “Una lectura de la historia”	108
• Capítulo 4: Reescrituras/ Relecturas: “Estaqueados”	116

TERCERA PARTE: CUESTIONES DE GÉNEROS	125
• Capítulo 1: La novela histórica contemporánea.....	125
3.1.1. Discusión sobre el género nueva novela histórica.....	125
• Capítulo 2: Los referentes de la historia.....	137
• Capítulo 3: La pasión de lo real.....	145
3.3.1. Variaciones sobre el realismo.....	145
3.3.2. Alegoría & realismo.....	147
3.3.3. La lectura de lo real.....	150
CUARTA PARTE: LA FORMA DE LA REFLEXIÓN	165
• Capítulo 1: La novela breve.....	165
• Capítulo 2: Fragmentación y discontinuidad. Espacios reflexivos.....	167
• Capítulo 3: El narrador.....	185
• Capítulo 4: Repetición y silencio.....	207
4.4.1. El ritmo de la repetición.....	207
4.4.2. Los silencios.....	218
QUINTA PARTE: LA ESCRITURA DE LA MEMORIA	221
• Capítulo 1: Memorias de utopía.....	221
• Capítulo 2: Poética del Anacronismo.....	223
• Capítulo 3: Temporalidad y experiencia histórica.....	227
• Capítulo 4: Rivera: el trapero de la memoria.....	233

• Capítulo 5: Disonancias.....	248
• Capítulo 6: La plegaria ante el horror.....	255
SEXTA PARTE: ESCRITURA POLÍTICA.....	261
• Capítulo 1: El poder.....	261
• Capítulo 2: Padres y patronos.....	270
• Capítulo 3: El poder de los cuerpos.....	273
• Capítulo 4: Civilización/Barbarie.....	281
• Capítulo 5: La violencia.....	284
SÉPTIMA PARTE: ESCRITURA (AUTO)BIOGRÁFICA	293
• Capítulo 1: La escritura del yo.....	293
• Capítulo 2: La veta autobiográfica.....	296
• Capítulo 3: ¿Ficción autobiográfica, relato testimonial o autoficción?.....	299
• Capítulo 4: La entrevista y el espacio autobiográfico.....	306
• Capítulo 5: La novela familiar.....	310
7.5.1. <i>Nada que perder</i>	312
7.5.2. <i>El verdugo en el umbral</i>	318
Coda.....	322
CONCLUSIONES.....	325
BIBLIOGRAFÍA.....	335
ANEXOS.....	359

SUMMARY

ANDRÉS RIVERA'S FICTION: THE POETICS OF *PENTIMENTO*

Introduction

Andrés Rivera (Buenos Aires, 1928) was once a textile worker and a journalist and is now a prolific writer whose first texts -published in the late fifties- adhere to the principles of socialist realism.

Almost twenty years later, a considerable turn in his poetics gradually takes place through constant experimentation. There is greater visibility of an intense work with language, forms, procedures, brevity, conciseness, roughness. Despite these approximations to avant-garde experimentation, the political stance in his texts remains. We may even affirm that his later work is more political than his previous one. That is, when Rivera leaves aside a certain visibility of the written word or, in other terms, deliberately exhibits denotation to resort to a careful elaboration of ambiguity and polysemy, his texts evidence a more closely-knit relationship between literature and politics, significantly more problematic.

Objetives and results

The present study is therefore centered on the analysis of certain procedures that define Rivera's aesthetics, and whose originary nucleus is based on the relationship between historical experience -always formulated from the different versions of defeat- and literary experience.

In this sense, our general purpose is to dismantle the mechanism of Rivera's poetics constructed through rewritings, anachronism, fragmentation, intertextuality, repetition and silence, among others. All these belong to a writing that is obsessed with historical interrogation, power, memory and autobiographical material.

In a few words, there is one main purpose: show the influence between Literature and Politics in Rivera's work, one political poetics.

It is this purpose that has guided us in the consolidation of our theoretical framework. We have included concepts from various sources: the philosophy of Walter Benjamin, Alan Badiou, Giorgio Agamben, Georges Didi-Hubermann, Andreas Huyssen and literary theory and criticism based on Fernando Aínsa, Celia Fernández Prieto, Leonor Arfuch, Edgardo Berg, Jorge Bracamonte, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Joan Oleza, Sandra Contreras, Idelber Avelar, among others.

As regards genres, in this Argentinian writer's work we can distinguish two different key forms: fictional autobiography or fictional biography and autobiographical and biographical fiction, both undoubtedly intersected by political or historical narration. These two categories allow us to formulate hypotheses about the conflicting relationship between fiction and truth; and to affirm, as well, based on clear evidence, that this very relationship is the one that generates different ways of conceiving literariness or those aspects that define the literary text.

In a few words, to question the meaning of literature. In this sense, when faced with the concept of what is considered "real", Rivera puts into play the legitimation of an authentic voice.

Our research begins with an analysis of Rivera's first writings, his rewritings and the effects they have on his practice, since, to him, the act of rewriting becomes a discourse operation founded on repetition and interrogation. Correction and re-elaboration are modalities which become a characteristic part of the texture when inserted in the interior of his narrative. In this sense, this distinctive procedure in Rivera's writing could be perceived as an attempt to erase the error and, at the same time, preserve its trace –its *pentimento*– so it would not be forgotten.

Concern for this re-elaboration becomes marked in the texts published in 1982, at the end of Argentina's last military government. In the '70s and '80s his work is elaborated resorting to autobiographical and biographical material linked to the political events of those times and this is how he arrives at the use of historical fiction.

A reflection on the events and discourse of history constitute the central problem that Rivera addresses in his practice as a writer, from his first to his last works. It is undeniable that he goes through different phases in his writing –we

have detected three moments- and in each one of them, this reflection is evident in the different ways of narrating that he proposes.

The convergence, in Rivera's work, of history and literature -a convergence that is also conflicting- produces a hybrid text built from a previous one (the historical document) and from the process of writing of a poetic text which reads the vicissitudes of the present according to the discourse (official and/or illegitimate) of the past. We may sustain that this writer utilizes former times as an approximation to the analysis of his present and his recent past. In this sense the reader of these texts should not -or must not- be unaware of the historiographical relations established. It is evident that reading in this sense will be affected by the reader's own encyclopedic knowledge of historical matters.

Rivera employs these aesthetic devices to create a variety of texts which use autobiographical material as a starting point. From our perspective, Rivera's (auto) biography -which is also fiction- has a considerable impact on his writing. In his stories, there is a reversal of the reflective process: he distances himself from the present to plunge into the "dense forest" of his past, of his own history. In these two ways of dealing with a narrative, the notion of time-duration in Rivera's writing becomes dissociated from temporal orientation and an instant is frozen, an instant in which his stories are reunited and laid bare.

Therefore, in this process, the exercise of individual and collective memory is of ultimate importance. History, in Rivera's writing, is articulated with memory through anachronism. His experience of life and of literature are assumed as zones of authenticity that transcend discourse, the possibilities of language and its manifestation. Rivera opts for laconism, suffocating repetition and silence.

Along these lines, the narrative voice leaves a trace, the trace of memory, and the constant and hard effort to rebuild a genealogy of family, politics and art, as if it tried to vindicate the voice of the *Other*, or of those who have none.

The voices that speak through Rivera's narrative speak from an inhospitable, adverse and hostile place, either because they are sick, or have got old, or remain alone, secluded, and have only language as a tool for examination and as the only resource to make a connection with what is left of their lives.

The narrator, in Rivera, is divided and decentered to examine, from different points of view, "the ills that have befallen the Argentinian nation", those

that have divided Europe, power, capitalism and the human subject in the 21st century. This narrator is, above all, a reader, and specially, a reader of Argentinian political developments. It is true, also, that this narrator does not provide the *only* reading of history but *a* reading of it, a possible one.

Conclusions

Andrés Rivera takes on the position of political writer and, in doing so, he recuperates the past of the 19th century, romantic and liberal, to confront these ideas from the controversy of his own present. Following this same conceptual framework, the constant presence of Domingo Faustino Sarmiento is explained. Sarmiento is the wise politician, the military oppressor, the brilliant romantic writer with whom a public and also intimate dialogue is established. The purpose, to tell the truth to power, or at least to try to deconstruct it –instead of reconstructing it- from the ruins of the vanquished.

At the end of this work we come to the conclusion that, even though the central figures in Rivera's work are the historical protagonists, Sarmiento's shadow –like Facundo Quiroga's and Juan Manuel de Rosas's in *Facundo*- is forever present in his texts. Sarmiento, the essayist who proposed the "civilization and barbarism" dichotomy, is reconstructed in these texts to put forward a discussion of the validity of an ideology –philosophical and literary- which dates back to the 19th century.

Indeed, one of the fundamental themes analyzed in this writer/worker's poetics is his relationship with politics, history and discordant times and how this makes evident the relevance of the intricate past/present arrangement in his work.

An arrangement which operates like an epistemological metaphor, a knowledge that can only be perceived in the interstice of the formal and semantic condensation of the poetic image (Eco, 1985).

Public and private become, in this sense, mediated by the exercise of memory, and circulate in a text that explodes into thousands of pieces, because it cannot –and will not- be reduced to only one perspective.

INTRODUCCIÓN

Precisiones iniciales

El punto de partida es un dato: la obra de Andrés Rivera comenzó a divulgarse raudamente en la década de los 90, cuando hacía más de treinta años que su primera novela se había publicado y había conseguido el reconocimiento de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, entre otros escritores y críticos destacados.¹ A sus 86 años, este narrador, que además cuenta con una prolífica producción, es considerado uno de los mejores escritores argentinos contemporáneos. Esta investigación es también un homenaje.

No es necesario seguir el camino deductivo que nos impone el dato, pero puede resumirse la conclusión en el hecho de que el nombre de Andrés Rivera no haya ocupado, en su debido momento, el lugar preponderante que se merece en las historias literarias. Tal vez la actitud indiferente, casi siempre inflexible, y la sincera modestia que Rivera manifiesta frente a todo acto que celebre la obra literaria como un objeto trascendental, contribuya a esta situación. Sus apreciaciones sobre la literatura, sobre la función de toda obra literaria remiten siempre a la idea de que ninguna obra puede cambiar el rumbo de la historia, como tampoco a nadie puede cambiarle la vida después de haber leído un libro de ficción.

Nos parece, sin embargo, y nos decantaríamos por ello, que se debe en mayor medida a la conducta íntegra que este escritor mantiene y la honradez perseverante que expresa en sus declaraciones, sin importarle a quién o a qué voces literarias autorizadas puedan incomodar sus tajantes palabras. Esta actitud del escritor puede comprobarse en cada una de las entrevistas que se le han realizado hasta el momento: su ideología es siempre la misma.

En la breve reseña que aparece en uno de los últimos libros de Rivera, *Esto, por ahora*, Eduardo Belgrano Rawson –escritor argentino a quien admira Rivera– brinda una descripción de la ética de nuestro autor que constata lo que venimos

¹Guillermo Saavedra, “Prólogo de la edición” en Andrés Rivera, *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pág. 9.

comentando, al opinar que Rivera es un escritor que no se guarda nada, que “no tiene pelos en la lengua”.

Propósitos

Las ideas de David Lodge sobre el análisis de la novela, que por otra parte pueden ser aplicadas al estudio de toda obra literaria, nos sirven para señalar una dificultad metodológica:

(...) las decisiones sobre aspectos o componentes determinados de una novela nunca existen como algo aislado sino que afectan a todos sus otros aspectos o componentes y se ven afectados por ellos. Una novela es una Gestalt (...): una estructura o modelo de percepción que posee cualidades en tanto que conjunto, el cual no puede ser descrito meramente como una suma de sus partes.²

A los fines de un trabajo analítico, la tarea –en el sentido en que la plantea Lodge- se torna difícil. Si tenemos en cuenta además que muchos de los textos de Rivera establecen entre sí una relación de diálogo, de interpenetración y de intertextualidad, es decir que constituyen por tanto una *gestalt* en su conjunto, al trabajo se le añade e impone un nuevo obstáculo. A pesar de ello, analizaremos esos aspectos y componentes tratando de relacionarlos lo más exhaustivamente posible.

Este estudio se centra, fundamentalmente, en los principios constructivos que se reiteran en la escritura de Rivera y que la definen en su particularidad. No supone ello someter las obras a un análisis mera y *anacrónicamente* estructural, nos proponemos más bien trascenderlo, examinando el modo en que los procedimientos formales se involucran con ciertos temas ideológicos persistentes y que originan, desde el interior de los textos, una apertura significativa de gran complejidad.

² David Lodge, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1998, pág. 360.

La clave de su poética se encuentra en la oposición entre la lengua de los vencedores y la de los derrotados, en la que el segundo término -el discurso de la derrota- se impone al poder de la lengua oficial. Este es el núcleo básico que recorre su obra y que define una escritura decididamente política. Su particular concepción tanto de la experiencia histórica como de la temporalidad se manifiesta, más que en una representación transparente, en los intersticios que la elaborada textura narrativa ofrece y en la que la materia y los materiales mantienen un notable equilibrio.

Surge, en este sentido, la figura del anacronismo, que si bien atañe a las Ciencias Sociales, en especial a la Historiografía, en nuestro estudio la utilizamos desde la perspectiva de la filosofía del arte, mediante la conceptualización que nos ofrece Georges Didi-Huberman. Lejos de considerar el anacronismo como un error o equívoco por parte de la ciencia histórica o del historiador, su figura nos remite, en el campo de la estética, a una imagen dialéctica, a un paradigma que reúne tiempos heterogéneos.

Valiéndonos de este concepto, es posible, desde nuestra óptica, analizar los procedimientos constructivos propios de la mayoría de las narraciones de Andrés Rivera, que se caracterizan por interpelar al pasado histórico desde un presente en el que se imprimen las huellas del tiempo acaecido y, a su vez, en una suerte de movimiento recíproco, el presente puede leerse como síntoma de los acontecimientos ocurridos en el pasado.

Es claramente perceptible, en la obra de nuestro autor, el anacronismo como fenómeno propiamente estético. Si Rivera pone en boca de un personaje histórico del siglo XIX un discurso pronunciado por un político del XX, no lo hace porque cae en el dato errado, tampoco para jugar paródicamente con la imprecisión; utiliza el anacronismo en tanto paradigma de la interrogación histórica, en tanto procedimiento que da lugar a un hecho de memoria.

Es importante señalar que el concepto de anacronismo, dentro del análisis crítico de la narrativa hispanoamericana, ha sido abordado originalmente por Fernando Aínsa, Ángel Rama y Seymour Menton, a comienzos de los años noventa. Si bien sus estudios son fundamentales a la hora de examinar las narraciones literarias denominadas "históricas" -y, en nuestra opinión, aún más los ensayos de

Aínsa-, el anacronismo aparece allí como un rasgo más de entre una serie de características pertinentes a la forma *nueva novela histórica*.

Sin dejar de reconocer la influencia que estos textos ejercen sobre nuestro estudio, pensamos que el hecho de partir de las ideas proporcionadas por la filosofía del arte -desde Georges Didi-Huberman, por un lado, y del pensamiento de Walter Benjamin, por otro- abre un espectro de diversas direcciones en nuestro examen, y nos permite ahondar, en nuestra investigación, en el punto de vista filosófico e ideológico del análisis.

Siguiendo otra línea de análisis, advertimos que varias de las obras de Rivera han sido sometidas a la corrección y reelaboración constantes. Si consideramos la producción de este autor en la sucesión cronológica, podemos comprobar que muchos de los textos ya publicados son retomados para ser transformados en nuevas versiones de los precedentes. Para ello, Rivera utiliza un procedimiento que consiste en rescatar los materiales que él considera indispensables y reescribirlos, con el resultado de que esas transformaciones algunas veces pueden alcanzar al propio marco genérico.

Esta actitud podría ser leída como simple anécdota acerca de las inquietudes, motivos y preferencias de un escritor respecto del acto de escribir, ya que corregir y reescribir, en cuanto trabajos implicados en la producción, son acciones obligadas que promueven un cambio o que se llevan a cabo con la intención de mejorar lo escrito. Sin embargo, notamos, y es lo que en el presente trabajo intentaremos demostrar, que la reelaboración y reconstrucción -operaciones que guían el trabajo de este autor y se manifiestan microestilísticamente en la prosa de cada uno de sus textos-, desde nuestra perspectiva son técnicas fundamentales para acercarnos a la complejidad de una obra que se propone como prueba, como tanteo, como trabajo inconcluso -por su forma esencialmente pero también porque cada uno de sus textos mantienen una relación de continuidad y ruptura constantes. Todo este conjunto de factores contribuye a trazar los rasgos peculiares de la poética de un autor, reflexivo y crítico, para quien el horizonte de las certidumbres se ha borrado, y que persiste en la interrogación a la busca de un sentido.

Conectando esta última idea con el procedimiento anacrónico, podemos observar que el énfasis puesto en la memoria llega hasta tal punto, que la imagen

impresa de la obra rivereana, su textura, se convierte en la figura de un palimpsesto que ostenta, en las sucesivas capas, todas las versiones de una creación: tanto las primigenias como las actuales. Diferentes muestras, que al conservar las huellas de las distintas retractaciones y enmiendas –los *pentimentos* o arrepentimientos– que el autor ejecuta en sus textos, se erigen en perfectas alegorías, no solo del proceso creador sino también de una suerte de “propuesta metodológica” legítima para examinar los fenómenos de la realidad histórica desde el arte. El método rivereano, en este sentido, incluye categorías estrechamente vinculadas con el ejercicio de socavar, llevando al extremo el significado de la relación entre ficción y realidad, aunque su acción es decididamente política.

Los procedimientos básicos de reescritura se concretan en un agudo trabajo de fragmentación, de corte, de repetición, de elipsis, de silencio, que produce una prosa crispante y que, en el nivel simbólico, constituyen un devastador ejercicio de la desilusión como forma de lucidez ideológica y ética.³

La decepción o la derrota histórica -los fracasos silenciados del pasado que irrumpen en el presente pero también las injusticias del presente que se evidencian en el pasado- suscitan un repliegue que obliga, a partir del trabajo reflexivo -aunque también intuitivo- de la memoria, al arrepentimiento de los errores repetidos y callados, así como también a la enmienda y a la reescritura, y por tanto a la reconstrucción significativa de aquello que el presente aún mantiene secreto y mudo.

De este modo, el dispositivo formal de su estética se conecta con el concepto de auténtica experiencia histórica en Rivera: en la confluencia de tiempos pretéritos y actuales -representada con exactitud por la noción de anacronismo- tienen cabida el corte, la fragmentación (y evidentemente la amalgama de zonas aparentemente disímiles), mediante los cuales se revela tanto una ausencia de origen o de causas teleológicas, como también la imposibilidad de representar una totalidad.

Para Rivera, la ficción es una construcción imaginaria que se ancla a la experiencia real, aunque no tanto para exaltar lo verdadero sino más bien para indagar en la complejidad de esa experiencia. En esta idea se afirma su proyecto

³ Decepción es el término utilizado por Beatriz Sarlo en un ensayo breve sobre la novela *Apuestas* de Rivera, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

poético: ficcionalizar lo real, ya sea histórico, social, público o privado, lo cual en Rivera significa construir una nueva realidad con fragmentos auténticos, insistiendo en la actitud de discrepancia e incomodidad ante el sistema.

Este anclaje en la realidad empírica se comprueba en la elección por parte del autor de dos formas discursivas que son una constante en sus textos: relatos autobiográficos –los que en algunos casos adquieren la forma de autoficciones, en tanto que son narraciones de elementos genuinos de la propia vida aunque ficcionalizados– y también biografías y autobiografías ficticias de algunos personajes históricos.

En nuestro análisis, intentaremos dilucidar la imbricación de estas formas y su estrecha relación con el modelo estético de Rivera, cuya búsqueda hace hincapié en la problematización tanto de la construcción ficcional como de la condición de la verdad, o de la supuesta verdad.

Resumiendo, la hipótesis general que pretendemos defender es la supremacía que Rivera –fundamentalmente a partir de su libro *Ajuste de Cuentas*– otorga al hecho estético, al considerarlo como una totalidad que absorbe los contenidos de lo narrado y, de este modo, demostrar que su literatura no manifiesta sino que construye –en el interior de su organización– una versión posible y, sobre todo, crítica de la realidad.

Cuestiones metodológicas

La investigación en toda disciplina humanística o artística no puede ceñirse a un único marco teórico; como la materia es muy vasta y compleja, se necesita de una metodología interdisciplinar y abierta. Tampoco se trata de que por este camino se cree un desconcierto de especulaciones, por más que se intente que la investigación se lleve a cabo exhaustivamente.

Abordar el análisis de la obra de un escritor como Andrés Rivera no puede desdeñar el examen de la estrecha relación entre literatura y política. En este sentido, y en principio, nuestra posición parte de la idea de que es a partir de la forma estética que puede interpretarse el plano ideológico, el plano político. Es decisivo, en este sentido, el intento de conciliar distintas perspectivas de análisis

para el tratamiento de la correspondencia literatura/política. El libro de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, leído obviamente en su contexto, es clave para desentrañar estas ideas⁴; al igual que *Literatura e Sociedade*, de Antônio Cândido, en cuyos lineamientos teóricos se destacan diversas problematizaciones producidas hace tiempo aunque, según nuestro criterio, pueden ser releídas desde nuestro presente.⁵

El presente trabajo configura una serie de ejes de análisis que, al estar relacionados con diversos rasgos escriturales de la narrativa rivereana, reclaman un tratamiento teórico ecléctico.

Un eje central en este estudio son los principios filosóficos de Walter Benjamin en relación a las nociones de temporalidad, historia, memoria y anacronismo. Con respecto a este último concepto, y en función de las correspondencias con la literatura, específicamente la nueva novela histórica, es asimismo importante el análisis que elabora Georges Didi-Hubermann. Los ensayos de este historiador del arte, fundamentalmente *Ante el tiempo y Lo que vemos, lo que nos mira*, son claves, no solo para formular nuestra hipótesis sobre el alcance del anacronismo en la narrativa de Andrés Rivera, sino para lograr una interpretación más afinada del concepto de nueva temporalidad y su relación con la historia que nos propone este autor, desde su peculiar lectura de la filosofía de Walter Benjamin.

Desde un punto de vista más general, en nuestra investigación consideramos los estudios que tratan de manera amplia e integrada los aspectos de la modernidad frente a la posmodernidad. No es nuestra intención plantear el

⁴ Tanto en las teorías de Georg Lukács como de Lucienne Goldmann, como también en las reelaboraciones de Mijail Bajtin, llevadas a cabo por Julia Kristeva y Yuri Lotman, se pone de manifiesto que el texto no se define por sus componentes considerados de manera aislada, sino como un conjunto de relaciones funcionales, ordenadas por una función hegemónica o principio constructivo, que pertenece a lo estrictamente literario. Los materiales de los que se apropia la literatura proceden de registros diferentes como ideologías filosóficas, estéticas, religiosas, políticas, que forman parte de la estructura histórica y cultural. Este es el sentido de la noción de géneros discursivos, proporcionada por Bajtin. De allí que las relaciones Literatura/Sociedad no se consideren como “dos entidades recíprocamente externas, sino mutuamente implicadas, una relación que varía según las épocas y las culturas”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p.15.

⁵ O primeiro passo é ter consciencia da relacao arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e tanspô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese [...] Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto los psíquicos sao decisivos para a análise literaria. En, Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária*, Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985, pág. 12.

estudio de la narrativa de Rivera centrándonos en la tan debatida dicotomía entre modernidad y posmodernidad. Sin embargo, los trabajos que la abordan –que hemos consultado- nos ofrecen reflexiones fundamentales para comprender las líneas de pensamiento actuales, la estética contemporánea y, sobre todo, varias de las hipótesis que se plantean en relación a ejes de análisis ineludibles para abordar la obra rivereana desde una perspectiva sociocrítica: historia, ficción, memoria, entre otros.

Nos interesa, en este aspecto, la perspectiva que aporta el crítico alemán Andreas Huyssen en sus ensayos sobre la problemática posmoderna que, a nuestro juicio, son muy esclarecedores ya que consideran la cuestión estableciendo una discusión constante con otros pensadores relevantes. De su obra, nos resulta fundamental el trabajo “Recuerdos de Utopía”, de su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, en el que pone de relieve el giro hacia la historia que gran parte de la literatura contemporánea produjo en las últimas décadas del siglo XX.

Otro estudio que consideramos, circunscrito a obras literarias hispanoamericanas de autores como Ricardo Piglia, Diamela Eltit, Silviano Santiago, entre otros, es el libro *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial de América Latina* (2000), perteneciente al crítico brasileño Idelber Avelar. Su análisis en relación a la inscripción del paradigma de la memoria en el campo literario diseña un marco teórico y prescriptivo en el que caben determinadas narrativas literarias –las alegóricas- mientras que las testimoniales quedan afuera. La hipótesis de Avelar facilita la problematización respecto del lugar en el que se situaría la narración rivereana, por no ser precisamente alegórica ni testimonial o, probablemente, ser ambas a la vez.

En nuestra investigación, incorporamos la lectura de obras sobre cuestiones específicas de arte y que nos resultan relevantes. En este sentido, nos resulta valiosa la teoría estética de Joseph Frank, desarrollada por el crítico Ricardo Gullón, ya que aporta al presente trabajo un marco conceptual para el análisis diferenciado de la forma artística.

De este modo, se señalan en esta introducción los teóricos de la literatura, críticos literarios, filósofos, historiadores del arte, cuyas ideas guían el esquema de ideas y ejes que sigue esta tesis. No significa ello dejar de lado las “obras clásicas”

de los estudios literarios; al contrario, las citaremos oportunamente, aclarando la perspectiva desde la que se abordan esos estudios.⁶

El material crítico existente en torno a la obra de Rivera no puede equipararse con la abundante producción del escritor. En la década del noventa y a partir de las ediciones ininterrumpidas de sus textos, han ido apareciendo esporádicamente algunos escritos que abordan con mayor profundidad la narrativa rivereana. Sin embargo, en los últimos años, en un corto periodo de tiempo, han surgido diversos artículos y ensayos producidos sobre todo en Argentina, publicados tanto en forma impresa como en internet. Asimismo, varios críticos que se especializan en literatura argentina contemporánea han desarrollado un análisis más minucioso de su obra y algunos han dedicado capítulos enteros al estudio específico de las novelas más importantes de este escritor.

El ensayo *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, de Edgardo Berg, nos ofrece una lectura atenta y rigurosa de la obra de estos autores, con el valioso aporte, además, del hecho de analizar estas poéticas no sólo en su individualidad sino también desde una óptica que las agrupa por la renovación estética que los tres escritores imprimen a sus narraciones. A partir de una lectura interesada del ensayo de Berg, rescatamos supuestos teóricos que nos han posibilitado ahondar nuestra investigación.

Jorge Bracamonte publica su tesis de Doctorado en 2007 con el título: *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. El tercer capítulo del libro se compone de diversos ensayos que reflexionan sobre la escritura de Andrés Rivera, en los que Bracamonte lleva a cabo además un pormenorizado estudio de las obras *Nada que perder*, *El verdugo en el umbral* y *La revolución es un sueño eterno*.

⁶ Resulta infructuoso citar aquí la totalidad de obras de referencia de las diferentes corrientes críticas literarias, dado que constituye una bibliografía ineludible en todo trabajo de investigación literaria. Entre las más frecuentadas aquí, mencionamos las cuestiones de narratología planteadas por Gerard Genette, Mieke Bal, junto al análisis que Susana Reisz de Rivarola desarrolla a partir de su propia lectura de los dos últimos teóricos citados, Genette y Bal. También, los estudios semióticos de Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes; las reflexiones sobre el poder y la violencia de Michel Foucault en consonancia con la filosofía de F. Nietzsche; los estudios de Sigmund Freud como así también de Georges Bataille y Susan Sontag, principalmente, considerados en torno al concepto de erotismo. La vasta bibliografía sobre el tema de la biografía y la autobiografía forman parte de esta nómina relevante.

Otros referentes importantes para nuestro trabajo son los ensayos de Claudia Gilman, de Rita Gnutzmann, de Carmen Perilli, de Teresita Mauro, de José Luis de Diego, bibliografía que estudia específicamente la obra de Rivera, como también el libro de Alberto Catena, *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento*, de carácter más biográfico que crítico pero que sin embargo nos ofrece un estudio completo sobre los diversos temas que preocupan a Rivera en relación con la vida, la política y el compromiso.

En 2011, se publicó el libro de entrevista a Andrés Rivera de las autoras cordobesas María Teresa Andruetto y Lilia Lardone. La obra ha sido fundamental para leer a través de la voz del autor, sus reflexiones, sus reformulaciones y comentarios sobre su vida y su obra.

Se suma a estos textos imprescindibles, la colección dirigida por Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, cuyos volúmenes contienen diversos ensayos sobre el escritor que estudiamos aquí.

También incluimos en nuestra selección bibliográfica, la publicación *Hipótesis y Discusiones*, de la Universidad de Buenos Aires, en cuyo número dedicado a Andrés Rivera se incluyen los textos críticos de Teresita Frugoni de Fritzsche, Patricia Cruz Martínez, Roxana Rodríguez, Cecilia Pozo y Susana López de Espinosa. Junto a ellos, las publicaciones de revistas universitarias de Estados Unidos y de Europa que, aunque no con mucha frecuencia, divulgan artículos sobre la narrativa de Rivera. Entre estas publicaciones podemos subrayar *Espéculo*, de la Universidad Complutense de Madrid, que ha publicado un artículo de Diana García Simón sobre el aspecto histórico de la narrativa de Rivera. Asimismo, la revista *Confluencia*, de la Universidad de Colorado del Norte, que cuenta con algunos trabajos sobre nuestro autor, entre los que se destaca un análisis a cargo de Marta Inés Waldegaray. También de su autoría es *Andrés Rivera: la ética de hacer memoria*, publicado en el año 2007, en los Anales de Literatura Hispanoamericana, de la Universidad Complutense de Madrid. En 1982, con la aparición del libro de relatos de Rivera, *Una lectura de la historia*, la revista argentina *Punto de Vista* publica una reseña sobre el libro escrita por María Teresa Gramuglio y titulada “¿Escritura política o política de la escritura?” Muchos de los aspectos que Gramuglio señala en el análisis del conjunto de relatos de Rivera han significado una invaluable guía en nuestra investigación.

Por otra parte, existen diversos trabajos sobre la nueva novela histórica o sobre narrativa argentina en general que abordan sesgadamente la obra de Rivera, junto a la producción de otros escritores cuyas poéticas establecen búsquedas semejantes.

Contamos también con numerosos artículos periodísticos, reseñas y entrevistas, impresas y en la web; todos ellos conforman un material bibliográfico que nos proporciona una valiosa información sobre la biografía, la obra y el pensamiento de Andrés Rivera.

A pesar de la insuficiencia -a nuestro modo de ver- de ensayos específicos, la información y el análisis que se despliegan en los trabajos publicados, aportan una mirada reflexiva sumamente provechosa como para intentar continuar y discutir esas líneas propuestas.⁷

Los esclarecedores ensayos de Ricardo Piglia, Juan José Saer y Luis Gusmán, escritores que hablan esencialmente desde su propia experiencia narradora, son utilizados en nuestra investigación, no solo porque nos ayuden a dilucidar aspectos teóricos fundamentales sino también por la afinidad que guardan con la postura literaria de Andrés Rivera.

Plan de trabajo

Al abordar el análisis de la poética de un autor, considerando la casi totalidad de sus producciones, surgieron ciertas dificultades en relación a la delimitación de ejes temáticos que incluyeran con la mayor precisión los textos del corpus. La escritura de esta tesis, que no sigue el orden lineal del proceso de investigación, tuvo que sortear estos obstáculos. Su estructura, por tanto, organiza distintas secciones demarcadas unitariamente pero que, al mismo tiempo, pueden leerse conectadas, de modo que cada sección involucra a la anterior y también a la siguiente. Cada una de estas partes pretende dar cuenta de los aspectos más significativos de la narrativa de Rivera.

⁷Debo aclarar que a lo largo de los últimos cinco años se han incrementado notablemente las publicaciones de textos críticos sobre la obra de Andrés Rivera, especialmente en la web. Sin embargo, he tomado la decisión de dejar esta afirmación, ya que remite al tiempo de inicio de la presente investigación.

La primera parte, incluye una información general de la biografía y la obra del autor, haciendo hincapié en la relación de Rivera, un escritor militante y posicionado claramente frente a la realidad política, con sus trabajos previos como obrero textil y sindicalista, y con su oficio de narrador que se inicia en ese contexto fabril y de luchas obreras.

La segunda sección se aboca al análisis de una serie de relatos, tanto los inaugurales como los más recientes, con la finalidad de señalar los rasgos de los primeros textos de Rivera, enmarcados en la estética del realismo socialista, como también de determinar la forma en que su poética cambia radicalmente al incorporar una perspectiva vanguardista.

La tercera se centra en la novela. Delinea una visión global sobre las cuestiones genéricas, en relación al concepto de novela histórica. Además, se revisa someramente la noción de novela histórica y el debate propuesto por la crítica. Este concepto aparece vinculado a la problemática cuestión del realismo, que resurge precisamente en el campo de la crítica literaria en un contexto que coincide con cambios notables que se producen en la escritura de Rivera, a partir de la producción de novelas breves de referencia histórica.

La cuarta parte continúa de algún modo el análisis sobre los géneros, con el examen de la novela breve, y profundiza en los principios constructivos de sus ficciones. Estos mecanismos de construcción del relato, la reflexión, la voz narradora y la repetición, constituyen elementos fundamentales, a nuestro entender, para explicar la forma en que los textos rivereanos se inscriben en la política.

La quinta sección, retomando conceptos de la anterior, aborda el paradigma de la memoria. En un intento por establecer correspondencias entre los argumentos de la crítica, se centra en otro principio de construcción –el anacronismo- que, desde nuestra óptica, resulta relevante para arribar a las concepciones estéticas e ideológicas del autor.

La sexta, complementaria de la anterior, examina las cuestiones relativas al poder; analiza los procedimientos que utiliza Rivera para representarlo en sus diferentes variantes y el ejercicio de la violencia. En relación con esto, se indaga en la dicotomía civilización o barbarie, que atraviesa conflictivamente la obra de Rivera.

Finalmente, la séptima parte indaga en la escritura biográfica y autobiográfica. Se focaliza en un eje temático que, en realidad, recorre todo el trabajo desde el inicio: la recurrencia, por parte de Rivera, a ciertos materiales autobiográficos y de la biografía familiar, que se reiteran en varias de sus obras y que aparecen siempre en estrecha relación con el contexto político y social.

El análisis de las producciones de Rivera sigue la organización establecida en la estructura del presente trabajo. En primer lugar, se analizarán sus primeros relatos, textos escritos en el período comprendido entre 1956 y 1968, y que se vinculan con la escritura de su primera novela. En segundo lugar, el libro *Ajuste de cuentas* del año 1972, constituido por una serie de relatos que señalan una renovación en su poética, como también el relato “Una lectura de la historia”, que pertenece al libro de título homónimo. Finalmente, en esta segunda parte, el relato “Estaqueados” constituye un momento relevante en el proceso de escritura de Rivera y su análisis permite establecer una línea de confluencia con el resto de sus narraciones, con las novelas breves.

Estas novelas, producidas desde 1984 hasta 2003, en las que Rivera recompone los referentes históricos mediante mecanismos constructivos ficcionales, son las que se consideran desde la tercera a la sexta parte: *En esta dulce tierra*, *Apuestas*, *La revolución es un sueño eterno*, *Los vencedores no dudan* (primera versión de *Para ellos, el paraíso*), *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *El farmer*, *Ese manco Paz*. En la quinta parte, se incluye además el análisis de *Kadish*, su último texto publicado. En la sexta parte, se incorpora el relato “Cría de asesinos” y la novela breve *Esto por ahora*.

En la última parte del trabajo, dos novelas autobiográficas: *El verdugo en el umbral*, de 1975, pero editada diecinueve años después y *Nada que perder*, que se publica en 1982, como también las novelas breves *Tierra de exilio*, del año 2000 y *Punto Final*, editada en 2006.

Observaciones:

Respecto del sistema de citación, se ha decidido adoptar el de cita-nota para las fuentes teórico-críticas y la modalidad de de autor-fecha para las fuentes del corpus literario.

En cuanto al vocablo italiano *pentimento* incluido en el título de la tesis, en castellano significa arrepentimiento (“corrección que se nota en las obras de pintura o dibujo”, según el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner). Nos decantamos por el término en italiano para evitar ambigüedades.

22 de septiembre de 2014.

PRIMERA PARTE

Nombres

Capítulo 1: Marcos Ribak

1.1. 1. Infancia y adolescencia

Andrés Rivera nace en Buenos Aires, en el barrio de Villa Crespo, en 1928.⁸ Se educa en el seno de una familia de obreros judíos, la cual según lo expresa el propio autor “siempre ha considerado a la cultura como un instrumento de emancipación”.⁹ Motivado por sus tíos, lee las novelas de Roberto Arlt y *Los Miserables*, de Víctor Hugo, cuya retórica ejercerá gran influencia en los comienzos de su escritura.

El primer escritor norteamericano que conoce es John Dos Passos, a través de su trilogía *Manhattan Transfer*. Después, continúa con William Faulkner; se apasiona tanto con *El sonido y la furia*, que lee toda su obra. Lee también, y con asiduidad, diversas revistas e historietas.¹⁰ En esta época, para completar los dos últimos años de sus estudios secundarios Rivera debe elegir una especialización; se decanta por química industrial. Lo hace por el misterio que encuentra en esta ciencia, como fruto de la lectura de Arlt.¹¹ Sin embargo, muy pronto pierde el

⁸ Su verdadero nombre es Marcos Ribak. En varias ocasiones, Rivera ha mencionado distintas versiones sobre los motivos de la adopción del seudónimo. Según una de ellas, el autor explica que decide cambiar de nombre por *vicio de militante*: “De muy joven milité en el partido comunista. Lo hice durante veinte años. Era usual entre nosotros recurrir a un *nom de guerre*. En mi caso, es simple: vivía en la calle Andrés Lamas (...) y por aquella época me encontraba leyendo la novela *Caucho*, de José Ignacio Rivera [sic], un texto naturalista nada relevante pero que por entonces me entusiasmó.” Es evidente que el autor al que se refiere es José Eustasio Rivera y a la novela *La vorágine*. Gustavo Bernstein. “Sobre literatura y política” Entrevista con Andrés Rivera, *Revista Letra Internacional* 76, agosto de 2002, págs. 69-72.

⁹ Susana Zanetti (Dir.). “Andrés Rivera”, *Encuesta ...op.cit., a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pág. 81

¹⁰ Lilia Lardone y María Teresa Andruetto. *Ribak, Reedson, Rivera. Conversaciones con Andrés Rivera*. Buenos Aires, Ediciones de la flor, 2011.

¹¹ “Me imagino que el proceso de invención de la rosa de cobre contado por Erdosain o los delirios del Astrólogo de levantar una fábrica de gas fosgeno como elemento indispensable para hacer la revolución deben haber alimentado mis fantasías.” Alberto Catena; *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005, págs. 34 y 35.

interés inicial y, durante esos dos años, Rivera le oculta a sus padres que ha abandonado los estudios al fracasar en los exámenes. Se dedica a recorrer Buenos Aires, sobre todo la calle Corrientes, donde abundan las librerías que el escritor visita con asiduidad. Es un tiempo que aprovecha para leer indiscriminadamente a muchos autores: Miguel de Cervantes, Julio Verne, Emilio Salgari, entre otros. Cuando llega el momento en que debe graduarse, decide hablar con su padre y contarle la verdad, aconsejado por la Federación Juvenil Comunista a la que pertenece. Su padre resuelve entonces que debe trabajar; en realidad Rivera ya lo hacía en jornadas parciales. El joven abandona la carrera y se inicia en el oficio de tejedor de seda en una fábrica de Villa Lynch, en la provincia de Buenos Aires. Esta fábrica constituirá el escenario principal de la trama de sus primeras novelas y continuará siendo una referencia en varios textos del escritor, especialmente en sus recientes cuentos. En la entrevista de Lardone y Andruetto, Rivera responde sobre sus inicios laborales:

Bueno, por esas relaciones que el Partido Comunista estableció con quienes alguna vez fueron obreros y progresaron y se convirtieron en patrones, yo entré a una fábrica de Villa Lynch. Hay un cuento, "Adolfo", que cuenta estas cosas. Ahí aprendí el oficio de tejedor, es decir, a manejar dos telares suizos, que eran maravillosos, telares para seda, *crêpe*, telares que normalmente no rompían un hilo.¹²

1.1.2. Oficios

En su tiempo libre y aún mientras trabaja, Rivera se dedica afanosamente a la escritura narrativa, actividad que es apoyada por su familia.

En esta misma época, como ya hemos mencionado, Rivera se afilia al Partido Comunista, a la edad de diecisiete años. En 1964, después de casi veinte años de militancia, es expulsado de sus filas.

En la década del cincuenta, Rivera cambia de oficio y empieza a afianzarse en el periodismo. En 1953, ocupa el cargo de secretario de redacción de la revista

¹² L. Lardone y M. Andruetto, *op. cit.*, pág. 26.

Plática durante cuatro años. Luego, ingresará sucesivamente en distintas publicaciones del Partido Comunista, como el diario *La Hora*, que estaba conformado por un grupo de escritores y pensadores como Juan Gelman, Osvaldo Dragún, Juan Carlos Portantiero, entre otros intelectuales de renombre; los semanarios *Nuestra Palabra* y *El Popular*.

En 1956, Rivera se casa con Renée Dana, con quien tiene dos hijos: Carlos y Jorge. El mayor, Carlos, fallece de leucemia a los dieciséis años, en diciembre de 1974. Su matrimonio con Dana dura un poco más de diez años.

Después de su paso por el periódico *El popular*, Rivera deja de trabajar como periodista miembro del Partido Comunista. Su expulsión del Partido, nos la relata Alberto Catena:

Fue durante los meses de existencia de *El Popular* que Andrés Rivera fue expulsado del Partido Comunista. La publicación del cuento "Cita" produjo un intenso chisporroteo. El libro tenía la siguiente dedicatoria: 'A Juan Gelman y Juan Carlos Portantiero, mis amigos, que no se entregarán jamás'. Los dos habían sido sancionados poco antes por la organización y mediante esas palabras Rivera se solidarizaba con ellos. Por aquel tiempo, se había instalado en el movimiento comunista mundial una discusión acerca de la coexistencia pacífica con el capitalismo, que tenía a Nikita Jruschov [...] como a su principal propulsor. Mao TseTung [...] acusaba a los dirigentes soviéticos de revisionistas. Gelman, Rivera y Mangieri compartían ese enfoque y se sumaron a las corrientes maoístas.¹³

En 1964, integra junto a los disidentes de *El Popular* la redacción de *La Rosa Blindada*, y cuatro años más tarde, el consejo de redacción de la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*.

El golpe militar del 24 de marzo de 1976 acabará despiadadamente con estos proyectos. Algunos periodistas son asesinados, un gran número desaparece, otros se exilian y el resto, entre los que se encuentra Rivera, permanecen en Buenos Aires, bajo la amenaza de la represión impuesta por el gobierno.

¹³ Alberto Catena, *op.cit.*, pág. 43.

1.1.3. La escritura literaria

A principios de 1957, gana el segundo premio de un concurso de cuentos organizado por un periódico de Buenos Aires. El cuento, *La marea*,¹⁴ se publica dos años después en la antología *Narradores argentinos contemporáneos*, en el que además participan los escritores Leónidas Barletta, Andrés Cingrana, Luis Pico Estrada y Gerardo Pisarello.

En julio de 1957, la editorial Platina publica su primer libro: una novela titulada *El precio*, que cuenta una historia de obreros textiles en el contexto de las luchas sindicales de la década del cincuenta y que suscita polémica entre distintos sectores, tanto de izquierda como de nacionalistas cristianos.¹⁵

En una entrevista, Rivera comenta cómo se inicia en la escritura, concretamente, sobre las motivaciones que lo han llevado a escribir su primera novela:

Los soviéticos tenían un cronista notable, Illia Ehrenburc. Él dijo alguna vez -cuando todavía existía la Unión Soviética- respecto de los jóvenes escritores, que escribían una primera novela testimonial y después quedaban vacíos, sin nada que decir. Habían puesto en sus veinticinco años todo lo que les daba su capacidad de narrador. Un poco creo que eso fue lo que me ocurrió a mí con *El Precio*, que comencé a escribir mientras trabajaba de tejedor de seda en un suburbio de Buenos Aires. En la novela estaba el mundo que conocí a través de mi familia y a partir de mi corta experiencia como obrero textil.¹⁶

A esta obra le sigue la publicación de *Los que no mueren*, novela editada en 1959. Ambas obras se inscriben en la tradición de la narrativa de carácter social, que tiene uno de sus puntos de articulación a mediados de los años cincuenta.

La producción de Rivera continúa con tres libros de cuentos: *Sol de sábado* (1962), *Cita* (1966)¹⁷, *El yugo y la marcha* (1968), en los que perduran los ecos de

¹⁴ El cuento "La marea" está incluido en su libro *Sol de sábado*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1962.

¹⁵ S. Zanetti, *op.cit.*, pág. 80.

¹⁶ Edgardo Berg, Mónica Bueno y N. Fernández Della Barca, "La ficción inacabada de la historia". Entrevista a Andrés Rivera, en *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 4, núms. 4-5, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995, págs. 303-304.

¹⁷ "Cita" ha sido reescrito y publicado en Andrés Rivera, *Para ellos, el paraíso y otras novelas*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

una literatura que refleja en la ficción, con un sentido crítico, la trama de relaciones sociales y económicas.

En 1969, junto a Susana Fiorito, a quien conoce un año antes en el Sindicato de Prensa, Rivera viaja a Córdoba donde se desempeñará como corrector de estilo de una publicación de la empresa Fiat. Permanecerá allí hasta 1974, año en que regresa a Buenos Aires por la grave enfermedad de su hijo Carlos. Desde ese año y hasta 1982, trabajará como redactor de *El Cronista Comercial*.

El año de 1972 es el que Ricardo Piglia marca como un momento de cambio en la escritura de Rivera, con la aparición de su libro de relatos *Ajuste de cuentas*.

Desde esa fecha, Rivera no publica ningún libro por un período de diez años aproximadamente, tiempo que coincide con la permanencia de la dictadura militar que “silenció” a gran parte de los escritores argentinos.¹⁸ Sin embargo, Rivera continúa escribiendo y rescribiendo algunas de sus obras. En 1975, elabora una primera versión de *El verdugo en el umbral*, pero su editor, según Saavedra:

[Rivera] no se atrevió a publicarla ante el clima de inseguridad y de terror que ya se vivía en aquellos meses previos al golpe de Estado. Rivera continuó entonces trabajando intermitentemente en una segunda versión hasta su publicación en 1994.¹⁹

Como es muy largo el periodo que transcurre hasta su edición, Rivera considera que *El verdugo en el umbral* ya no responde al proyecto de escritura que él se ha trazado y decide rescribirla en su totalidad. Este es uno de los pocos casos entre sus producciones –si no el único– en que no conocemos esa primera versión escrita que ha permanecido guardada durante tanto tiempo y de la que hoy desconocemos su suerte. Si se observa la fecha señalada arriba –el año de 1975–, se puede comprobar que coincide con la etapa en la que el escritor está experimentando un cambio notable en su narrativa.

¹⁸ Rivera explica su decisión de quedarse en el país, cuando se produce el golpe militar del 76: “¿Por qué me quedé? Hice un cálculo de posibilidades. Había estado en Córdoba en varias manifestaciones y no era raro que la policía tuviera fotos mías, pero no era un militante, y mi nombre no aparecía en ningún lugar. Por otro lado, necesitaba trabajar para mantenerme y ayudar a mi hijo Jorge. Sólo el azar podía provocar algún desbarajuste. Y si bien es cierto que el azar se introduce en la corriente de la historia, como dijo Marx, me pregunté frente a esa posibilidad ¿qué podía hacer? Y me quedé.” Alberto Catena, *op. cit.*, pág. 52.

¹⁹ Guillermo Saavedra, *op.cit.*, pág.12.

En 1982, se publican *Una lectura de la historia* -un libro de relatos- y la novela *Nada que perder*. En estas obras se produce un nuevo giro en la escritura de Rivera. Al parecer, la irrupción de la dictadura militar en la vida social y cultural de la Argentina es una de las causas del cambio. Esto es lo que el propio autor expone al respecto en una entrevista:

[La dictadura] Me ayudó a elaborar mejor la ambigüedad de la narración y la elipsis. También es cierto que abrió un foso en la continuidad literaria. Los escritores jóvenes, que orillan los veinticinco años, no parecen hacer de la literatura uno de los ejes de su vida, como ocurrió y sigue ocurriendo entre nosotros. Entre mi generación o la de Piglia, y ellos, no hay continuidad alguna. Nos queda poco tiempo y quienes debían sucedernos todavía no han aparecido.²⁰

Rivera fija su posición en el campo literario actual, en el que sólo parecen tener un sitio privilegiado Ricardo Piglia, Juan José Saer, Héctor Tizón, Eduardo Belgrano Rawson, entre otros. Con estos escritores, Rivera establece una relación muy cercana, un diálogo permanente, a través de sus propias ficciones. En Saer encuentra la creación de un mundo particular, de una escritura muy densa y compleja, que se distingue fácilmente de cualquier otro narrador. Pero de estos escritores, el que más admiración le provoca a Rivera es Ricardo Piglia. Le interesan esencialmente las modificaciones que este autor, a juicio de Rivera, lleva a cabo en la escritura y que puede percibirse con claridad a lo largo de su producción.²¹

La publicación en 1980 de *Respiración artificial*, de Piglia, es un referente ineludible para esa generación de escritores porque, como afirma Teresita Mauro:

Ese negro período de la vida social y política argentina dio lugar a una literatura heterogénea, pero que reflexiona e indaga en la experiencia y en el discurso de la historia del país. (...)

²⁰ Carlos M. Domínguez y Guillermo Saavedra, "Con Andrés Rivera", Entrevista en *El País Cultural, Ciencias, Artes y Letras*, Montevideo, Año II, núm. 55, sábado 3 de noviembre de 1990, pág. 2.

²¹ Osvaldo Tcherkaski. "Andrés Rivera: la obsesión de una escritura alucinada", *Tiempo Argentino*, sección Cultura, Buenos Aires, lunes 24 de diciembre de 1984, pág. 9.

Respiración artificial, (es) una obra que marca un hito en el sentido de problematizar el discurso y la historia.²²

A partir de *El verdugo en el umbral*, *Nada que perder* y varios relatos de 1982, Rivera trabaja con materiales referenciales de la política, la militancia, los elementos autobiográficos, la Historia, las formas opresivas del poder, la traición, la violencia y los proyecta en la trama de conflictos sociales y familiares, los cuales persistirán a lo largo de su obra.

En la obra, *En esta dulce tierra*, que se publica en 1984, Rivera define ya con más claridad el trayecto de esa búsqueda que se ha encauzado decididamente hacia el hallazgo –nunca definitivo– de los procedimientos narrativos peculiares de su poética. Con esta obra, Rivera obtiene el Segundo Premio Municipal de Novela (Buenos Aires).

En 1986, se publica *Apuestas*, una de sus novelas más breves o nouvelles, en la que el autor indaga en el poder autoritario y económico de su pasado reciente, aunque los personajes no remiten a personajes de la historia argentina, tal como sucede en las obras subsiguientes.

Esta búsqueda encuentra una de sus mejores expresiones en *La revolución es un sueño eterno*. La novela se publica en 1987 y es distinguida unos años después con el Premio Nacional de Literatura. Rivera, entonces, abandona su labor periodística y se dedica por completo a la escritura literaria.

En 1989, publica *Los vencedores no dudan*. También aquí el tema de la tortura es el motivo principal, pero historia y discurso se fusionan eficazmente en virtud de la minuciosa elaboración literaria. Aún así, Rivera escribe una segunda versión que se titula *Para ellos, el paraíso*, publicada recientemente en una antología.²³ Según puede apreciarse, al comparar ambas obras, la última versión es el producto de un trabajo de eliminación de partes textuales extremadamente subjetivas, que resultan extrañas al tono distanciado que se advierte en el conjunto de la obra.

²² Teresita Mauro Castellarin, “La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pág. 966.

²³ El autor comenta en la entrevista que “Los vencedores no dudan” es un título horrible, que él no ha escogido, sino que en aquel momento fue su editor quien lo decidió. Marina Kabat, “Un estilo propio habla de la experiencia histórica” (Entrevista con Andrés Rivera), en *Revista Razón y revolución*, N° 6, otoño de 2000.

En 1991, la editorial Alfaguara publica *El amigo de Baudelaire*, y desde entonces, toda su obra: *La sierva* (1992), *Mitteleuropa* (cuentos, 1993), *El farmer* (1996), *La lenta velocidad del coraje* (cuentos, 1998), *El profundo sur* (1999), *Tierra de exilio* (2000), *Cuentos escogidos* (2000), *Hay que matar* (2001), *Para ellos, el paraíso* (antología de novelas, 2002), *Ese manco Paz* (2003), *Cría de asesinos* (relatos, 2004), *Esto, por ahora* (nouvelle, 2005), *Punto Final* (nouvelle, 2006), *Por la espalda* (relatos, 2007), *Traslasierra* (nouvelle, 2007), *Estaqueados* (relatos, 2008), *Guardia blanca* (relatos, 2009), *Kadish* (2011).

Esto ha significado para Rivera una mayor difusión y la posibilidad de estar al alcance de un público más amplio.

Andrés Rivera reside desde 1995 en la ciudad de Córdoba (Argentina), en un barrio marginal, Bella Vista, junto a su mujer Susana Fiorito. Desde 1989, Fiorito realiza una labor solidaria y cultural, como presidenta de la fundación “Pedro Milesi” que cuenta con una biblioteca y donde funciona una escuela-taller que recibe a niños y adultos desprotegidos.

Andrés Rivera, que extraña la ciudad de Buenos Aires, se instala durante largos períodos en su departamento del porteño barrio de Belgrano, lo cual explica con un argumento contundente: la necesidad de cambiar de aire. En el último año, a causa de su enfermedad, permanece en la ciudad de Córdoba, junto a su compañera Susana Fiorito.

Capítulo 2: Palimpsestos

1.2.1. La figura de escritor

Antes de iniciar el estudio particularizado de la obra de Andrés Rivera, consideramos necesario referirnos a la noción de la figura de escritor, en tanto sujeto empírico que se posiciona frente al hecho estético, desde la subjetividad e individualidad.²⁴

²⁴ Véase Iván Jiménez, “Compromiso y autonomía en la literatura de Andrés Rivera: sobre el concepto de autor”, *Cahiers de LI.RI.CO.*, 2006, págs. 235-247. Puesto en línea el 1 de julio de 2012. En <http://lirico.revues.org/815>, (consultado en octubre de 2013).

Es interesante la explicación que nos ofrecen dos escritoras cordobesas - María Teresa Andruetto y Lilia Lardone-, refiriéndose a la posición de Andrés Rivera en el campo cultural y literario en Argentina:

Con una escritura a contrapelo de las tendencias de la época y también a contrapelo de la historia oficial, Andrés Rivera tiene alta presencia en los medios, trabajos críticos sobre su obra en universidades extranjeras, éxito de ventas y muchos lectores. Pese a ello, los circuitos académicos nacionales no parecen haber considerado lo suficiente su escritura, si es que no la han sencillamente ignorado, valorizando a otros escritores en una línea más experimental que la de Rivera, escritores con una modalidad más próxima al sentido, la tendencia y el interés académico de la época. Basta leer el Diálogo Piglia/Saer [Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1990], para ver hasta qué punto la escritura del segundo se corresponde con la mirada central de la crítica de esos años y abrocha, en consecuencia, el canon de los ochenta/noventa.²⁵

Las autoras se refieren a la generalidad y no, obviamente, a las excepciones. Los argumentos que esgrimen, además de reflejar las controversias, polémicas y enredos del mundo académico, defienden a un escritor como Andrés Rivera, que – siempre siguiendo la opinión de estas autoras- se caracteriza por no ser políticamente correcto, reacio a los críticos y académicos, enfrentado intolerantemente con algunos colegas, pensadores y personalidades relevantes de la cultura de su país.

En *El farmer*, el segundo capítulo se inicia con una cita referida a la escritura de Rosas, a la que le sigue un comentario del narrador Rosas:

Sus palabras no son jamás categóricas. Son difusas, cargadas de digresiones y frases incidentales.

El caballero que escribió esa torpeza, un francés a quien abrí mi casa y mi mesa, en Palermo, ignora que soy un novelista moderno.

²⁵ L. Lardone y M.T. Andruetto, *op. cit.* pág. 11.

El señor Sarmiento y yo somos los dos mejores novelistas modernos de este tiempo. Él y yo somos dueños de los mismos silencios. De las mismas ambigüedades, de las mismas certezas.

El señor Sarmiento publica, yo no. (Rivera, 1996:23)

La alusión por parte de Rivera a los críticos de su propia obra y el sarcasmo sobre su discurso academicista, inicia la humorada que culmina con la comparación entre Rosas/Rivera y Sarmiento. Hacia el final del fragmento, Rivera al tiempo que señala los procedimientos fundamentales de su escritura: “silencios, ambigüedades y certezas”, los abstrae al nivel de conceptos políticos que resultan claves en su narrativa.

Rivera, además de situarse, por la calidad de su escritura junto a los escritores más destacados de la actualidad, se coloca en el campo cultural como el hombre de pensamiento que asume la responsabilidad de participar de la vida pública, mediante sus opiniones sobre los conflictos sociales y políticos actuales. De ideología marxista, antiguo militante político y sindical, Rivera acomete contra su época, contra la inconclusa y perimida revolución socialista y el escepticismo de la juventud frente a la política.²⁶ Escepticismo, que por otra parte, él comparte.

Su posición frente al mercado también es ineludible. Si bien se considera un escritor “privilegiado”, por su bienestar económico y personal, su obra ha permanecido con autonomía de las posibles prescripciones de la industria editorial. La ironía de Rivera, en este sentido, se lee hacia el final de *La revolución es un sueño eterno*, en la referencia a las manipulaciones editoriales respecto de incluir en el libro, las biografías de algunos héroes y una introducción extemporánea:

Oportunamente, daremos a conocer las objeciones que nos merecen unas y otra [las biografías y la introducción], cuya inclusión aceptamos, sin embargo, guiados por los presupuestos que rigen nuestro quehacer en el mundo de la cultura. (Rivera, 2001a: 179)

Indudablemente, el enunciado “presupuestos del quehacer en la cultura” señala humorísticamente su dualidad de sentido: lo que en la superficie se lee en

²⁶ Iván Jiménez, “Compromiso y autonomía...” *op.cit*, pág. 236.

términos de principios o postulados, entre líneas surge el sentido sarcástico de cuestiones presupuestarias o monetarias.

Consideremos una de las hipótesis que expone Iván Jiménez, en el artículo citado, sobre la escritura de Rivera:

Si en el caso de Rivera puede hablarse de una disociación paulatina entre arte y compromiso político, [...] esta adhesión al “régimen de la autonomía artística” [...] está muy lejos de implicar la renuncia al proyecto de hacer una literatura que remita a lo social y a algunos sectores amplios de la experiencia humana, como la revolución.²⁷

Si el concepto de “compromiso político” remite literalmente al que induce a un escritor a practicar el realismo socialista, concordamos con Jiménez. De todos modos, el abandono de esta forma en el trayecto literario de Rivera y el acercamiento a los postulados de Theodor Adorno, implicó una verdadera transformación en su poética. Lo que parece hallarse en cuestión aquí es, justamente, la necesidad de reconceptualizar la noción de autonomía, en la que sigue resonando, desde el enunciado de Jiménez, la distinción entre forma y contenido.

Formuladas, en nuestra opinión, las líneas generales de esta posición de escritor, trataremos la cuestión más detenidamente, al analizar los textos en particular.

1.2.2. Influencias y reciprocidades. Las lecturas de Andrés Rivera

A modo de indagar en las relaciones del campo literario, intentaremos describir las influencias literarias más palpables que resuenan en sus textos. En nuestra opinión, este escritor ha sabido escoger de la tradición narrativa los materiales que respondían a sus intereses literarios e ideológicos y, desde su propia cosmovisión, los ha reelaborado amalgamando meticulosamente todos los elementos en una configuración original.

²⁷ Iván Jiménez, “Compromiso y autonomía...” *op.cit.*, págs. 236-237.

Situar a Andrés Rivera en el campo literario argentino no es tarea difícil aunque sí es necesario señalar algunas controversias que surgen de ese mismo campo, debido a la confrontación de ideas y también de intereses.

Si bien en la actualidad, aparecen -y cada vez con mayor frecuencia- en diversas publicaciones algunos artículos que intentan trazar ejes sobre la nueva narrativa argentina, ninguno de los aún considerados jóvenes escritores han alcanzado la primacía que mantiene el grupo tripartito, desde hace unas décadas, conformado por Ricardo Piglia, Juan José Saer y Andrés Rivera²⁸.

Tanto Edgardo Berg como Jorge Bracamonte señalan la existencia de un elemento común entre estos tres escritores representativos de la literatura argentina de las dos últimas décadas del siglo XX. Bracamonte la expresa en los siguientes términos:

No es casual el diálogo entre los tres escritores [Piglia-Rivera-Saer], los reconocimientos mutuos, las cercanías y las diferencias. Pareciera que uno de los puntos comunes es no haber dejado de interrogar el lenguaje, en tanto materia que hace posible la práctica discursiva del escritor en la historia. Desde aquí hay un constante trabajo por la renovación de la lengua y la estética literaria; además de que es aquello que hace posible el desarrollo de las lógicas estrictamente artístico-verbales en los tres casos. Aspecto que preserva una reflexión continua desde sus prácticas escriturales en función de la esfera artística y su carácter autónomo, como primer requisito para luego incorporar y transformar la política y lo social en general.²⁹

Por su parte, Berg caracteriza las poéticas de estos tres escritores como notablemente renovadoras en el campo de la narrativa argentina contemporánea.³⁰ Señalamos la selección de estos dos críticos porque son los que explícitamente destacan la obra de Piglia, Rivera y Saer. Uno de estos

²⁸ Saer falleció en 2005 a los 67 años (nació en 1938); Piglia nació en 1940 y Rivera, en 1928. Hay una diferencia de más de diez años entre Rivera y los otros dos escritores.

²⁹ Jorge Bracamonte, *Los códigos de la Transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. Córdoba, Jorge Sarmiento Editor, 2007. p. 482.

³⁰ Edgardo Berg, "Andrés Rivera: el entramado de la ficción política", en *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires, Biblos, 2002, págs. 97-136.

investigadores, Bracamonte, pertenece a la Universidad de Córdoba y, Berg, a las Universidades de La Plata y de Mar del Plata.³¹

Respiración artificial, la novela capital de Piglia, publicada en 1982, quizá no marque una inflexión en el antes y el después de la escritura de Rivera pero sin duda favoreció en gran medida sus innovaciones literarias, y para ser precisos, *Respiración Artificial* ha incidido en la escritura de muchos narradores argentinos, si se considera uno de los aspectos relevantes de la obra como lo es la originalidad y maestría de Piglia de referirse a la dictadura militar de aquellos años sin nombrarla. Además, los borradores de Rivera, en varias ocasiones, han sido leídos y corregidos por aquél.

Por otra parte, es indudable que la prosa de Saer tiene una incidencia notable en la narrativa rivereana, sobre todo en cuanto al ritmo, la musicalidad, la reiteración.

De las numerosas entrevistas que se le han efectuado a Rivera, en relación a los interrogantes sobre sus lecturas principales, sus autores insoslayables, este escritor no duda en mencionar a varios clásicos de la literatura universal. Afirma que ha leído con fruición a León Tolstoi, Fedor Dostoievski y Anton Chejov y se refiere a *La guerra y la paz* como un libro excepcional. Declara con asiduidad que admira también a Isaac Babel, puesto que considera a *Caballería Roja* una obra que lo ha influido totalmente.

Estos datos surgen de una comunicación directa que Rivera establece con el periodismo crítico o la crítica académica y constituyen la información más transparente o evidente que llega de este modo a sus lectores. Sin embargo, nos interesa más indagar en las influencias de Rivera a partir de lo que su propia obra nos formula.

La primera obra que Rivera publica se titula *El precio*, de 1957. Es una novela testimonial o ficción autobiográfica, cuya historia tiene como epicentro una fábrica textil de Villa Lynch, lugar donde el propio Rivera se desempeñó como tejedor de seda durante varios años desde muy joven. Él mismo, en la entrevista de Lardone y Andruetto, describe los rasgos de su primera novela y señala sus influencias:

³¹E. Berg elogia la obra de Rivera pero, al mismo tiempo, reconoce que si se la compara con la obra de los otros dos escritores (Piglia y Saer), las narraciones de Rivera no son tan destacadas por la crítica.

Hay toda una parte del *El precio* que es Faulkner puro, sólo desde el punto de vista de la puntuación –no del talento-, porque escribo sin un punto ni coma, sin un punto y coma. Ya aparece Reedson [personaje *alter ego* de Rivera] pero con otro nombre. También está muy mezclada, y no bien dosificada, la influencia de Arlt. Borges está ausente, es decir, la mía no es una buena adjetivación. Y está la marca de la literatura norteamericana.³²

La idea de escribir desde lo autobiográfico, que se gesta ya en los inicios del escritor, permanecerá a lo largo de su trabajo narrativo y será una marca indeleble de su escritura.

Esta primera novela se inscribe en el marco del realismo social, movimiento estético que comienza a desplegarse en Hispanoamérica hacia fines de los años 30 y principios del 40.

Claudia Gilman expone sobre la ideología del realismo socialista presente en las obras iniciales del escritor, desde el análisis de la lucha de clases:

[...] las primeras novelas de Rivera practican un corte vertical en busca de la estratificación del tejido social (...) Este corte revela que los verdaderos intereses son intereses de clase. Por eso, las oposiciones fundamentales enfrentan a obreros y patronos. El propósito de esta literatura está dominado por la idea de que develar las fuentes del poder social (...) permite establecer la verdad de las relaciones sociales y profetizar el rumbo racional de una historia en donde el poder será ejercido por la clase mayoritaria de los explotados.³³

El precio se ciñe a estas estructuras de poder, y se convierte por ello en una novela de tesis, que el mismo Rivera deplora en la actualidad.

Justamente es la difusión de los escritores rusos –Dostoievski, Tolstoi y Chejov- y de narradores estadounidenses como Faulkner, Caldwell, entre otros, la

³² L. Lardone y M.T. Andruetto, *op. cit.* pág. 36.

³³ Claudia Gilman. “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, en *La novela argentina de los años 80*, Roland Spiller (ed.) Estudios Latinoamericanos 29 Universidad de Erlangen-Nuremberg, FrankfurtundMain, Editorial Vervuert, 1993, 2ª.ed., pág. 49.

causa por la cual arraiga en Latinoamérica una forma vernácula de aquel realismo, asociado claramente a la ideología revolucionaria.³⁴

Se podría situar literariamente a Rivera, porque nace en 1928 y porque comienza a publicar a mediados de los 50, dentro de la generación del 55.

Teresita Mauro Castellarin explica, en su análisis sobre la narrativa de Rivera, que:

la generación del medio siglo tuvo en general una visión más cercana a la realidad y a la historia, como lo reflejaba también el grupo que se nucleaba en la revista *Contorno*, y la visión más historicista de las ficciones que los miembros de este grupo compusieron.³⁵

Sin embargo, Rivera se mantiene bastante al margen de los grupos, aunque sí puede destacarse que sus amigos escritores (compañeros de trabajo, además, en el diario *La hora*) y, algunos de ellos, lectores de su obra de aquel momento eran Juan Gelman, Juan Carlos Portantiero, el dramaturgo Roberto "Tito" Cossa, Estela Canto, Sergio Peralta, el editor José Luis Mangieri, entre otros.

En la entrevista de Lardone y Andruetto, Rivera niega estar cerca de la revista *Contorno*,³⁶ a pesar de que la primera edición de *El Precio* exhibe una dedicatoria "A *Contorno*, y a quienes la hacen".³⁷

Dentro de la tradición literaria rioplatense en la que se inscribe Rivera, podemos afirmar, partiendo de sus propias observaciones como también de los

³⁴En la década del 40, también está en apogeo la literatura fantástica, promovida por el grupo *Sur*. Ambas tendencias, el realismo y el género fantástico, de algún modo, continúan las líneas estéticas fundadas por los grupos de Florida (vanguardia) y Boedo (social).

³⁵ "Andrés Rivera comenzó a publicar sus obras en la década del cincuenta, por lo que se lo puede situar dentro de la denominada "generación del 55", en la periodización que hizo Luis Gregorich. En este grupo incluye a los narradores nacidos entre 1920 y 1930, y que comenzaron a publicar sus obras con posterioridad a 1955, en el período que sigue a la caída del gobierno de Perón. Etapa que se caracterizó por un auge y desarrollo de la vida intelectual y de los medios de comunicación de masas, que experimentaron un gran impulso y vitalidad. Por otra parte, Juan José Arrom agrupa a los escritores del "medio siglo" bajo la denominación de "generación de 1954" o "generación de los reformistas", ya que tienen en común una actitud crítica hacia el pasado y el compromiso con respecto a la situación histórica que les tocó vivir." Teresita Mauro Castellarin, "La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera" ... *op.cit.*, págs. 963 y 964.

³⁶ La revista *Contorno*, que convoca a los hermanos David e Ismael Viñas, Juan José Sebreli, Adolfo Prieto, Noé Jitrik, entre otros escritores y críticos, publica el primero de sus diez números en noviembre de 1953. Sus postulados se dirigen a oponerse a la estética martinfierrista, a poner en el centro de la escena literaria a Roberto Arlt y desplazar a Borges, a proponer una lectura que privilegie la interferencia entre literatura y política (el contorno) y valora la tradición realista de la novela argentina, destacando el realismo de Arlt frente al realismo socialista. En: Martín Prieto. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, págs. 321-325.

³⁷ L. Lardone y M. Andruetto, *op. cit.*, pág.29.

juicios de la crítica, que tres escritores son los que han influido fundamentalmente en su escritura: Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges, aunque este último escritor es leído por Rivera ya en su madurez, por prejuicios ideológicos provocados especialmente por dogmas del partido comunista.

En la misma entrevista, Rivera comenta:

Leo a Borges tarde, en esta formación, en estas lecturas más tan precipitadas. Yo, que me lanzaba sobre cualquier texto que caía en mis manos, a Borges lo leo tarde por prejuicios, es decir lo leo cuando tengo 30 años. Casi una lectura clandestina, porque el Partido Comunista, al cual en ese momento yo estaba afiliado, había sindicado a Borges como un escritor reaccionario. Un día decidí leer a ese escritor reaccionario porque me dije que no podía ser que tantos de mis conocidos hablaran de él y yo no supiera exactamente quién era, más allá de una u otra opinión que me llegaba. Lo leí entonces, han pasado cincuenta años y sigo leyéndolo.³⁸

Si bien Borges y Arlt representan para la crítica –sobre todo la de las últimas décadas- dos ejes posibles y enfrentados en muchos aspectos desde los que se pueden leer las diferentes tendencias entre la producción de la literatura argentina actual, no es imposible encontrar, más allá de sus singularidades, la confluencia de la estética de ambos escritores en la literatura de Rivera. En estas conexiones, entra en juego esencialmente la utilización deliberada de los diversos procedimientos de intertextualidad, la que resulta de un proceso de preferencias, de selección, un filtro de textos elegidos entre varios.

En la cita de otros textos, y sobre todo, en el uso de las formas discursivas, Rivera encuentra en Borges la motivación para modificar su modo de escribir. A partir de ella, se originan sus ficciones y del trabajo exhaustivo con estos elementos, sus relatos adquieren mayor sentido. Borges siempre selecciona un “modelo a imitar”, escoge el molde de algo conocido y lo reproduce en el interior de sus relatos.³⁹ Modos de construcción del relato que utiliza ampliamente Rivera, reconociendo la maestría de Borges en su nueva etapa creativa.

³⁸ L. Lardone y M. Andruetto, *op. cit.*, págs. 31 y 32.

³⁹ “En Borges, el cosmopolitismo es la condición que hace posible imaginar una estrategia para la literatura argentina. Inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales habilita a Borges para cortar, elegir y reordenar desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en

Borges trabaja todas las combinaciones que ofrece el procedimiento intertextual llevándolas a sus extremas posibilidades. Rivera absorbe este artificio borgeano y lo transfiere con la misma intensidad, a través de la parodia.⁴⁰ Rivera usa la cita intertextual y, en algunas obras parodia el estilo borgeano; en otras, parodia la obra de Borges.⁴¹ Incluso se podría decir que Rivera extrema en tan gran medida la cita, que al igual que en Borges, la idea de “plagio” asoma conscientemente y por ello, sin prejuicios, en su escritura.

Podríamos reescribir lo que Piglia afirma con respecto a la utilización de la parodia en los textos de Borges a la función que cumple en la escritura de Rivera este recurso: Rivera parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma.⁴²

En este sentido, la diferencia entre Borges y Rivera se encuentra en que el primero hace de la cita el núcleo esencial de su escritura, mientras que en Rivera la cita no es el elemento fundamental, aparece siempre combinada con otros recursos formales. Otra deuda, que Rivera reconoce con la obra de Borges, es la elaboración de un lenguaje en el que prima la ambigüedad y la elipsis.⁴³

La conexión de Rivera con Roberto Arlt es quizá más evidente o explícita en sus primeras obras.⁴⁴ Es, decididamente, el escritor argentino que mayor influencia ejerce en Rivera.

cuyo espacio se maneja con la libertad de un marginal que hace un uso libre de todas las culturas. Desde la periferia, Borges logra que su literatura se relacione de manera no dependiente con la literatura occidental. Hace del margen una estética. En estas operaciones Borges encuentra su originalidad: escritor-crítico, cuentista-filósofo, oblicuamente discute tópicos capitales de la teoría literaria contemporánea. Eso lo convierte en un autor de culto para la crítica, que descubre en él las figuras platónicas de sus propias preocupaciones: la teoría de la intertextualidad, la relación entre conocimiento y lenguaje, los dilemas de la representación y de la narración. La máquina literaria borgeana ficcionaliza estas cuestiones, y produce una puesta en forma de problemas teóricos y filosóficos, sin perder jamás el brillo desconfiado de la ironía o la posición antiautoritaria del agnosticismo.” Beatriz Sarlo, “Prólogo a la edición brasileña de *El informe de Brodie*”, en Jorge Luis Borges, *O informe de Brodie*, Sao Paulo, Globo, 1995.

⁴⁰ G. Genette define *parodia* como “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” y *pastiche* a la “imitación de un estilo sin función satírica”. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 37 y 38.

⁴¹ En un relato de Rivera que se titula *Los honorables testigos*, en fragmentos de las novelas *Nada que perder* y *En esta dulce tierra*, se percibe claramente el estilo de Borges. En el relato *Una lectura de la historia*, Rivera incorpora en el relato dos personajes de *El muerto*, de Borges.

⁴² La frase de Piglia es “Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma.” Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, 1990, pág. 122.

⁴³ Carlos M. Domínguez y Guillermo Saavedra, *op.cit.*, pág. 2

⁴⁴ Al respecto, Gilman explica que los primeros textos sufren la necesidad de escribir como Arlt. Claudia Gilman, *op.cit.*, pág. 47.

Al mundo ficcional utópico que Arlt elabora a partir de lo que puede intuir de su propia realidad, Rivera lo invierte: inscribe la ficción en la posible realidad histórica, que, de ese modo, se establece como utopía.

Arlt crea un relato casi inverosímil para reproducir una realidad social que se le presenta como increíble por los mecanismos peligrosos que ella engendra pero que, al mismo tiempo, sabe que es posible. Rivera, en cambio, crea un relato verosímil de una historia que se torna fantasmal e insondable cuando reina la tragedia.

Los personajes que construye Arlt son los locos, los marginales, los delincuentes, los falsificadores, los impostores, los que trascienden por sus actos desmedidos; los de Rivera son los *héroes* derrotados. Los primeros deben cruzar el límite a través de un acto violento para trascender, y al cruzarlo, escapan de la mediocridad. Los personajes de Rivera han cruzado ya ese límite, han sido héroes en cierto modo, sin embargo y paradójicamente, se encuentran atrapados en sus conciencias angustiadas.

Arlt ha leído a los escritores rusos, Rivera también y además a Arlt.⁴⁵ Es así cómo la tradición se configura: como espirales que nunca acaban de cerrarse. En esta circulación de materiales, los últimos tienen más herramientas disponibles y un amplio campo para penetrar en la complejidad, porque trabajan en el último estrato del *palimpsesto*, en la acepción de Genette,⁴⁶ ya no sólo de un texto sino de una extensa producción.

Andrés Rivera declara con respecto a una de las obras capitales de Roberto Arlt: "*Los siete locos* –junto a *Los lanzallamas*– es una de las novelas más laberínticas, crueles, angustiosas y argentinas que se hayan escrito nunca."⁴⁷

Los cuatro adjetivos enunciados, por otra parte, podrían ser claramente atribuidos a sus propias narraciones, sin temor a equivocarnos.

En Arlt, los mismos protagonistas de sus novelas son los que engendran violencia, como máquinas irreflexivas que no pueden actuar de otro modo; hacer el mal es su forma de estar en el mundo. Los personajes de Rivera, en cambio, padecen la violencia de un mundo irracional, la violencia del silenciamiento. Están

⁴⁵Oswaldo Tcherkaski, *op. cit.*, pág. 9.

⁴⁶ Gerard Genette, *Palimpsestos...op.cit.*, pág. 495.

⁴⁷ Andrés Rivera, "Palabras feroces", *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 18 de julio de 1999, pág. 3.

en su espacio, solos y mudos, como si narraran o escribieran para ellos mismos, como si necesitaran desentrañar la realidad desde su interioridad y están solos y mudos porque les resulta imposible comunicarse con otros.

La violencia en las narraciones de Rivera se refleja en la degradación del cuerpo ejercida por la vejez, la enfermedad y la tortura, y la que mayor dimensión adquiere es aquella que se manifiesta en la espera de la muerte, que siempre actúa como amenaza latente. Al referirse a la obra de Borges y a la de Arlt, Piglia expone lo siguiente:

Unir y mezclar a Borges y a Arlt es una de las utopías de la literatura argentina, pero eso no es posible, aunque el intento de la cruza está en Cortázar, en Marechal, muy nítido en Onetti. (...) Un escritor puede quebrar la estructura de las palabras, mezclar diversas lenguas, atomizar el lenguaje, pero en algún lado debe mantener la unidad. Yo creo que Arlt es uno de los pocos que marca su estilo a partir de la mezcla, del entrevero, a diferencia de Borges, que más bien es el descarte, la precisión.⁴⁸

Si se tiene en cuenta la diferenciación que Piglia establece entre la escritura borgeana y la de Roberto Arlt, podemos hipotetizar que en ese “intento de cruza” también puede ser incluida la narrativa de Andrés Rivera.

Faltaría agregar al grupo de argentinos, a Rodolfo Walsh, también considerado un referente importante por Rivera.

En su novela *El verdugo en el umbral*, el narrador comenta la obra de Rodolfo Walsh de la siguiente manera:

[...] estoy leyendo *Viento rojo*: Walsh enganchó tan bien el tono de la traducción que, por primera vez, se sabrá hasta donde era capaz de llegar Chandler, en los mejores momentos me hace pensar en Borges. Te da la sensación de que es capaz de narrar *cualquier cosa* y maneja de una forma tan impecable el *tempo* y la ironía que hasta las descripciones son narrativas. Además, en el volumen hay un cuento (“estaré esperando”) que, sin exagerar, vos lo vas a leer; para mí tiene el nivel de “Los asesinos” de Hemingway. (Rivera, 1994:159-160)

⁴⁸ Verónica Abdala, “El centenario de Roberto Arlt”, Entrevista con Ricardo Piglia, Noé Jitrik, Guillermo Saccomano y Abelardo Castillo, en *Página 12*, 23 de abril de 2000, pág. 31.

De la relación con otros escritores rioplatenses, puede destacarse como fundamental la proximidad que establece con la escritura de Juan Carlos Onetti. En opinión de Rivera, "(Onetti) era el escritor del Río de la Plata que podía ponerse a la altura del mejor de los norteamericanos."⁴⁹ Cabe destacar, además, que el propio Rivera atribuye el cambio que se produce en su escritura en favor de los procedimientos formales a sus reiteradas lecturas de las obras del uruguayo.⁵⁰

Tanto de Onetti –como también de Borges–, Rivera recurre a un rasgo que caracteriza a la literatura de sus dos maestros. Borges y Onetti "escriben siempre el mismo libro". Crean un universo autónomo con un constante trasvase de personajes, situaciones, repeticiones, autocitas, etc.

Se sabe, por otra parte, el temprano deslumbramiento del autor uruguayo por William Faulkner. Él mismo afirma irónicamente que los críticos que reseñan en las solapas de sus libros, al comentar su obra invocan siempre a Faulkner.

La admiración de Onetti hacia el escritor norteamericano es compartida por Rivera. Es probable que este último también haya encontrado en Faulkner la inestimable apreciación que Onetti esgrime sobre la obra del norteamericano:

[La mirada de Faulkner] detenida sobre paisajes, personas, circunstancias, veía algo más que lo percibido por nosotros [...] aquella mirada tiene, sí, algo de ceguera y engaño. Aunque jamás recurra a lo sobrenatural, aunque parezca siempre aferrado a una realidad, nos deja la sensación de que el hombre sólo veía de verdad un mundo propio, introducido sin esfuerzo en los mundos universales y ajenos. De ahí que todo lo nombrado (panoramas, gente, anécdotas) resulte creíble pero fantasmal.⁵¹

La reflexión guarda una estrecha similitud con la obra de Onetti y también, consecuentemente, con la de Rivera.

Es evidente, además, la apropiación por parte de muchos narradores hispanoamericanos de los procedimientos formales utilizados por Faulkner: el monólogo interior, la técnica del *fluir* de la conciencia, variedad de perspectivas y

⁴⁹ Carlos Ma. Domínguez y Guillermo Saavedra, *op.cit.*, pág.1.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Juan Carlos Onetti, *Confesiones de un lector*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, págs. 20 y 21.

puntos de vista, precisión de los diálogos, frases extensas con un lenguaje lacónico, saltos e interrupciones en el relato, *flashbacks*, fragmentación, entre otros.

Además de considerar un maestro a William Faulkner, un gran número de escritores hispanoamericanos tomó también como modelo a Ernest Hemingway. No sólo su obra narrativa adquirió un considerable valor entre esos autores sino también sus propuestas teóricas. Del concepto que elabora este autor para caracterizar el relato moderno –nos referimos a su célebre y tan difundida *teoría del iceberg*⁵², Piglia nos ofrece la siguiente definición: “Es la primera síntesis de ese proceso de transformación (del cuento clásico al cuento moderno): lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, el sobreentendido y la alusión”.⁵³

Podemos constatar, a través de la lectura de innumerables relatos hispanoamericanos, la amplia aceptación que tuvo la idea de Hemingway. En el caso de Rivera, desde una primera observación, nos parece que el concepto del norteamericano será incorporado en *Ajuste de cuentas* pero más evidentemente desarrollado en *Una lectura de la historia*, obra en la que la preocupación por la estructura se pone en primer plano.

Tanto Faulkner como Hemingway le ofrecen a Rivera sus lúcidos procedimientos narrativos pero también la “forma de ver” ese mundo de desasosiego del que emergen personajes turbios –que se definen así no sólo por su conducta sino por la mecánica violenta del sistema en el que están atrapados-, personajes que no pueden cambiar sus destinos por más que lo intenten, ya que siempre los rodea el fracaso y la derrota.⁵⁴

⁵² Hemingway nos dice al respecto: “Siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del iceberg. Hay nueve décimas bajo el agua por cada parte que se ve de él. Uno puede eliminar cualquier cosa que sepa, y eso fortalecerá el iceberg. Si un escritor oculta algo porque no lo sabe, entonces habrá un agujero en su relato.” Ernest Hemingway, *Confesiones de escritores, Narradores I (Los reportajes de The Paris Review)*, 9 vols., Buenos Aires, Ateneo, 1990, pág.165.

⁵³ R. Piglia, *Crítica...op.cit.*, pág. 88.

⁵⁴ Rivera nos ofrece la siguiente explicación acerca de un relato de Hemingway que pertenece al libro titulado *La quinta columna*: “Un lugar limpio y bien iluminado. Dos mozos y un anciano limpio que bebe coñac. El anciano está solo y en algún momento (...) intentó suicidarse. Los mozos quieren irse a dormir (...) luego se despiden y el camarero más viejo y solo dice que necesita un bar abierto ‘cierta limpieza y orden. Algunos vivían así y nunca lo habían sentido, pero él sabía que todo eso era nada y nada y pues nada.’ Y reemplaza, con calma, con serenidad, el Padre Nuestro por nada. Esa, para mí, es tal vez una de las pocas líneas de Hemingway que muestran el desamparo y la desdicha de la vejez. El desamparo, la soledad, la desdicha de un anciano que anhelaba, únicamente, encontrar ‘un café limpio y bien iluminado.’” Andrés Rivera, “Palabras feroces”..., *op.cit.*, pág. 3.

La pasión que Rivera siente por la literatura norteamericana surge con la lectura de *Manhattan Transfer* y la trilogía de John Dos Passos, conformada por las novelas, *Paralelo 42*, *1919* y *El gran dinero*. Después lee toda la obra de William Faulkner, de la que destaca *El sonido y la furia*; toda la obra de Ernest Hemingway y la narrativa de F. Scott Fitzgerald. Lee también a John Steinbeck y a Saul Bellow, a Raymond Chandler y a Dashiell Hammet. De los autores estadounidenses actuales le interesan Thomas Pynchon y Philip Roth y escritoras como Flannery O'Connor y Annie Proulx.

Las conexiones con otras obras y otros autores son infinitas, ya que lo expuesto más arriba también podría trasladarse a un análisis comparativo con las poéticas de Joseph Conrad, Franz Kafka y de Samuel Beckett, las cuales fijan su atención en esos momentos en los que la identidad socialmente constituida del individuo se tambalea. Nos limitamos aquí a exponer algunas líneas coincidentes entre los escritores que Rivera considera sus epígonos, dado que rastrear todas las influencias merecería un trabajo orientado exclusivamente a esta búsqueda. En el análisis específico de cada texto, examinamos las apropiaciones, las citas, las transcripciones de fragmentos de obras de narradores y de poetas que se extraen de la obra de Rivera.

La mayoría de los críticos coinciden en la idea de que fue Anton Chéjov quien, al ofrecer una preceptiva de esta estética, sentó las bases del objetivismo, al cual un siglo más tarde adheriría la denominada ficción minimalista.

En estos preceptos estéticos encuentra sus fundamentos gran parte de la literatura norteamericana contemporánea, hecho que también se refleja en la obra de muchos escritores hispanoamericanos desde las primeras décadas del siglo XX en adelante. María Teresa Gramuglio afirma, en este mismo sentido, que:

el objetivismo era para la narrativa de los años 50 y 60, un elemento activo en el horizonte de lecturas; formaba parte de esa red discursiva en el interior de la cual se escriben los nuevos textos, y ofrecía, en la apelación de la mirada y cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción, en el énfasis descriptivo y en el recurso de la repetición, nuevas formas de escritura.⁵⁵

⁵⁵ María Teresa Gramuglio, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.

La mayoría de los recursos mencionados constituyen un conjunto de procedimientos narrativos y discursivos que Rivera absorbe y que muchos años después incorporaría productivamente a su narrativa, tanto en sus novelas como en sus relatos cortos.

Como hemos afirmado anteriormente, el cambio significativo en la escritura de Rivera se advierte con la aparición en 1972 de su libro de cuentos *Ajuste de cuentas*, tal como lo señaló Ricardo Piglia, hecho que también reconoció el propio Rivera⁵⁶ en diversas entrevistas y conferencias.

Este proceso se mantuvo en la novela; algunos críticos señalan *Nada que perder* (1982) como el ejemplo más nítido de esta transformación.

En realidad, el paso desde la escritura condicionada “por el realismo social” de las primeras obras de Rivera al objetivismo, aunque con características particulares, se percibe ya en *El verdugo en el umbral*.

La peculiar objetividad de Rivera, que en nuestra opinión se encuentra en contacto con el *nouveau roman*, se aproxima también a la estética minimalista, o *Realismo Sucio*, expresión con la que se denomina a esta tendencia que surge en Estados Unidos en la década de los setenta.⁵⁷

Esta poética propone utilizar los mínimos recursos para contar historias cotidianas, sin añadir figuras retóricas, huyendo de las moralejas y dejando las historias sin cerrar.

A juicio de Enrique Páez:

Los relatos y novelas escritos desde este modo de observar el mundo no reflejan sucesos extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común de los lectores, sino fragmentos de vida idéntica a la de los propios lectores. Mundos grises, rutinarios, desesperanzados, ausentes de heroísmos, pero que reflejan la verdadera naturaleza del ser humano.⁵⁸

⁵⁶ Al respecto, dice Rivera: Se trata de dos etapas. Hasta entonces había transitado por lo que podríamos denominar un “realismo social” muy cargado de esquematismos y definiciones tajantes. Debí esperar mi propia evolución y las reiteradas lecturas de Onetti, Borges y de la literatura norteamericana, para empezar a despojarme de retórica y advertir el peso real de la escritura, que yo defino como eficacia”. Carlos Ma. Domínguez y Guillermo Saavedra, *op.cit.*, pág.1.

⁵⁷La estética minimalista en relación a la literatura, en Estados Unidos, responde al nombre de “Realismo sucio”, aunque existen algunas diferencias entre ambos. Si bien son escasos los elementos de esta corriente que puedan reconocerse en la escritura de Rivera, sí puede advertirse la presencia de procedimientos propiamente minimalistas, especialmente en la repetición y el silencio.

⁵⁸ Enrique Páez, *Escribir. Manual de técnicas narrativas*, Madrid, SM, 2001, pág. 195.

A partir de estos conceptos, se puede ver mejor cierta conexión de Rivera con esta tendencia estética, especialmente en los relatos de la primera época, aunque pocas veces esté presente en su obra el mundo de la cotidianidad característica del *Realismo Sucio* y, más aún, la ausencia de lirismo que propone esta estética. Lo cotidiano en Rivera es, en todo caso, un escenario íntimo en el que el personaje, al tiempo que lucha con su conciencia, se descubre en medio de las necesidades vitales que le exige su cuerpo. Lo social, en Rivera, siempre tiene una estrecha conexión con lo político, como por ejemplo, el tratamiento del motivo del trabajo aparece no en su sentido individual, sino en el marco de la lucha sindical, colectiva.

Por otra parte, cabe señalar que el editor José Luis Mangieri, amigo personal de Andrés Rivera, ha opinado al respecto al afirmar que en aquellos años no se conocía en las editoriales argentinas a Raymond Carver. Seguramente, ciertas identificaciones entre estos escritores se deben al hecho de que hayan compartido los mismos maestros.

Rivera considera que en los jóvenes escritores argentinos se ha producido una grave fractura, ya que no mantienen una continuidad literaria que se mantuvo hasta la obra de autores como Ricardo Piglia, Juan José Saer y la suya misma, entre otros, en relación con las generaciones anteriores. En este sentido afirma:

No pasa lo mismo en un país como Estados Unidos (...) quien haya leído a Raymond Carver sabe que Carver es un hijo dilecto de Mark Twain, más allá de lo que pone en escena (...) No es casualidad que aparezca la literatura miserabilista en el país del Norte, pero esta producción se inscribe en una tradición que va de Mark Twain a Faulkner y a Hemingway.⁵⁹

Rivera, al ser consultado respecto de sus modalidades de trabajo, responde:

Leo, mientras escribo, novelas policiales e historia. Solo a los imbéciles diplomados se les puede ocurrir que la frecuentación de Hammett y de Chandler –dos escritores a los que profeso una admiración sin retaceos-

⁵⁹ Carlos María Domínguez...*op. cit.*, pág. 2.

puede estimular la evasión. La verdad es lo contrario: leerlos es hundirse en el mundo implacable de nuestros días.⁶⁰

Como vemos, la narrativa policial norteamericana es otra de sus pasiones. Dashiell Hammett⁶¹ es el iniciador, a finales de la década del 20, del género denominado *novela dura* o *hard-boiled*. Lafforgue y J. Rivera, explican al respecto:

[Esta forma] comienza por romper con la idea del enigma como núcleo de la narración, y trata, más bien, de brindar una descripción del mundo de la marginalidad y los negocios turbios, dentro de las líneas más rotundas de la tradición realista. Pero de la vertiente “crítica” cultivada por autores como Hammett, Chandler y Mc Coy se pasará, asimismo, a una virulenta exaltación de ‘sexo y violencia’, que plantea su propia y específica validez.⁶²

En la novela dura, el héroe es indistintamente el detective o el criminal. En la definición citada se encuentra otra de las claves de la narrativa de Rivera, que tiene relación con el tratamiento de la intriga, que aparece velada u oculta, o, directamente se ausenta del relato. Así es como trabaja en sus cuentos y en sus nouvelles, sin que ello signifique que le atribuyamos a la escritura de Rivera el rótulo de literatura policial. Sí puede advertirse que el género está muy presente aunque de manera sesgada, no como parte central de la estructura de las obras rivereanas. Podría ilustrarse con un ejemplo: el narrador protagonista de varias de sus novelas y cuentos aparece caracterizado como una figura típica de la novela policial: el hombre duro, frío en el trato, especialmente con las mujeres, en una atmósfera sórdida y violenta por momentos.

Otros escritores norteamericanos del género, como es el caso de Chase, recurren insistentemente a la tematización de la violencia y del sexo. Estos núcleos siempre están presentes en Rivera. Sin embargo, él los elabora desde una perspectiva diferente; violencia y sexo aparecen en una relación más ligada a la condición esencialmente humana, aunque como valores más bien negativos que se engendran en la ambición de poder.

⁶⁰ S. Zanetti, *op. cit.*, pág. 82.

⁶¹ Rivera considera que Hammet, en varios momentos, es superior a Hemingway.

⁶² Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, “La narrativa policial argentina” en *La historia de la literatura argentina*, 104, *Capítulo*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968, pág. 341.

En *Apuestas* (1986), en el fragmento en que Lanes acepta colaborar con el régimen de la dictadura, el narrador introduce dos digresiones que se presentan como claves literarias que el autor señala. En primer lugar, cita a Teodoro Dreiser,⁶³ un escritor que Rivera admira, y después a Chase, cuando Lanes acaba la lectura de la nota de agradecimiento que le envía el militar, por la colaboración prestada: “Lanes creyó que leía el capítulo más pobre y convencional de Chase, autor al que recurría, para conciliar el sueño, cuando Agustina menstruaba.” (Rivera, 1986: 62)

Se lee aquí un ataque certero a la literatura de Chase, aunque es probable que se trate de una actitud irónica frente al comentario generalizado de que la novela policial es esencialmente literatura de evasión. La supuesta ironía, de todos modos, no le resta precisión al ataque crítico que Rivera acomete contra Chase y al que, por otra parte, coloca en lugar de inferioridad con respecto a Chandler y Hammet.

La lectura que hace Rivera de la novela policial lo lleva a elaborar una prosa que, al involucrar la violencia en todas sus expresiones, se vuelve casi transparente, explícita; las palabras trabajan en un espacio semántico limitado. El lenguaje economiza, se torna lacónico, objetivo, violento, porque lo que se pretende narrar es una parcela del mundo, o en todo caso, del submundo sórdido y marginal, donde los personajes están atrapados como en un callejón sin salida.

Rivera se opone al concepto de “estilo”, cree “en la eficacia de la escritura, ajustada a la historia que se propone narrar.”⁶⁴ Esto explica que para dar forma a ciertos núcleos temáticos, que el escritor trabaja con extrema obsesión, pueda incorporar ciertos elementos de todos estos géneros después, probablemente, de un proceso de filtrado muy particular.

De todas maneras, debemos aclarar que a pesar de que muchos de los elementos literarios que influyen en la obra de un escritor son reelaborados de forma consciente para crear su escritura propia, una gran parte de esa reelaboración se lleva a cabo de modo inconsciente. Por esta razón, sólo hemos pretendido señalar algunos rasgos y procedimientos muy evidentes que acercan

⁶³ Teodoro Dreiser (1871-1945) “novelista norteamericano... Con *Sister Carrie*, abrió nuevos horizontes en el temario de la novela americana y en la objetividad con que trataba un tema nada convencional. Su principal virtud es la implacable acumulación de detalle para expresar una intensa impresión de realidad...” *Diccionario de Literatura Penguin/ Alianza*, vol.1, Madrid, Alianza, 1979, pág. 244.

⁶⁴ Carlos Ma. Domínguez y Guillermo Saavedra, *op. cit.*, pág.1.

los textos de Rivera a la obra de estos escritores de diferentes épocas y nacionalidades.

Andrés Rivera se reconoce como un lector interesado en los temas de la historia. En la actualidad, reconoce no leer tanto obras de ficción como sí textos de historiografía universal como nacional.

1.2.3. Reescrituras

“Se publica para dejar de corregir”. La expresión, atribuida a Borges, significa el compromiso y obsesión que todo escritor mantiene con la literatura. Como bien lo explica Rivera en la entrevista de Lardone y Andruetto si su oficio de corrector influyó en su literatura:

Sí, incidió, y de una manera notable. Ser corrector me ayudó indirectamente, porque corregir libros, algunos muy mal escritos ellos... hizo que yo reflexionara, realmente mucho, acerca de la escritura, y me permitió adentrarme en la literatura con más énfasis que en mi pasado reciente.⁶⁵

Corregir, reelaborar y reescribir son acciones que constituyen en Andrés Rivera una parte fundamental de su trabajo escriturario, lo cual –en nuestra opinión- crea una estrecha interacción en el plano global de su producción. Siguiendo la opinión de Edgardo Berg:

[...] corregir en Rivera es un intento obstinado por desarraigarse de la primera letra –la identidad escrituraria de los comienzos- y emerger como rechazo de lo previo; en definitiva, presupone un repliegue íntimo sobre la materia de lo ya escrito.⁶⁶

⁶⁵Lilia Lardone y María Teresa Andruetto. *Ribak, Reedson, Rivera...*, *op.cit.*, pág. 55.

⁶⁶ Edgardo Berg, “Andrés Rivera: el entramado de la ficción política”, en *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002, pág. 99.

Los conceptos enunciados por Berg apuntan más bien a señalar el cambio formal que se produce en la obra del escritor, ya en los años setenta, cuando a partir del libro de relatos *Ajuste de Cuentas*, varios de sus textos se alejan de la estética del realismo socialista y manifiestan una diferencia notable en relación a sus primeras obras, mediante un proceso de absorción de elementos vanguardistas y de marcada influencia de la literatura norteamericana.

De todos modos, es necesario señalar la inquietud que manifiesta Rivera con respecto a la forma de sus obras, ya desde la segunda novela breve *Los que no mueren*:

Y luego (después de *El precio*), *Los que no mueren* fue, en buena medida, una corrección; muy intuitivamente empecé a desechar la voluntad. No me convertí en un partidario de las novelas flacas pero sí descubrí que no había que abundar. No sabía muy bien cómo era ese arte. Esas dos primeras novelas hablan de lo mismo, de un mismo mundo. *Los que no mueren* se reduce a una pequeña historia: el mundo de una fábrica donde un obrero termina su ciclo y se suicida. Para esa historia yo tenía demasiado material.⁶⁷

El escritor advierte que a su novela *El precio* le sobra demasiado material, con lo cual demuestra su competencia como lector y corrector.

Por otra parte, puede observarse que los cambios producidos en la obra de Rivera se vinculan, en el aspecto práctico de la escritura, con los procedimientos de corrección, reelaboración y reescritura.

Este conjunto de tácticas que parten de la actitud o elección del escritor, en nuestra opinión, se van tornando paulatinamente, en verdaderos principios de construcción de la materia narrativa, sobre todo a partir de aquellas narraciones que Rivera escribe desde los años ochenta.

Si se considera el proceso de producción de sus textos, puede apreciarse que desde sus comienzos Rivera trabaja con procedimientos constantes de reelaboración.

⁶⁷ Edgardo Berg, "Andrés Rivera: el entramado de la ficción política"..., *op. cit.*, pág. 304.

Con esto, no nos referimos solo a las segundas versiones de diversos relatos que el autor ofrece a lo largo de su obra, sino a una práctica escrituraria que puede apreciarse en el interior de su prosa.

De este modo, el concepto de reescritura adquiere en la obra riveriana una significación de amplio espectro. Por una parte, y en un sentido estrictamente técnico, está la reescritura de un texto ya publicado, que ante su nueva edición, aparece modificado, sobre todo con respecto a elementos formales, y en algunos casos, contextuales. Por otra parte, el acto de reescribir se convierte paulatinamente en un procedimiento que le permite a Rivera configurar una clase de textura cuyo material lingüístico no se desplaza lineal ni fluidamente, al contrario, su sintaxis se repliega para volver sobre lo escrito, para retomar en forma constante diversos elementos ya marcados en el texto. En este sentido, la reiteración y sus variantes juegan un papel relevante, como si funcionara como una especie de núcleo, en el mismo procedimiento.

Percibimos que esta forma de escritura ha sido practicada por Rivera esencialmente en la producción de las obras que remiten a la historia, desde mediados de los ochenta y durante toda la década del noventa, y lo ha sido de manera progresiva, llegando la repetición a una máxima intensidad.

En la actualidad, si bien esta forma ya es un rasgo tan marcadamente peculiar de su estilo, la reescritura, las repeticiones de su prosa, no son tan redundantes como en su producción anterior. Esta apostilla, que puede resultar poco relevante, en nuestra opinión revela una vez más la necesidad de Rivera de retrotraerse siempre al material previo para volver a transformarlo.

Un ejemplo notable de reescritura lo constituye el proceso de reelaboración seguido a partir de uno de sus primeros relatos. El texto se titula *La marea* y se publica en 1959 en una antología de narradores argentinos, forma parte del libro *Sol de Sábado*, con fecha de publicación posterior. De la novela *El precio* –como ya se ha destacado– y del relato *La marea* surgirá la segunda novela (convertida en nouvelle) *Los que no mueren y*, de esta última obra, un nuevo relato titulado *Cómplices*, que forma parte del libro *La lenta velocidad del coraje* (1998) y de la antología *Cuentos Escogidos* (2000).

Estos procedimientos de reciclado y reelaboración se convierten, de este modo, en parte de su técnica. Ejemplos de otros cuentos que se reescriben para

nuevas ediciones o reediciones pueden encontrarse en *Los vencedores no dudan* que años después se convirtió en *Para ellos, el paraíso*. Se puede observar en esta segunda versión que la historia se mantiene pero la escritura, las frases “de más”, la adjetivación ha sido cambiada. También, una serie de cuentos es sometida a diversas correcciones al formar parte de la antología *La lenta velocidad del coraje*. Cuando en el año 2000, la editorial Alfaguara publica los *Cuentos escogidos* de Rivera, varios textos que pertenecían a *Ajuste de cuentas* son corregidos y reescritos intensamente; si se comparan las versiones es fácil advertirlo. Así, “Puertas” es reescritura de “La pieza vacía”; “Bialé” y “Un tiempo muy corto, un largo silencio” son nuevas versiones que mantienen sus títulos.

Otro relato, como “Así, todavía”, se convirtió muchos años después en “Estaqueados”. De su novela “El precio”, Rivera escoge una secuencia y la transforma en un relato que lleva el mismo nombre.

En otro sentido, el acto de reescribir en Rivera puede hallarse también en sus nouvelles *El amigo de Baudelaire* y en *La sierva*, puesto que ambas obras hablan de lo mismo pero desde focalizaciones diferentes: en la primera narra la voz del amo y en la segunda, la voz de la mujer sometida. El cuento “Estaqueados” también dialoga con estas dos novelas, ya que comparte una misma matriz narrativa.

Por otra parte, hay muchos núcleos narrativos, secuencias, pasajes que deambulan de una obra a otra, lo que constituye un eco constante de voces que pueden reconocerse en la reiteración. Este modo de trabajo con la escritura se asemeja notablemente con la obra de Juan Carlos Onetti. Como puede apreciarse, es notable el lazo intertextual que Rivera crea entre el conjunto de su obra.

En sus comienzos de narrador (la “prehistoria”), desde *El Precio* hasta *Cita*, sus personajes, los espacios, las situaciones se reiteran de un texto a otro, con mínimas variaciones. En los 80, a partir de *Una lectura de la historia* (la etapa de “escritura”), hasta las ficciones de referente histórico, a comienzos del año 2000, los héroes y temas de la historia configuran una trama en la que cada texto se construye a partir de réplicas de otros, réplica en el sentido de copia y de respuesta u objeción. Finalmente, desde principios de este siglo, el material que recoge Rivera se relaciona directamente con episodios autobiográficos, uno de los cuales remite a la historia de dos hermanos marginales de la ciudad de Córdoba, Daiana y

Facundo, y que se reiterará en varios relatos y novelas breves. El abandono de los personajes históricos y la elección de la vida cotidiana, aunque sombría y desamparada, señalan un cambio de actitud y cierta transformación en la escritura narrativa de Rivera.

Hay otra perspectiva desde la que podemos referirnos a la reelaboración practicada por este escritor. Nos referimos a la reescritura de la historia, tanto la historia oficial como la de su propia vida. Rivera recoge aquellos fragmentos del pasado nacional que le interesan y los reescribe desde su propia visión, y transforma la ficción en un interrogante de la problemática argentina.

Sobre esta cuestión, ya muchos críticos han planteado un enriquecedor y amplio debate, que en el presente trabajo será abordado, practicando un recorte, en los capítulos siguientes del presente trabajo.

SEGUNDA PARTE

Formas breves: El relato

Capítulo 1: Los inicios

Aunque en los últimos años Andrés Rivera se haya dedicado a escribir un gran número de novelas, o específicamente *nouvelles*, varios libros de cuentos forman parte de la primera etapa de su producción narrativa –en los sesenta y principios de los setenta, para ser más precisos-.

Se trata de narraciones cuyos procedimientos constructivos revelan, en nuestra opinión, la génesis de sus hallazgos posteriores.

El último libro de relatos que ha aparecido es *Guardia blanca*, del año 2009; le antecede *Estaqueados*, que se publicó en 2008; un año antes, *Por la espalda*. El volumen *Cría de asesinos*, se publicó en el año 2004; el anterior, *La lenta velocidad del coraje* es del año 1998. Con esto último, puede advertirse el largo período –seis años- que media entre las ediciones de sus relatos, a excepción de la década del sesenta, en que ininterrumpidamente hasta principios de la década del setenta, durante diez años para ser más precisos, el autor publicó solamente antologías de cuentos.

Casi al final de esa etapa, momento en el que nosotros advertimos el comienzo de un trabajo profundo y minucioso de experimentación con las formas y el lenguaje, los textos de Rivera son una muestra acabada de la consolidación de su escritura narrativa.

De todos modos, esta segunda parte recorrerá el trayecto de Rivera en la escritura de relatos, desde sus comienzos.

Después de la aparición de sus dos primeras novelas -*El Precio* y *Los que no mueren*-, Rivera publica sucesivamente desde 1962 hasta 1972 cuatro libros de cuentos.

Los tres primeros, *Sol de sábado*, *Cita* y *El yugo y la marcha*, mantienen una continuidad muy acentuada con las obras precedentes, ya que en estos textos, en general, está presente la temática de las luchas sindicales y políticas, la representación de un sistema de desigualdad social en el que los obreros aparecen

sometidos al poder de los patrones y nos expresan sus ideas y sentimientos en la intimidad de sus vivencias cotidianas.⁶⁸

Si los comparamos con las novelas anteriores, podemos percibir las diferencias que surgen de las características propias de ambos subgéneros –el relato y la novela. Advertimos que el tono, los recursos expresivos, además de la continuidad temática, no difieren en esencia de su producción anterior. Sin embargo, se observan determinados procedimientos narrativos que van sufriendo modificaciones a medida que se suceden las publicaciones de sus cuentos y, a medida que sus propias lecturas lo guían en esa búsqueda de perfección retórica que acompañará al escritor a lo largo de su vida.

Evidentemente, los textos de esta primera etapa conforman un material tan homogéneo que parecen haber sido concebidos como diversos engranajes de una obra global. La persistencia de Rivera en la problemática social, con personajes que intervienen en diversas historias y donde se reiteran muchas de las situaciones y conflictos vividos por ellos, es la manifestación más evidente que justificaría este argumento.

En este sentido, podemos definir el trabajo de Rivera en esta etapa inicial –sin perder la perspectiva del conjunto de su obra- como un proceso de búsqueda que hace de la recurrencia a materiales de similar fondo y trama, una forma de exploración y un estilo.

Hay, de todos modos, ciertos elementos que nos permiten marcar la diferencia –tal vez mínima- entre estos libros de relatos y las primeras novelas. En algunos de estos cuentos encontramos un trabajo de mayor elaboración y selección

⁶⁸ En relación a las primeras obras de Rivera, Marta Inés Waldegaray afirma: “Maniqueos y testimoniales, los primeros trabajos de Rivera, *El precio* (1957), *Los que no mueren* (1959), *Sol de sábado* (1962), *Cita* (1966), *El yugo y la marcha* (1968), están urgidos de preocupaciones empíricas y exhiben desde una poética realista las convicciones personales del autor respecto de la marcha lineal (y optimista por entonces) de la historia. El fundamento de valor literario de aquellos primeros personajes consistía en su representatividad social. La identidad se aseguraba desde afuera, les venía ya dada desde la estructura social exterior, concretamente, desde las relaciones materiales de producción definidas por el sistema capitalista. El escenario privilegiado era el de la fábrica, y la huelga, el escenario colectivo desde el cual se entreveía el futuro de la Historia. La Historia era, en aquella primera escritura (finales de los 50, década de los 60), la historia de la lucha de clases. La motivación ideológica principal era por entonces la determinación de poner en evidencia la base económica sobre la cual se asienta el poder político. Con este objetivo, los personajes de Rivera eran portavoces de la lectura optimista que el autor hacía de la Historia, de su confianza en una racionalidad histórica que conduciría a la gran masa de explotados al ejercicio del poder”. (Marta Waldegaray, “Andrés Rivera, escritor social”, en <file:///C:/Users/Alumno/Documents/Andr%C3%A9s%20Rivera.%20escritor%20social.htm> (consultado 24/09/2012))

en cuanto al tema de las relaciones humanas –tanto familiares como de pareja- que se entretejen en texturas que se distancian por momentos del esquematismo del realismo social y adoptan, además, un discurso donde no media la valoración subjetiva del narrador.

En este último aspecto, notamos la habilidad con que Rivera reconoce las posibilidades que ofrecen los géneros narrativos como también las restricciones que imponen. Quizá, y en función de ello, la crítica social -y más aún la denuncia-, mucho más directas y elocuentes en las primeras obras, se manifiestan en estos relatos más atenuadas, como bajo un velo de opacidad en el interior de sus texturas.

Si bien los relatos de *Sol de sábado*, *Cita* y *El yugo y la marcha* no forman parte de la etapa en que Rivera experimenta el cambio radical en su narrativa, puede apreciarse en la sucesión de los momentos en que son producidos, ciertas variaciones narrativas y técnicas que prosperan en beneficio de la forma. Por otra parte, estos mismos textos constituirán el material que el autor condensará y reformulará pocos años después.

Entre el primer libro -*Sol de Sábado*- y el tercero -*El yugo y la marcha*-, este último publicado seis años después, se advierten ciertas diferencias en la utilización de recursos técnicos que inciden, según nuestro criterio, apreciablemente en su escritura.

En *Sol de sábado y otros relatos*,⁶⁹ el texto que da título al libro narra en una secuencia el despido de un obrero de una fábrica textil, por el hecho de pertenecer al partido comunista. Aurelio Barán, el protagonista de la historia, se resiste a ser echado de su puesto, acudiendo al lugar de trabajo. Un compañero decide apoyarlo –el único- y lo acompaña en la resistencia. El desenlace del relato muestra el inevitable final de una actitud rebelde en una atmósfera represiva: la llegada de la policía en un mediodía de sábado de sol radiante.

Es un relato breve que, sin embargo, se estructura en tres partes: la primera se focaliza en Barán, la segunda en Segovia y la tercera encuadra a los dos personajes enfrentando en soledad a los patrones y su sentimiento de derrota al ver llegar a la policía.

⁶⁹Publicado en 1962, por editorial Platina en la colección “Grandes novelas argentinas”.

Aún incondicional Rivera a la retórica del realismo socialista, el texto concierta la anécdota desde los indicios anticipadores de un final no feliz para la lucha individual, que no puede cambiar el estado de cosas, esto es, la explotación del proletariado a manos de la burguesía.

En “Sol de sábado” se alternan situaciones laborales con escenas familiares. Los dos obreros, tanto Barán como Segovia, son captados en momentos domésticos en los que dialogan con sus esposas de temas íntimos, mientras piensan en la fábrica, en el despido, en el abuso ejercido por los jefes.

De ese diálogo doméstico, se desprende el primer indicio que se relaciona con el final, cuando Laura, la esposa de Barán, que no responde a su pedido de tener un hijo, él insiste:

[...] No me contestaste, Laura.

_ ¿Qué?

_ Lo del chico.

La mujer le responde:

_ El sábado, cuando vuelvas. (Rivera, 1962: 12)

La frase, con la inclusión de la marca temporal, retoma el nombre del título y anticipa el desenlace que se produce ese día sábado, con la consecuencia de que Aurelio Barán no vuelve.

O cuando Segovia piensa: “Era sábado, un día como no hay otro en la semana; un día en el que el hombre se olvida de sí mismo y se reconcilia con la vida”. (Rivera, 1962: 16)

La narración aquí expone los hechos pero también argumenta. El relato se vuelve, entonces, transparente.

El segundo cuento del libro, “El apóstol”, se sitúa en un contexto histórico preciso: el bombardeo a la Plaza de Mayo e 16 de junio de 1955 para derrocar al entonces presidente de Argentina, el general Juan Domingo Perón. La anécdota es contada en primera persona, por el narrador-protagonista llamado Marcos⁷⁰. El bombardeo se produce cuando Marcos y sus compañeros obreros tejedores están trabajando en una fábrica de la provincia de Buenos Aires, por lo que deciden

⁷⁰Recordemos que el nombre verdadero de Rivera es Marcos. La primera esposa del escritor se llama René, que más adelante aparece como personaje de este relato.

actuar para salvar al presidente, a quien se nombra en el texto como “el Hombre”. Marcos y algunos compañeros suben a un camión para dirigirse al centro de la ciudad de Buenos Aires. El ambicioso secretario del sindicato es quien debe proveerles armas pero nunca lo hace. Del siguiente modo lo caracteriza el narrador- protagonista a Blas, el secretario del sindicato:

Blas estuvo con nosotros tres años en la fábrica; como cualquiera de nosotros se aguantó sus buenas ocho horas entre dos telares [...] hasta que lo nombraron para la dirección del sindicato. Entonces, engordó; eso es lo que hizo en su cargo de secretario. Engordó y engordó y se compró dos taxis –que le dejaban una carrada de pesos- a precio de plaza. Blas estaba gordo: eso es lo que noté, y el silencio de la gente. (Rivera, 1962: 21)

Durante la espera, uno de los obreros y mejor compañero de Marcos–Tito- es herido y muere. Tiempo después, Marcos se reencuentra en una reunión de delegados con el secretario sindicalista –que es reconocido por todos y por el general- y le reprocha, frente a todos, su actitud cobarde durante el bombardeo.

Se advierte en este relato una construcción más afinada de la trama y el empleo de una frase también más elaborada que en el relato anteriormente analizado.

Asimismo, Rivera señala el inicio de la plasmación de un hecho histórico, o de un fragmento de la historia que irá recuperando y reescribiendo a lo largo de su tarea de escritor. Nos referimos a sucesos relacionados con el peronismo, muy vinculados con la biografía de Rivera. La clara dicotomía ideológica que existe entre el movimiento peronista y el marxista –especialmente a mediados del siglo pasado- se trasuntará en los ámbitos sindicales, que nuestro escritor claramente revela en el entramado de “El apóstol”.

El relato se cierra con el reproche del protagonista y la respuesta del secretario, que ya había escalado de posición:

¿Pero cómo hace uno para callar cuando llega el instante de hablar? Porque yo le dije a Blas, lo suficientemente alto como para que me oyeran él y los que eran como él:

_Decime, ¿bajo qué cama estás buscando todavía las armas?

Blas, sin inmutarse, alzó la vista, dejó de remover sus papeles, y dijo:
_Sos medio bolche, vos, ¿no? (Rivera, 1962: 26)

Se trata de un remate agudísimo, que permite leer distintas intenciones por parte de quien las enuncia: una forma de explicación a la actitud valiente de Marcos pero también una posible amenaza.

Puede advertirse que el estilo de Rivera, por momentos, se perfila, se vuelve más exquisito, más pulido. La atmósfera en la que se desarrollan estas historias, incluso la de “El apóstol”, tiene mucho que ver con la que se describe en la narrativa norteamericana y en la novela policial dura, a la que es tan afecto Rivera.

“Días de fiesta”, incluido también en *Sol de sábado y otros relatos*, es un interesante texto que se inicia con una escena *in media res*, habitual en Rivera: la representación del despertar de un hombre –Reedson– a la madrugada, después de una pesadilla; la muerte de su esposa y él, solo con su hijo pequeño. Transcurre en ese momento una huelga general y su padre, comunista y sindicalista, ha sido apresado. La visita a la cárcel y el diálogo con su padre dejan en un estado de desesperación y sufrimiento al protagonista.

Este suceso –la prisión del padre de Arturo Reedson, alter ego de Rivera– es un suceso que será incluido en varias obras del escritor y relatado en varias entrevistas, aunque siempre narrado de distintas maneras.

El relato “Días de fiesta” –un título decididamente irónico y sarcástico– se conforma menos linealmente que los textos analizados de *Sol de sábado...* Puede decirse que se trata de un principio constructor que consistiría en componer, antes que acciones, dos situaciones en las que el narrador-protagonista vive con angustia y desesperanza: su viudez y la prisión de su padre. En función de ello, el cuento carece de remate o de desenlace decisivo, como todo texto moderno, antes que clásico.

Saltando de un cuento a otro en *Sol de sábado*, se observa que los recursos y procedimientos técnicos de la narración se ajustan a la búsqueda de la expresión que se quiere lograr. Así ocurre en “Página de diario”, donde la anécdota se abrevia y se resuelve en el diálogo de una pareja en un ómnibus y el discurrir del pensamiento del narrador en primera persona. La lectura del diario por parte del

protagonista permite al lector contextualizar la anécdota: “Baño de sangre en Cuba. Manifestaciones en favor de Castro. Golpe militar en Argel” (Rivera, 1962: 39).

El diálogo, en verdad, se transforma en un soliloquio por parte del personaje femenino, ya que el narrador no le presta atención, casi no la escucha, ya que solo sigue las líneas del periódico, intenta resolver la trama de una narración que está escribiendo al tiempo que reflexiona sobre literatura:

Intenté tres veces, esta tarde, terminar el esbozo de un relato. Desistí: las comidas fuertes no concilian, evidentemente, con la creación. ¿Qué hace Faulkner cuando tiene el estómago cargado: escribe o se hunde en un agujero y se emborracha hasta bordear el delirium tremens? ¿Y qué hacía Stendhal? ¿Salía a pasear o pensaba que apretando el gatillo de sus pistolas se terminaba todo: la gordura, los infartos, la vejez, el inevitable temor a no ser más que un mediocre? (Rivera, 1962: 39-40).

En 1966, en la colección de narrativa *Pago Chico* de “La rosa blindada”, dirigida por José Luis Mangieri, amigo de Rivera, aparece su segundo libro de relatos: *Cita*. El libro contiene tres textos, “Alejandro”, “Junio” y el que le da nombre a la obra: “Cita”.

El libro está dedicado a Renée (a su primera esposa), a su padre. A Juan Gelman y Juan Carlos Portantiero, sus amigos, “que no se entregarán jamás”, reza la inscripción. Esta dedicatoria le valió la expulsión del partido comunista.

“Cita” es un relato largo, dividido en ocho fragmentos. En el texto se narra el encuentro entre delegados sindicalistas del partido comunista y un grupo de obreros que reclama sus derechos. Claramente se advierten las diferencias ideológicas entre partidos políticos que se disputan, en la historia argentina, luchas y logros sociales para los trabajadores: los peronistas y los socialistas. En ningún pasaje del cuento se leen explícitamente estos nombres pero hay sobreentendidos y alusiones claras: “los rojos”, “el año de 1946” en que gobierna el peronismo.

La caracterización de personajes antagónicos marca la dicotomía entre idealistas y escépticos, entre los revolucionarios y desencantados, entre los que quieren cambiar el estado de cosas y los que parecen saber de antemano que nada puede cambiar.

El relato está narrado en tercera persona, con focalización en el personaje principal: Miguel Sepúlveda, quien es un funcionario sindicalista, de ideas de izquierda pero sin convicciones. Concorre a la cita para actuar de mediador con los obreros. Desde su perspectiva, se describe a hombres que también acuden al encuentro, y que no parecen tener valores, ni ser fieles a su ideología; excepto Pichón, un joven idealista, utópico desde la posición de Sepúlveda, que está convencido de que la revolución puede llevarse a cabo. Además, el narrador enuncia y anuncia que personas como Pichón “va a morir pronto o lo van a matar”.

Sepúlveda se ve a sí mismo, al mirarse en el espejo, como “Negro, alto y fiero. Y gordo. Estás gordo, negro. Estás panzón, negro, y bigotudo, y eso no te conviene”. (Rivera, 1966: 12). La descripción tiene que ver menos con el ser que con un estado de dejadez y conformismo. Rivera, de este modo, intenta mostrar, más que explicar, según las prescripciones de Henry James.

Sepúlveda, durante la noche, recuerda momentos de su juventud, cuando “no estaba atado más que a su esqueleto, a lo que durase su juventud, a lo que ofreciesen por ella. No usaba portafolios ni camisa planchada, ni credencial de paritario: los mitos no habían nacido aún para él” (Rivera, Cita, 1966: 21). Recuerda un episodio en especial en el que Blosner, un hombre alto, de cabello pajizo y rostro huesudo es insultado por un parroquiano en el comedor del hotel El Adriático, de Rosario. Sepúlveda defiende a Blosner enfrentando al parroquiano que pretende atacarlo con un puñal. La escena, propia de la literatura de gánsters norteamericanos o de los cuchilleros de Borges, se ubica en la mitad del relato (parte IV) y funciona como bisagra precisamente con la acción del final. Luego de varios pasajes en los que discuten Sepúlveda y Pichón, siempre enfrentados en sus ideas, hacia el final son emboscados por tres sujetos -sindicalistas bravucones. Sepúlveda, al igual que en el episodio de El Adriático, decide salvar a Pichón, a quien quieren matar los sicarios. Pone su cuerpo para proteger a Pichón y recibe tres disparos. La acción final demuestra que Sepúlveda elige morir como un valiente, y recuperar de este modo su dignidad.

En el año 2002, se publica *Para ellos, el paraíso*, un libro que incluye tres nouvelles y un relato. Una de las nouvelles, *Guido*, es el único texto inédito del volumen; los restantes son reediciones de narraciones previas, entre ellas, el cuento “Cita”.

En las palabras liminares de la publicación, su autor, Rivera, comenta al respecto:

En 1966, mi amigo y compañero, José Luis Mangieri, publicó, con el sello La Rosa blindada, *Cita*. Han pasado 36 años: éramos jóvenes, Mangieri y yo, hace 36 años, y teníamos un pasado político común, y Mangieri cambió su oficio de poeta por el de editor, y persiste, generoso, en ese trabajo de escasas gratificaciones. Nadie sabía que se gestaban, vaya uno a saber dónde, palabras como *corralito*,⁷¹ y que palabras como izquierda, derecha, política, comenzaban a ser despojadas de sus rituales vestiduras. Tal vez, esté naciendo una nueva forma de escritura, y todavía no lo sepamos. Una nueva lengua, un nuevo idioma.

Digo que reescribí *Cita*, no importa, ya, en cuántas oportunidades. Su primera edición tuvo lugar durante un gobierno militar. Ésta en un desierto que olvidó la épica.

[...] Conocí a los trabajadores rurales que viejos trenes dispersaban por la llanura bonaerense. Conocí, de cerca, sus trabajos, sus pesares, sus esperanzas. Conocí al hombre a quien escuchaban y respetaban, y que cae asesinado en una noche de la pampa, en una esquina oscura de una pequeña ciudad silenciosa. *Cita*, entonces. (Rivera, 2002: 9-10)

A un cambio de época, corresponde una nueva escritura. Sin embargo, valores como amistad y dignidad permanecen en el discurso de Rivera. Si el autor no puede dar cuenta del número de reescrituras no es porque se haya reeditado en más de una oportunidad, se debe sin dudas a que los materiales temáticos se insertan y reinsertan en diversas narraciones.

El texto de 2002 aparece transformado, corregido. Hay dos aspectos que al parecer Rivera tiene en cuenta en el proceso de revisión: por un lado, el estilo de la frase: su precisión y su ritmo y, por otro lado pero en relación con lo anterior, la evaluación de la posible pérdida de sentido o sentidos de las palabras en función del paso del tiempo, como el propio Rivera aduce en el comentario transcrito arriba.

⁷¹ Se denominó "corralito" a la restricción de la libre disposición de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorros, impuesta en Argentina por el gobierno de Fernando de la Rúa en el mes de diciembre de 2001, en el marco de una profunda crisis socioeconómica.

A modo de ejemplo del proceso de corrección, que Rivera lleva a cabo cuando se reedita un texto suyo, presentamos algunos fragmentos.

En *Cita* de 1966, se lee en el comienzo del relato:

No había nada que detestara más que quedarse solo en uno de esos bares de las estaciones terminales de ómnibus. ¿Qué miércoles les ocurría que demoraban tanto en venir a buscarlo? ¿A qué olía todo ahí dentro? A cocinas de querosene encendidas. A eso. Y a frías sopas grasosas y a invierno. Era como un rocío impalpable que se escapaba de las casas por puertas y ventanas –iluminado durante las noches por el ardor amarillento de las lámparas- y que él, Miguel Sepúlveda, recogía con cada poro de su cuerpo. (Rivera, 1966: 11)

En *Cita*, en la edición de 2002, leemos:

El hombre odiaba el frío y, en esa hora temprana de la noche, se odiaba a sí mismo y a quienes lo hacían esperar en ese inmundo bar de la terminal de ómnibus.

Y ese sábado, y el invierno, y el bar de la terminal, y esa hora temprana de la noche olían a cocinas de kerosene encendidas, si alguien retuvo en su memoria el olor de cocinas de kerosene encendidas en poblados que esperan, a lo largo de la pampa, que se mueran sus viejos, y que huyan, hacia ninguna parte, los que se creen jóvenes para, entonces, dejarse roer por el viento y el silencio. (Rivera, 2002: 13)

Se advierte, en la comparación, la elección de un texto descriptivo más preciso, al que se le han quitado varios adjetivos y la utilización de repeticiones. Las frases de la segunda versión adquieren un ritmo diferente, sin adornos y puntual. El nombre del protagonista, al que el narrador se refiere como “el hombre” o “el hombre alto y fuerte” o “el hombre alto, fuerte y de bigotes”, recién será mencionado en el final del apartado I.

En la versión de 1966, el enfado de Sepúlveda por la espera en la terminal, es expresado en un diálogo que muestra claramente el estado emocional del personaje. En cambio, en la segunda versión, se describe:

El hombre alto y fuerte y de bigotes se dijo que perdería el tiempo si le reprochaba al otro su impuntualidad: en provincias, nadie era puntual. El hombre alto y fuerte suspiró. (Rivera, 2002:14)

El recurso de la anáfora y la reducción de las frases le aseguran una verdadera concisión y la extrema objetividad. Además, la opción por mostrar antes que la de explicar, nos recuerda a las enseñanzas de Henry James.

Rivera logra, de este modo, uno de los propósitos más decididamente buscados en la composición: la economía del lenguaje. En su trabajo de corrección, el escritor despoja a la frase del ornamento que proporcionan los adjetivos y adverbios; omite muchos pasajes que considera innecesarios o redundantes; omite también algunos indicios casi explícitos; adopta, asimismo, un lenguaje más creíble o verosímil, adecuado a los personajes; incluye explicaciones sobre el contexto político y partidario y reduce a siete los fragmentos en que se divide el cuento.

La corrección, en Rivera, parece orientarse a perfeccionar la escritura, la construcción narrativa de sus textos, pero sin dudas también a incorporar una nueva lectura -su propia lectura- del hecho político, en diferentes contextos temporales.

El yugo y la marcha, de 1968, es publicado por la editorial Merlín, en la colección Tiempos modernos. El proceso de cambio en la escritura de Rivera se acentúa en este grupo de relatos, en los que se advierte más variación temática: junto a gremialistas y obreros aparecen también, personajes locos, hombres comunes.

Un cambio notable se produce con la inclusión del cuento que da nombre al volumen y cuya trama se construye en los marcos geográficos e históricos de la revolución china, cuando se produce la Gran Marcha del ejército rojo. Este relato constituye el primer texto en el que Rivera aborda un hecho del pasado histórico documentado, un acontecimiento que puede leerse en los anales de la historiografía.

“El yugo y la marcha” es el cuento inaugural en aquella escritura rivereana que rescata y ficcionaliza los hechos históricos.

Rivera erige un texto clásico, en una prosa llana y ajustada, con la estructura del relato enmarcado: el narrador llega a Lankao, donde es recibido por Tan, un

campesino y antiguo soldado del ejército rojo. Tan toma la palabra y cuenta la historia de su vida que es parte de la historia de la marcha del ejército de Mao Tse Tung.

Casi sin interrupción, el soldado-campesino Tan cuenta los avatares de su vida en un largo parlamento testimonial que fluye discursivamente:

Hubo un momento en que supe lo pobre que éramos mis padres, mis tres hermanos menores, y yo. [...]

Trabajé y trabajé durante años y crecí hambriento. [...] Luego ordenó (dueño de la tierra) a un lacayo que me cargara al cuello un yugo de veinte kilos de peso. [...] Ingresé en el ejército rojo el 21 de abril de 1933. Aprendí a manejar una ametralladora, aprendí, muy lentamente, a combatir; es decir, a vivir. [...] Y esto es lo que sé: mi pasado fue irreal, pero la destrucción del enemigo fue real; mi fusil es real; sólo las rupturas son reales. (Rivera, 1968: 81)

Cuando acaba la historia, la voz narradora del marco introduce comentarios y digresiones que muestran el estilo característico de Rivera, de su escritura actual. Mientras observa a Tan trabajando en el campo, el narrador piensa en el año 1925 y establece una comparación con Europa, mediante intertextualidades y frases que mucho tienen que ver con el talante borgeano:

[...] en 1925, *París era una fiesta*; desconocidos que se hacían llamar Crével o Maicovski pulían, en la sombra, el final de sus lentos exterminios; y Rimbaud era digerido por notarios meticulosos y ahorrativos, [...] En 1925, Tan cargaba un yugo de piedra en su cuello de muchacho. Las comparaciones son siempre perversas, odiosas, irrefutables. Amo las comparaciones. (Rivera, 1968: 81)

Aceptando las últimas afirmaciones del narrador de “El yugo y la marcha”, establecer semejanzas y diferencias entre los primeros textos de Rivera y este relato de 1968, nos revela claramente el cambio progresivo en su trayecto escriturario. Incluso, puede notarse el gran cambio que se produce en la obra del escritor cuando adopta la primera persona, desdeñando la tercera.

Como puede observarse, en el recorrido trazado en el presente capítulo, escribir es, para Andrés Rivera, un acto que no puede eludir la producción anterior. Su escritura nace de la interacción con los textos precedentes.

Es probable que este proceso de reciclaje, que Rivera lleva a cabo con cierta constancia, se origine en el intento denodado por recuperar, a través de un ejercicio voluntario de la memoria, el material biográfico e histórico, lo que supone, en definitiva, un rescate de lo que “ya ha sucedido” y de lo que “ya ha sido dicho y escrito”.

En este sentido, Graciela Tomassini, refiriéndose a las poéticas de algunos escritores argentinos, considera que los vastos proyectos escriturarios, como en el caso de Andrés Rivera, que aparecen conformados por:

(...) cuentos, nouvelles, novelas reticularmente conectados por múltiples vasos comunicantes, no homólogos al modelo decimonónico de la saga, cuyo ideograma se expresa en la proyección del principio de identidad familiar en el tiempo y en el espacio, [...] sino más bien orientados a desalentar cualquier reconstrucción de una historia que se piense anterior o trascendente al proceso de escritura.⁷²

En este sentido, el rasgo de fragmentariedad de esta clase de ficciones, que se crean a partir de la reiteración de acontecimientos, personajes que aparecen una y otra vez en diferentes textos, lugares que se repiten, no admite, siguiendo la idea que esgrime Tomassini, “la integración de estos fragmentos en una historia global o la subordinación estructural de los mismos a un marco capaz de proponer las coordenadas de un contexto común”.⁷³

La búsqueda o la recuperación de lo ya escrito se vincula estrictamente con la idea de corrección: un método de sobreescritura y de reescritura que es una marca sellada en Rivera. De este modo, siempre en proceso, su escritura nunca puede ser definitiva.

⁷² Graciela Tomassini. “La frontera móvil: las series de cuentos ‘que se leen como novelas’”, en *El cuento en red*. Revista electrónica de teoría de la ficción breve, pág. 1, En <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (consultado 23/09/2012).

⁷³ *Ibidem*.

Capítulo 2: El relato: espacio de experimentación

La perspectiva teórica del relato moderno desde Edgar Allan Poe, pasando por Joseph Conrad y Anton Chéjov, aportó a los escritores vanguardistas hispanoamericanos la posibilidad de experimentar con elementos formales verdaderamente innovadores (punto de vista, diversos ángulos de narración, simultaneidad del tiempo, unidad de efecto, etc.) y lo han hecho antes en el cuento, por su facilidad para trabajar en pequeñas unidades, para luego trasladarlos a las grandes estructuras de la novela.⁷⁴

Desde nuestro punto de vista, no podría decirse que Rivera sea un escritor de vanguardia *avant la lettre*, pero la afirmación que antecede lo incluye sin lugar a dudas. Rivera se inscribe en esa tradición, especialmente en el marco del objetivismo de Chéjov, y absorbe, por otra parte, la influencia fundamental de los escritores norteamericanos, de Juan Carlos Onetti, de Borges, aunque tardíamente, entre otros y, tras seguir los pasos de sus maestros, llega a elaborar un estilo propio.

Con la publicación de su cuarto libro de relatos, *Ajuste de Cuentas* (1972), se produce un cambio notable en cuanto al tratamiento narrativo. Al respecto, Rivera ha comentado que al escribir el libro no advirtió la inflexión que se había producido en su escritura, tal como lo afirmara Ricardo Piglia, poco después de que fuera publicado este significativo libro de relatos:

En lugar de la clásica oposición entre vida privada y lucha política, se trata de un vaivén interno a la escritura misma, por el que Rivera hace hablar a la política el lenguaje del deseo, disponiendo sobre la realidad de las relaciones sociales la palabra de un cierto delirio.⁷⁵

Piglia, desde su aguda observación, además de resumir certeramente el desvío que se produce en la escritura de Rivera a partir de estos nuevos relatos, señala los procedimientos puntuales con que el autor de *Ajuste de Cuentas* se aparta del camino seguido hasta ese momento.

⁷⁴ Carlos Rincón, *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pág. 44.

⁷⁵ Ricardo Piglia. "De la traición a la literatura" en *Revista Los libros*, N° 27, Buenos Aires, julio de 1972, pág. 27.

Precisamente, donde se detecta con mayor nitidez la variación es en el empleo de cortes temporales y sintácticos que estructuran los relatos de modo más complejo, como también en el abandono del lenguaje retórico en beneficio de la palabra exacta, ajustada a la medida de la frase. Estos dos elementos fundamentalmente son los que trazan el límite entre un antes y un después en la narrativa riveriana.

Siguiendo esta idea, podría pensarse que el énfasis puesto en el plano formal atenúa el aspecto histórico y político de la realidad, que tanto interesa a nuestro autor. Lejos de esta suposición, Rivera vuelve a incorporar lo político y, sin embargo, al desplegarlo con nuevas estrategias, le concede el mismo lugar de privilegio que la forma detenta.

En el presente capítulo, la exploración de los textos seleccionados se enfocará en un análisis preponderantemente textual, con el propósito de exhibir los procedimientos escriturarios y las transformaciones llevadas a cabo por Rivera.

2.2.1. *Ajuste de Cuentas*: un libro de ruptura

El cuento *A orillas del mar*, que inicia la serie reunida en *Ajuste de Cuentas*, está construido con una serie de secuencias fragmentadas. Algunas de ellas se enuncian como vividas en el presente de la narración, y otras, como producto del recuerdo.

El primer fragmento reproduce un diálogo lacónico entre dos personajes. Con los escasos indicios que se nos proporcionan, lo que leemos en el texto es que supuestamente en la habitación de un hotel un personaje llamado Dito⁷⁶ habla con una mujer –de quien no se nos dice su nombre y se la menciona con el pronombre “ella”. El diálogo está precedido por un enunciado en 3ª persona, que dista bastante de ser una introducción convencional:

La dejó mal el lavaje. Ese color en la cara. Rosa. Gris.

Parece una vieja. Por dónde le habrán metido el tubo.

Ella, arrodillada en el suelo, alzó lentamente la vista. (...)

⁷⁶Según Ricardo Piglia, el nombre del personaje, Dito, es una clara alusión a Leopold Bloom, el protagonista del *Ulyses* (en el cuento de Rivera: Leopoldito/Dito), en Ricardo Piglia. “De la traición a la literatura” ... *op.cit.*, pág. 27.

-¿No limpian acá? –preguntó, mordiéndose los labios.

-¿Por?

Los ojos de Dito. Oh, esa música.

-Bobby Capó –informó Dito

-Está lleno de polvo debajo de la cama –dijo ella-. Y hay telas de araña. (Rivera, 1972: 7)

De este modo, al tiempo que se sugiere que el primer fragmento no es el principio de la historia que se narra, puesto que se inicia *in media res*, se deja en claro que el lector deberá reconstruir la trama a partir de mínimos detalles.

Más adelante, sabemos que Dito, el narrador protagonista, es un joven militante de izquierdas, que mantiene una relación amorosa con Silvina, que también es una activa militante política. Al parecer, Dito está enamorado de ella pero, siguiendo los consejos de su padre, decide casarse con otra mujer que pertenece a una familia de la oligarquía argentina y de militares. Esta posible lectura surge del contenido de un párrafo que irrumpe en el relato. Silvina, que ya sabe de la inminente boda de Dito con otra mujer, le pregunta sobre la situación pero él no responde, permanece ensimismado en sus pensamientos:

-Dito, ¿qué vamos a hacer?

La miró, sí. La pena. La nada. No oyó, acaso, en la mesa, durante el almuerzo, a esa mujer. “Todo se lo debemos a la Marina.”

-Decí algo, Dito; no me gusta que te quedés callado.

“Por fin, gente como una.” “Sí, señora.” “Los uniformes que usan; los envié Dios.” “Sí, señora.” “¿Hay marinos en su familia, joven?” “Sí, señora. Cómo no. Pero el que había murió de insolación en la batalla de Caseros.” “Cuánto lo siento; mi marido es de la Aeronáutica.”

-Dito, te estoy hablando. (Rivera, 1972: 10)

Por continuidad temática, la voz que se graba en la conciencia de Dito podría pertenecer a la madre de su futura esposa. Antes, su padre le ha aconsejado pensar en su futuro y olvidar el pasado. La voz es ridiculizada en el texto: la mujer se expresa en un tono ingenuo y frívolo y reacciona crédulamente cuando Dito le

informa sobre la antiheroica muerte de su antepasado, en una célebre batalla que se produjo en 1852.

Por otra parte, Rivera demuestra su maestría al sugerir –y no narrar- el contexto histórico. Las expresiones tales como “Todo se lo debemos a la Marina” o “los envió Dios” aluden palpablemente a enunciados provenientes de los opositores al presidente Juan Domingo Perón, derrocado por el golpe militar de 1955, precisamente por las fuerzas militares de la Marina, la fuerza que organizó y participó victoriosa del levantamiento.

Las frases, además, reflejan el sentimiento antiperonista manifestado por un sector de la oligarquía argentina, al que la familia del protagonista parece pertenecer, aunque es evidente que el joven no concuerda con esta ideología. El narrador protagonista insiste con la idea, cuando más adelante Dito es perseguido por la policía y decide esconderse en un cine:

El público ríe: albañiles y sirvientas. El diablo andaba en los choclos. Ríen, franean; tragan pizza. A Ovidio lo torturan. Y ellos ríen. No puedo hacer nada por Ovidio, dijo papá. Es comunista. Ellos ríen, tragan pizza. Tienen plata, compran retratos de Eva en los kioscos de la plaza. (Rivera, 1972: 12)

La contextualización del relato se produce a partir de mínimas informaciones: al ataque a la plaza de Mayo provocado por la Marina para derrocar al presidente Perón (en su segundo mandato) , se agrega en este pasaje la referencia a “El diablo andaba en los choclos”, una película del cine argentino, estrenada en 1946, cuando se inicia el gobierno peronista.

Por el dato del film, podemos recomponer el contexto. En 1943, se produce un golpe de estado en Argentina. Pedro Ramírez será el presidente y como ministro de guerra, asumirá Juan Domingo Perón, el hombre fuerte de la Revolución de junio, de sesgo clerical-autoritario. Años después, en 1946, gracias a la popularidad conseguida, Perón triunfa en las elecciones presidenciales e inicia su primer gobierno.

Por otra parte, el personaje Ovidio, que es comunista, es torturado en las cárceles del gobierno de Perón. Mientras tanto, el pueblo –seguidor incondicional de este líder- “traga pizza y ríe y franea y compra retratos de Eva”, en clara

referencia a la devoción popular que despertaba la esposa de Perón, Eva Duarte. La crítica mordaz a la situación de la época es evidente.

En el relato aparecen breves anécdotas que se refieren a la actividad política de Dito y Silvina y a la que se suman sus amigos: Borreale, cuya historia se remonta a su participación en el bando republicano durante la guerra civil española; el gordo Portela, un médico con el que Dito asalta la facultad de Medicina de Buenos Aires, intervenida por el gobierno militar; Hernán Gómez, con quien Dito fabrica explosivos caseros y Ovidio, que acaba preso y torturado, como lo expresa la cita precedente. Silvina intenta suicidarse supuestamente porque la expulsan de la institución (“Preventorio de la Minoridad”) donde trabajaba. El intento de suicidio se conecta así con el primer párrafo del cuento: “La dejó mal el lavaje...” y lo completa con la explicación de las causas del hecho.

En el último fragmento, el narrador relata el encuentro con Gertrude Schramm⁷⁷, la madre de Silvina, y en la primera frase del texto anuncia la desaparición de la joven.

Cuando Dito se encuentra con Gertrude, la conversación entre ambos a orillas del mar discurre en disquisiciones literarias pero al final, la mujer sentencia: “-Y, usted, Dito, sobreviva. Si puede.”

A lo largo del texto, breves referencias permiten que desde el ámbito privado se disparen líneas hacia los acontecimientos públicos de la época: en esencia, los gobiernos dictatoriales que se alternan en Argentina a partir del derrocamiento del general Perón y la actividad clandestina de organizaciones políticas armadas. Pero los incidentes que tienen lugar en el relato no se encadenan en una progresión temporal, más bien aparecen aislados porque muchos de los acontecimientos surgen del recuerdo.

Umberto Eco utiliza la expresión “disolución de la trama” para referirse a aquel armazón narrativo en el que los acontecimientos “no aparecen unidos para un desenlace final” sino que concurren a proyectar una acción, un desarrollo psicológico, simbólico o alegórico e implican cierta argumentación implícita con respecto al mundo”.⁷⁸ Es posible utilizar este concepto para leer varios de los relatos que conforman el volumen *Ajuste de cuentas*.

⁷⁷En realidad, Gertrude es un personaje, “la alemana”, de una obra de B. Brecht.

⁷⁸Umberto Eco, *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1985, págs. 239 y 240.

Estas frases que remiten a hechos privados e íntimos se cruzan no sólo con alusiones a hechos políticos históricos sino también con una gran variedad de citas, como por ejemplo canciones populares, textos de Julio Cortázar, Tu-Fu, Eduardo Mallea, incluso a Bertolt Brecht se lo introduce como amigo de juventud de Gertrude. Al igual que las alusiones a la situación histórica, los fragmentos literarios, artísticos, culturales completan esa contextualización.

Todas estas voces que surgen en el recuerdo del protagonista constituyen así una incrustación de enunciados heterogéneos que, por esto mismo se convierten en un sistema múltiple de referencias. Con ellos, el autor logra ocultar los aspectos cruciales de la anécdota. En este sentido, es interesante lo que señala Piglia cuando explica: “De este modo, la significación aparece siempre desplazada: pequeños átomos de acción, diálogos sueltos, frases que se repiten, son las huellas que permiten reconstruir un sentido”.⁷⁹

Tomando como ejemplo la segunda secuencia del relato, vemos que su textura es bastante compleja, ya que constituye un texto que al principio es aparentemente cohesivo –y, sin embargo, de difícil coherencia- pero que luego, debido al entrecruzamiento de enunciados divergentes y asincrónicos, pierde gradualmente esa cohesión y su deliberada falta de coherencia se acentúa.

En el siguiente fragmento, el corte temporal se evidencia porque estamos ante una situación que difiere de la del diálogo de la primera secuencia, que transcurre en el hotel de un pueblo donde veranean Dito y Silvina:

Papá compró tierras en Punta del Este.

-En esa zanja –dijo Silvina.

-Sí, dije yo.

Me pesaba el bulto. Papá había roto las culatas de la escopeta de caza y serruchado los caños. Con dedicación; con ese método frío y ordenado que pone en sus cosas. Ir al cine, solo, dos veces a la semana, matiné, por ejemplo. Es peligroso tenerlas en casa, dijo. Nos complicarían la vida.

Yo la abracé. Acá no, dijo ella. Acá no. Tengo ganas, dije. Tengo ganas, Silvina. El bulto hizo plaf en el agua de la zanja.

⁷⁹Ricardo Piglia. “De la traición a la literatura” en *Revista Los libros... op.cit.*, pág. 28.

Evitémonos complicaciones: la policía puede caer en cualquier momento. (Rivera, 1972: 7)

Las primeras líneas de la secuencia irrumpen provocando desconcierto en el lector, ya que no parecen tener relación con el primer fragmento.

A diferencia del diálogo, en el que el personaje femenino es mencionado por un pronombre, en estos enunciados se le asigna un nombre -Silvina-, mientras que el narrador, por adoptar la primera persona, aquí no es nombrado como en el diálogo. Posteriormente se comprueba que este narrador es Dito. Con lo cual, se evidencia que el juego de sustituciones que establece Rivera se realiza a partir de las posibilidades que otorga la cohesión lingüística. El segundo enunciado: “En esa zanja, dijo Silvina” podría interpretarse primeramente, claro que en sentido metafórico y despectivo, como un elemento que señala hacia atrás (referencia anafórica) a la ciudad uruguaya de Punta del Este. Sin embargo, lo que comprobamos más adelante es que el primer enunciado: “Papá compró tierras en Punta del Este” es el que resulta chocante, ya que la “zanja” remite a un referente literal.

La secuencia se resume en el hecho de que Dito, por pedido de su padre, debe deshacerse de las armas que poseen ante la posible llegada de la policía; en compañía de Silvina, arroja las armas a una zanja. El hecho es narrado en el texto con sucesivas repeticiones, en enunciados entrecortados que funcionan como ecos de la acción y que aparecen y desaparecen en la memoria del narrador.

Para comprender la historia del relato, es necesario buscar los referentes ocultos. Esta búsqueda, según nos propone el autor, debe hacerse a través de referencias cohesivas catafóricas, es decir, progresivamente.

De este modo, restablecer la significación supone un proceso de avance que, al mismo tiempo y paradójicamente, nos obliga a retroceder a través de la relectura del relato. Mediante el recurso de entorpecer la cohesión, Rivera logra crear más complejidad en el texto y opacar la historia narrada.

El enunciado: “Evitémonos complicaciones; la policía puede caer en cualquier momento”, si bien precede a la explicación del motivo del ocultamiento de las armas, también funciona como elemento anafórico del intento o la

insistencia de Dito por consumir el acto sexual con Silvina, quien, por otra parte se resiste.

La frase que lo precede: “El bulto hizo plaf en el agua de la zanja”, que luego se repite con variaciones, remite a dos significaciones: una es transparente, la otra es figurada. En este caso, la frase adquiere una fuerte connotación erótica por su ubicación en el cotexto; como vemos, aparece junto a la narración de las intenciones sexuales de Dito. En el siguiente pasaje, lo comprobamos:

[...] Acá no, Dito. Acá no. Plaf, hizo el bulto. Y nos quedamos oyendo cómo se hundía en el agua, cómo gorgoteaba el barro, cómo se lo tragaba. (Rivera, 1972:8)

La duplicidad del sentido con la que juega el texto de Rivera hace que el trabajo conectivo en la superficie alcance una mayor complejidad aún. Así, lo que al principio notamos como falta de coherencia, después de una lectura global comprobamos que la significación lógica puede ser restablecida.

Toda la secuencia podría interpretarse como si se tratara de un hecho de carácter delictivo, lo que sugeriría por otra parte que nos encontramos ante un relato policial. Sin embargo, hay un elemento que obliga a reconsiderar esa lectura. A continuación del texto citado, leemos: “El almirante Reales está escondido en el chalet de los Robirosa; me pidieron que lo pase al Uruguay. No es fácil. Vayan, muchachos. Vayan.” (Rivera, 1972: 7-8)

La mención de un militar -el almirante Reales- nos advierte que debemos efectuar un desvío en nuestra interpretación y confirmar que estamos ante un relato político. Este episodio, que no vuelve a aparecer en el recuerdo del narrador, funciona como una pista que permite elaborar un perfil del padre de Dito, de quien se escamotea información. Por lo tanto, la búsqueda del referente debe salir de los límites del texto, lo que supone una dificultad a los fines de hallar una interpretación fidedigna. Solo mediante conjeturas podemos componer ese perfil.

El almirante Reales⁸⁰, en su condición de prófugo, surge como uno de los militares que participan del bombardeo, del golpe de estado. Si el padre de Dito

⁸⁰Son escasos los datos que se proporcionan, como para poder explicar el referente histórico de estos enunciados. De todos modos, podría pensarse que el almirante Reales refiere al almirante Arturo Rial o al almirante Isaac Rojas, los jefes militares rebeldes que llevaron a cabo el bombardeo.

ayuda a Reales es porque tiene cierto poder para hacerlo, como también lo demuestra el hecho de que su hijo le pida ayuda para salvar a Ovidio, su amigo que está preso y es torturado. En este caso, el padre se excusa porque Ovidio es comunista, lo cual alude a la persecución, durante el gobierno peronista, de los militantes marxistas.

Entre todos los “átomos de acción”, tal como los denomina Ricardo Piglia, la anécdota del ocultamiento de las armas resulta relevante ante el conjunto, ya que funciona como metáfora de la resignación y desencanto de los jóvenes políticos ante la dificultad de llevar a cabo la revolución. Este sentimiento de resignación se repite en otras secuencias en las que el narrador emprende una acción violenta y luego se cuestiona críticamente sobre el sentido de ese hecho, como por ejemplo cuando nos dice:

Desde este departamento escribo notas, artículos, volantes, cartas a los presos en papel de seda. Partes de una guerra perdida no sé hace cuánto tiempo. Desperdicios. [...] Borreale come lechuga cruda y dibujo croquis de bombas de tiempo y Hernán Gómez las coloca en las vías ferroviarias, el cigarrillo iluminando su orgulloso perfil. ¿Para qué? ¿Para qué? (Rivera, 1972:14)

A la compleja red de cortes y omisiones que Rivera despliega en este relato, hay que añadir el trabajo meticuloso de selección que practica con el lenguaje. Distanciándose de la retórica enfática de los textos anteriores, el autor se decanta aquí por una expresión concisa y directa, más afín a la técnica utilizada. Esto se refleja en una adjetivación muy reducida, a la que se recurre solo cuando se la considera estrictamente necesaria o se la evita sustituyéndola por sustantivos o verbos: “Alzo la cabeza: los árboles. Una muralla que el viento recorre, helado. (...) sobre un colchón de hojas que se doblan; que se oxidan, muertas. Y crujen.” (Rivera, 1972: 8)

En varios pasajes del cuento, las descripciones se realizan en sintagmas nominales breves que se suceden con rapidez, como si se tratara del mensaje de un

Con respecto a “los Robirosa”, es muy probable que aluda a una familia colaboradora de los servicios de inteligencia durante la represión militar. Esto, si se lee en el contexto de enunciados del relato contrarios al gobierno peronista.

telegrama: “Las piernas de Dito. Flacas, poca carne, huesos largos. Pelos rubios, tostados. Ojotas. Short.” (Rivera, 1972: 7)

En este caso, se eliden los verbos para darle más agilidad al relato. El procedimiento coincide con el del “plano detalle” o “gran primer plano cinematográfico”⁸¹, ya que funciona como el ojo de la cámara que se centra en un objeto determinado para describirlo. De este modo, recorta la información y remarca aquella que le interesa: para evitar un enunciado explícito, como sería el dato de que el personaje se halla en un pueblo a orillas del mar, se registran ciertos elementos que informan sobre la situación, como por ejemplo, “ojotas” y “short”.

En el libro *Ajuste de Cuentas*, el empleo de la técnica cinematográfica se observa en algunos pasajes de las obras, a diferencia de relatos posteriores en los que el procedimiento alcanza un alto grado de elaboración. Más adelante, analizaremos el recurso con más detenimiento.

Por otra parte, es importante advertir que algunos elementos de este cuento, como también del texto “Ajuste de cuentas”, aunque en gran parte reformulados, integran la novela *El verdugo en el umbral*. Aparecen como segmentos de acciones o situaciones que se rescatan del recuerdo y vuelven a surgir en otro contexto.

El cuento, cuyo título da nombre al volumen de estos relatos, se estructura en ocho secuencias que se numeran en orden decreciente; comienza por la número “Siete” y acaba en la secuencia “Cero”, en perfecta correspondencia con el título. En la primera se reproduce un diálogo, al igual que el cuento “A orillas del mar”. El diálogo, que tiene lugar en un restaurante entre dos personajes a los que no se identifica, es austero y se desarrolla en una estructura reiterativa, propia del ritual de la conversación:

-¿Qué pedís?

-Arroz con mariscos.

-¿Arroz con mariscos?...Estás cambiando de gustos.

-Aquí lo sirven abundante.

-¿Invitás?

⁸¹ El primerísimo plano, inserto o detalle, se llama de las tres maneras, lo tomaría el autor colocando la cámara muy cerca del personaje o de la cosa a fotografiar. Por ejemplo: una mano cogiendo el teléfono, o, un detalle del rostro del hombre: un ojo.

-Invito. (Rivera, 1972: 27)

La segunda secuencia reproduce una nota periodística, que cita a su vez un comunicado oficial que informa sobre los antecedentes policiales de Emilio Mariano Jáuregui, militante comunista y líder sindical de la prensa argentina.

Indagando en la autobiografía del autor, comprobamos que los datos del informe son extraídos de la realidad. Jáuregui fue compañero de Andrés Rivera, durante la época en que ambos se dedicaban a la labor periodística. La crónica reproduce literalmente el contenido del informe:

En diciembre de 1963 [Jáuregui] fue detenido por participar en desórdenes producidos frente al diario *Crítica*; en septiembre de 1965 se lo expulsó del Partido Comunista, el que en su órgano oficial de prensa (...) emitió posteriormente una declaración en la que lo sindicaba como cómplice del asesinato del estudiante Daniel Grinbak; (...) en 1967 fue acusado (...) por delito de instigación pública (...). (Rivera, 1972: 27)

El texto se interrumpe y reaparece el diálogo de la primera secuencia en dos líneas: “-Tenés buen aspecto. /-Me afeitó día por medio.”, pero la conversación vuelve a interrumpirse y continúa el informe con un fragmento donde se sentencia el castigo para todo aquel que cometiere actos de violencia contra el personal militar. Luego, se interpone la voz introspectiva del narrador mediante un enunciado que, retomando el tema del diálogo, describe brevemente su vida cotidiana y expresa su sentimiento de desesperanza frente al mundo.

Si comparamos su estructura con la del relato “A orillas del mar”, notamos inmediatamente que la idea de “cortar” o “recortar” sigue siendo la misma, aunque aquí el espacio entre los distintos fragmentos es mayor y no hay, como en aquél, ese mecanismo de entrecruzamiento microscópico de la sintaxis.

El cuento “Ajuste de cuentas” no nos propone una búsqueda exhaustiva del significado, ya que en su entramado puede observarse una notable apertura hacia la anécdota, con informaciones más explícitas. Incluso los cortes temporales, que son escasos, pueden ser reconocidos fácilmente.

A medida que avanza el texto, el diálogo va expandiéndose y así, obtenemos más datos de la historia. Al parecer, el narrador protagonista ha invitado a cenar a

su ex esposa; hablan distendidamente de sus vidas y de sus hijos pero la conversación se tensiona cuando se alude al maltrato que sufre la mujer por parte de su actual pareja.

Entre los parlamentos se van introduciendo citas a William Shakespeare, James Joyce, Julio Cortázar; se transcribe el poema “Crítica de la poesía” de Paul Eluard, un fragmento de una carta de Ernesto *Che* Guevara⁸².

Al finalizar la secuencia, el sentido del comienzo del relato, con ese cambio repentino de texturas entre el diálogo lacónico y el insólito informe, queda develado inmediatamente.

En la sexta secuencia (“Dos”), el narrador dialoga con Jáuregui sobre literatura y sobre el modo de llevar a cabo la revolución. En la conversación interfieren los recuerdos del narrador de la época en que junto a su amigo participaban de la actividad sindical y se enfrentaban con armas a la policía.

La secuencia comienza con la descripción de un típico bar del centro de la ciudad de Buenos Aires y en el que se encuentra el narrador con Jáuregui, un día lluvioso del mes de marzo. En el mismo tono con que se describe la situación, el narrador introduce una anticipación que provoca un punto de giro:

Detrás de esas cortinas, en una mesa con mantel rosado y lluvia en la calle, encuentro a Emilio. Tomamos café porque es marzo. Alza hacia mí su rostro afilado, y yo no adivino que, con este mismo impermeable, caminaré

⁸² Rivera reproduce textualmente la última carta que Guevara les envía a sus padres en marzo de 1965 y en la que cita a Cervantes, pero omite un fragmento central de la misma, que en la transcripción subrayamos. El contenido de la carta es el siguiente: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo. Hace de esto casi diez años, les escribí otra carta de despedida. Según recuerdo, me lamentaba de no ser mejor soldado y mejor médico; lo segundo ya no me interesa, soldado no soy tan malo. Nada ha cambiado en esencia, salvo que soy mucho más consciente, mi marxismo está enraizado y depurado. Creo en la lucha armada como única solución para los pueblos que luchan por liberarse y soy consecuente con mis creencias. Muchos me dirán aventurero, y lo soy, solo que de un tipo diferente y de los que ponen el pellejo para demostrar sus verdades. Puede ser que ésta sea la definitiva. No lo busco pero está dentro del cálculo lógico de probabilidades. Si es así, va un último abrazo. Los he querido mucho, sólo que no he sabido expresar mi cariño, soy extremadamente rígido en mis acciones y creo que a veces no me entendieron. No era fácil entenderme, por otra parte, créanme, solamente, hoy. Ahora, una voluntad que he pulido con delectación de artista, sostendrá unas piernas flácidas y unos pulmones cansados. Lo haré. Acuérdense de vez en cuando de este pequeño condotieri del siglo XX. Un beso a Celia, a Roberto, Juan Martín y Patotín, a Beatriz, a todos. Un gran abrazo de hijo pródigo y recalitrante para ustedes. Ernesto.” En: www.echeguevara.com.ar/cheguevara-article11.html (consulta 3/11/2009).

cuarenta cuerdas en un domingo de junio, en una mañana soleada, a dos metros de un furgón que lleva su ataúd, y que escucharé palabras que él no escuchará, y él es un desconocido que entierro entre túmulos y letras doradas y esculpidas y callejas prolijas y pinos. (Rivera, 1972: 31)

La información sobre la muerte de Jáuregui se construye con elementos objetivos con los cuales se intenta anular toda posible expresión de sentimientos, aunque no por ello el texto resulte menos conmovedor.

En la introducción del fragmento, la “lluvia” no es un elemento meramente descriptivo ni accesorio, ya que supone el contexto adecuado para que el narrador lleve puesto ese día un “impermeable”, el mismo que usará cuando acompañe el féretro de su amigo en una “mañana soleada”, como forma de rendirle un homenaje recordando el último encuentro. El “impermeable” es el objeto clave para llevar a cabo el punto de giro, el dato sorpresivo que el narrador anticipa al develar la muerte de Jáuregui. Cuando la revelación acaba, el diálogo fluye espontáneamente. La actualización del diálogo –su puesta en escena- permite omitir cualquier juicio subjetivo al respecto.

Podría considerarse arbitrario el hecho de que el narrador recorte la información; sin embargo su justificación reside en que el relato se organiza a partir del recuerdo aparentemente involuntario.

En función de esto, resultan fundamentales los objetos que, trascendiendo el marco descriptivo, contribuyen al funcionamiento de la memoria, productora de sentido. Unos párrafos más adelante, mientras los personajes conversan sobre cuestiones personales, en la secuencia aparece otro objeto –un encendedor *Ronson*- con el que Jáuregui juega mientras habla y que se lo ofrecerá de regalo al narrador, que se siente atraído por el *Ronson* pero que no lo acepta:

(...) este tipo esmirriado de pulóver rojo, que juega con su encendedor *Ronson* (...) Su encendedor está rayado por finas estrías, pero es suave al tacto. Enciendo un cigarrillo.

-Quedátelo –dice Emilio, alargándome el *Ronson*. (Rivera, 1972: 32)

E inmediatamente irrumpe el recuerdo, que se enlaza a la frase de Emilio a partir del objeto:

Lo [el encendedor] llevará consigo cuando lo matan. Corre, y la lluvia le da en la cara. Corre en Buenos Aires, que es una calle oscura, repentinamente aséptica, (...). Los dos Valiant se cierran sobre él, forman ángulo, encienden los faros, y hombres pesados y pálidos abren las puertas (...). Apuntan hacia una camisa blanca, hacia el tipo esmirriado que me ofrece el Ronson, hacia cartas y proyectos y una épica que no se dará. Las pistolas de los hombres pesados y pálidos cumplen su misión: erigen un mito. (Rivera, 1972: 32)

El contenido del primer enunciado (“Lo llevará consigo cuando lo matan”)⁸³, que resulta trivial e incluso grotesco frente a la magnitud de un asesinato, cumple la función de guiar el recuerdo. Podemos observar, además, que el fragmento proyecta una imagen duplicada: dos situaciones diferentes que, entrelazadas por el recuerdo, se construyen a partir de una frase que actúa como nexo: “Apuntan hacia una camisa blanca, hacia el tipo esmirriado que me ofrece el *Ronson...*”, con lo cual comprobamos la notable eficacia que posee el objeto para organizar el relato. La anticipación se marca con un solo futuro verbal; el resto de las acciones se narran en presente para facilitar la yuxtaposición de ambas situaciones.

El relato continúa con una repetición:

-Quedátelo -dice Emilio. Tiran, a la luz de los faros, y todavía es un tipo esmirriado el que cae de cara a la piedra (...) La lluvia es fría y silenciosa. Así llueve en Buenos Aires, y en junio, y no de otra manera. Los hombres pesados y pálidos enfundan sus armas (...) Observan la sangre, los agujeros que las balas abrieron en la carne, y piensan que es hora de cenar. (Rivera, 1972: 31-32)

El encendedor se torna en el leitmotiv más destacado de la secuencia. Junto a él, la “lluvia” funciona del mismo modo, pero además se relaciona con los fragmentos precedentes: llueve cuando matan a Jáuregui y también el día del encuentro de los amigos en un bar de Buenos Aires.

⁸³ La conjugación apropiada del verbo “matar” de la oración debería expresarse en el tiempo presente de Subjuntivo. Más que un error, la forma que adopta aquí (presente de Indicativo) seguramente responde al cambio de tiempo verbal que impone el relato, es decir, narrar la acción en presente de Indicativo.

Además de la importancia que adquieren los objetos en la organización de la materia narrativa, como hemos mencionado antes, desde nuestro punto de vista, existe otro aspecto que puede ser destacado. Se trata de la posibilidad de aplicar -si no de adaptar- a la forma en que Rivera utiliza los objetos en “Ajuste de Cuentas” la técnica del “correlato objetivo”⁸⁴, que fuera definida por Thomas Eliot.

El correlato objetivo es la función que desempeñan las imágenes poéticas respecto de las emociones que intentan sugerir y estimular. De este modo, la idea o la emoción que se pretende transmitir se expresa a través de objetos concretos, hechos o situaciones.

A partir de esta idea, podemos descubrir la estrategia que Rivera diseña al insertar elementos materiales y cotidianos en el relato. Volviendo a la primera frase del fragmento citado: “Llevará (el Ronson) consigo cuando lo matan”, lo que anteriormente señalábamos como información supuestamente intrascendente ante el cruel asesinato adquiere relevancia porque sirve para ocultar el sentimiento del narrador y le otorga al texto más objetividad. Esto no significa que la emoción se debilite; al contrario, a través de la imagen del encendedor, Rivera consigue ocultar superficialmente la emoción y contenerla.

Por otra parte, el *Ronson* funciona como recurso metonímico en relación a Emilio Jáuregui. Ese objeto que Jáuregui ofrece al narrador y que éste no acepta, se constituye en un símbolo de la pérdida/muerte de un amigo. El impermeable, objeto presente en el último encuentro y durante el entierro, funciona de modo similar, aunque más bien como signo del intento por recuperar el pasado.

A pesar del empeño por parte del narrador en ocultar sus sentimientos evitando valoraciones o juicios subjetivos, cierta expresión de melancolía puede ser apreciada en la secuencia dos a través del relato del entierro de Jáuregui y la conversación que surge entre los amigos. En este tramo del fragmento, Rivera incluye en la descripción de Jáuregui una cita de *El largo adiós* de Raymond Chandler:

⁸⁴ El autor angloamericano, en un ensayo titulado *Hamlet*, defendió que la única manera de expresar la emoción en el arte era encontrando un correlato objetivo, que podía consistir en un conjunto de objetos, una situación o una sucesión de acontecimientos que, dentro del poema, fuera capaz de formular la emoción. Estos referentes, aparentemente externos a la idea originaria, tendrían la función, una vez incluidos en el poema, de crear la emoción, el efecto que el poeta persigue, la idea que quiere transmitir. Eugenio Maqueda Cuenca, “De la poesía a la teoría”, *Adarve. Revista de Crítica y Creación Poética*, núm. 1, 2006, pág. 54.

Él [Jáuregui] era un tipo esmirriado. Me gustan los tipos esmirriados – observó Philip Marlowe-. Nunca parecen temerle a nada.
-¿Por qué te sonreís? -preguntó Emilio.
-Pensaba en Chandler.
-¿Chandler?
-Chandler.
-Un liberal cínico –dice Emilio, sonriendo.
-¿Te parece? Estoico, prefiero –digo yo.
-Pongámonos de acuerdo –dice Emilio-. Testigo.
No, no tomaré por este tipo esmirriado de pulóver rojo, que juega con su encendedor *Ronson*, acodado en la mesa, un melancólico *gimlet*. (Rivera, 1972: 31)

La asociación entre Marlowe y Jáuregui que establece el narrador se encadena al enunciado “No tomaré un melancólico *gimlet...*”, frase que se reitera además en otro fragmento y que pertenece al libro citado de Raymond Chandler.

El fragmento, que constituye además un homenaje al escritor norteamericano, funciona como un guiño que Rivera le hace al lector al dejar expuestas en la superficie del texto sus afinidades e influencias literarias.

Con bastante frecuencia, Rivera acude a este tipo de táctica, en la que sutilmente guía al lector para que acceda con relativa facilidad a la información que el escritor considera necesaria para entender o simplemente considerar algunos puntos clave de su sistema de escritura, y por ende, su sistema de lectura.⁸⁵

La secuencia (“Dos”) continúa con la narración del asesinato de Jáuregui, entrecruzada con el diálogo mantenido con el narrador y también con el recuerdo directo de anécdotas sobre la actividad política desplegada por Jáuregui, de la que el narrador es testigo. El fragmento acaba cuando después de definir la revolución:

-Hacer la revolución no es ofrecer un banquete, ni escribir una obra, ni pintar un cuadro o hacer un bordado; no puede ser tan elegante, tan

⁸⁵ La cita intertextual es un procedimiento utilizado por Rivera con mucha frecuencia. Como en este apartado nos referimos a una cita breve, desarrollaremos con mayor amplitud el concepto de intertextualidad en el análisis de los relatos “Una lectura de la historia” y “Estaqueados”.

pausada y fina, tan apacible, amable, cortés, moderada y magnánima.
(Rivera, 1972: 31)

Jáuregui propone:

-Empecemos –dice Emilio.

-Vamos -digo yo. (Rivera, 1972: 34)

La forma en que Rivera corta y recorta el tiempo en el relato, avalada, por otra parte, por el mecanismo psíquico propio del recuerdo, no solo permite crear una textura intrincada entre el tiempo de la historia y del discurso sino que también le sirve al autor para exponer más crudamente los sinsabores de la frustración y la derrota.

Los dos enunciados citados arriba se leen después del relato de la muerte de Jáuregui, con lo cual, el optimismo de los jóvenes ante la posibilidad de llevar a cabo la revolución resulta una mueca patética ante la futura tragedia, paradójicamente ya anunciada en el texto.

El cuento *Ajuste de cuentas* comienza a cerrarse en la secuencia “Uno” (la penúltima de la cuenta regresiva). En ella se retoma la situación de diálogo entre el narrador y su ex mujer y se intensifica la idea de derrota referida a lo personal –la ruptura del matrimonio- y a lo político –las contrariedades de la revolución.

Ambas cuestiones aparecen como temas entrelazados por la frase que la mujer responde al narrador:

-¿En qué pensás? –le pregunto.

Ella recobra su voz, la que puedo escuchar:

-En lo que pudo ser. (Rivera, 1972: 34)

La secuencia “Cero” (la última) mantiene el diálogo entre el narrador y la mujer y se cierra con una anécdota que resume la personalidad del narrador, el típico perdedor –similar a los célebres personajes de las novelas negras norteamericanas- que se resigna sonriendo frente a la derrota. En la última página del cuento, el narrador –que se apellida Pescumo- relata a su ex mujer la experiencia de un nuevo fracaso profesional:

-Acepté el cargo de redactor de un periódico obrero –digo. Llegó tarde, Pescumo. Tarde, viejo.
-Oh –y esta desconocida que fue mi mujer durante trece años estalla en una risa seca y crepitante-. Oh. Blanco o negro.
-Rojo –digo yo.
-¿Y qué pasa con los grises? –pregunta ella, jadeante, al acecho, indefensa.
-Lectura de texto: existen pero no hacen la historia.
-Loco –murmura, los ojos esmaltados de negro-. Loco.
-Rojo –digo yo-. Rojo. (Rivera, 1972: 35)

El fragmento es una muestra del talento indiscutible de Rivera para elaborar diálogos que se desarrollan con una espontaneidad y cotidianeidad asombrosas y que, sin embargo, se apoyan en una construcción compacta, sostenida por palabras que se escogen a partir de la asociación de significados y también por su sonoridad. El juego semántico que despliega, en este caso mediante la mención de distintos colores que connotan tanto actitudes frente a la vida como posturas ideológicas, es un ejemplo evidente de ello.

Podemos observar, a través del análisis de los relatos precedentes, que Rivera trabaja con estrategias definidas, a las que adapta o transforma en cada texto en función del contenido de la historia y más aún de la forma en que se pretende contar. Esto le permite disponer de las diversas variantes que le ofrece cada recurso. En ambos relatos, “A orillas del mar” y en “Ajuste de Cuentas”, los cortes temporales constituyen el procedimiento técnico más relevante. Ellos sostienen el esquema textual aunque, como hemos podido comprobar, en cada relato funcionan de modo distinto dado que inciden otros elementos menores que marcan la diferencia entre ambos.

La fragmentación del discurso que opera en la narrativa de Rivera está determinada por tres diferentes planos. El primero es el plano de la anécdota: las acciones que llevan a cabo los personajes, o las situaciones que viven. El otro nivel lo constituyen hechos o informaciones que provienen del contexto histórico: la caída de Perón, los gobiernos dictatoriales, los militantes de izquierda, y el último comprende las informaciones que provienen del contexto cultural, es decir, aquellos enunciados que remiten a canciones, obras literarias, películas cinematográficas, principalmente. Además, este procedimiento le permite a Rivera

crear una veladura de lo real, una realidad que aparece como configurada en capas pero sin límites precisos entre unas y otras.

Un ejemplo de cómo Rivera utiliza el procedimiento del corte temporal a partir de sus diferentes variantes lo constituye el relato “La espera de un revolucionario”.

Analizando el proceso de construcción de este texto, notamos que Rivera se vale de este recurso, destacando en este caso el contraste entre las categorías de pasado y presente de enunciación en la línea discursiva del texto.

“La espera de un revolucionario” es también un texto político, en el que un niño nos narra su recuerdo de los hechos recientes vividos con su familia mientras espera la llegada de la policía. Su padre -al que el niño nunca menciona como tal sino con un nombre falso o con el pronombre de tercera persona singular- es un revolucionario que por vivir en la clandestinidad se ve obligado a huir. El niño, por pedido de su padre, debe esperar a los policías y engañarlos con la falsa noticia de la muerte de aquél para salvarlo.

En las primeras líneas del relato se enuncia la alteración temporal con la que se construye la estructura contrapuntística entre los tiempos pasado, presente y futuro: “Yo lo espero; Luis Rojas, antes de irse, me avisó que vendrían. No es que cosa de que se asuste, dijo.” (Rivera, 1972: 83)

A partir de ese enunciado, el niño recuerda un cambio importante en su vida: el traslado junto a sus padres a una villa miseria, diferente de su lugar de origen.

El cambio de vida es narrado mediante la descripción de los objetos de los que se desprende la familia, la oposición del abuelo del niño ante la decisión tomada, la precariedad de la nueva casa, el enfrentamiento del niño con otros chicos por sus conductas violentas, el arduo trabajo del padre en la construcción, quien le enseña a su hijo a partir de su experiencia:

Cuesta ser pueblo y la cosa va para largo. Luis Rojas se agachó y me tomó en sus brazos. Lo conseguí, sabe, me dijo. Si aguantamos, y usted y yo vamos a aguantar, vendrá la pelea. Pero, a veces, un hombre necesita macharse. (Rivera, 1972: 85)

Hacia el final, el presente de la enunciación coincide nuevamente con el de la historia. El narrador relata el encuentro con la policía intercalando un último recuerdo:

Yo los esperé toda la mañana: se paran ahí, delante de mí, altos y gordos. Las ametralladoras son negras, y las cuelgan de los hombros sujetas por cintas de cuero. Y las botas son negras.

-¿Dónde está Daniel Semard?

Recuerdo que a Luis Rojas le brillaron los dientes y los bigotes le olían a sudor, barro seco y vino. Eso recuerdo de aquella noche. Y lo que dijo. Cuesta ser pueblo, dijo Luis Rojas sin miedo aquella noche. Pero yo siento la boca reseca. Entonces, les contesto:

-Daniel Semard se murió en Buenos Aires. (Rivera, 1972: 86)

El niño al cumplir el mandato de Luis Rojas se convierte, por su resistencia y valentía, en un revolucionario o bien en un paradigma de lo que un verdadero revolucionario debe ser.

Con este hecho, cobra sentido el título del cuento que se apoya además en el juego de identidades que se presenta en varias ocasiones. Por la pregunta que formulan los policías: “¿Dónde está Daniel Semard?”⁸⁶, el lector conoce la verdadera identidad de “Luis Rojas”, el nombre falso con el que también se designa al niño. Durante la partida a la villa, su padre le dice: “Usted es Luis Rojas; yo soy Luis Rojas, me entiende. Eso me dijo él en el tren que tomamos en Chacarita.” (Rivera, 1972: 83)

Mediante la acción de nombrar y nombrarse, con la supuesta intención de advertir al niño de las circunstancias, se establece al mismo tiempo la identificación entre ambos en cuanto a actitud y postura ideológica frente a la vida.

El tiempo que dura la espera es utilizado por el niño para recordar hechos y situaciones relacionados con los consejos y enseñanzas impartidas por su padre, especialmente frente a la adversidad y al peligro. La ausencia de la figura paterna, que se justifica aquí por la persecución que sufre y que se enuncia claramente en el desenlace del cuento, provoca en consecuencia el acto que el niño decide cumplir.

⁸⁶ En cuanto a la elección del apellido Semard para el personaje, seguramente guarda relación con la figura de Pierre Sémard, secretario general de la Federación de Químicos y dirigente del Partido Comunista Francés, que fue fusilado por los nazis en 1942.

Esto nos permite leer la secuencia principal del relato como el acto responsable y comprometido –probablemente el primero- que el niño lleva a cabo para ayudar a su padre y a su familia, lo cual indirectamente se relaciona además con una clara y definida actitud revolucionaria. Esto último no aparece explícitamente en el texto pero es sugerido en algunos párrafos, en aquellos en los que el padre dialoga con su hijo para prepararlo e instruirlo ante las situaciones difíciles.

Al igual que en los relatos analizados previamente, percibimos que Rivera cuenta la historia tendiendo a que ninguna valoración al respecto se inmiscuya en los intersticios del discurso.

De este modo, el texto se abre a la reflexión del lector cuya función sería la de elaborar una conclusión a partir de los implícitos -más que de lo manifiesto- dispuestos en el relato y, al mismo tiempo, examinar desde su posición ideológica el conflicto planteado, en correspondencia con la motivación extraliteraria, histórica y política, que se evidencia en la escritura de Rivera.

Sabemos que si la interpretación del lector coincide totalmente con el propósito del autor al concebir su texto, la lectura es óptima porque hay un lector modelo, en términos de Umberto Eco⁸⁷. Cabe preguntarse entonces si podemos considerar que “La espera de un revolucionario” nos relata simplemente el acto valiente de un niño para salvar a su padre –un revolucionario-; o bien, nos habla además de un niño desprotegido al que las circunstancias y la prédica paterna lo exponen al peligro. En nuestra opinión, existen varios indicios que guían a ese resultado.

Por otra parte, la segunda opción de lectura no anula obviamente la primera, pero provoca una vuelta de tuerca en la interpretación respecto de la presumible ambigüedad que se origina a partir de la forma en que se narran los hechos.

Los indicios, que se disponen meticulosamente a lo largo del relato, pueden proporcionarnos un recorrido para completar la interpretación.

El primero de ellos es el extraño pedido/exigencia de Luis Rojas a su hijo, donde además se vuelve a utilizar la identificación de ambos mediante el nombre:

⁸⁷Umberto Eco. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1981.

“Usted es Luis Rojas; yo soy Luis Rojas. Y usted no se puede enfermar; andamos sin plata sabe...”

Las palabras del padre, que lejos de resultar aleccionadoras, suenan crueles y miserables ya que imponen al niño una carga de responsabilidad que no depende de su voluntad.

El segundo indicio lo constituye la situación de conflicto que se genera cuando el abuelo del niño se opone a la mudanza de la familia a la villa:

Es una locura, dijo el abuelo en el andén. Es un suicidio, agregó. (...) El abuelo pareció quedarse sin aire: agarró a Luis Rojas de las solapas del saco. Déjenme al chico; mátense los dos, si es eso lo que prefieren, pero déjenme al chico. (Rivera, 1972: 83)

De la confrontación, surge la voz adversa del abuelo que es el antagonista de Luis Rojas, el revolucionario que ha decidido abandonar su profesión (los obreros en la construcción lo llaman “doctor”, un hombre de la villa le dice: “Usted, que parece medio letrao”) y cambiar de vida para comprometerse políticamente.

Esta voz antagónica, que es débil dado que no significa un verdadero obstáculo para Rojas, representa aquí la opinión discordante, incluso podría tratarse de una ideología contrapuesta.

Si nos preguntamos cuál de estas voces, la de Luis Rojas o la del abuelo, coinciden con la posición de Rivera, pensamos que es el camino equivocado. Suponemos que para el autor esto no es lo sustancial del relato; lo que parece importarle verdaderamente es que el lector sea capaz de problematizar la cuestión, de que interprete el entramado textual atendiendo al aspecto literario pero también a su competencia histórica, política y ética.

Luis Rojas le responde al anciano: “Para qué más doctores en este país (...)”. Este último enunciado se concatena con otro indicio presente en la secuencia en que el niño llora porque los chicos de la villa le han prendido fuego a su gato. Su padre le advierte de que en lugar de llorar debe pelear. Más que transmitir una enseñanza, Rojas parece “adiestrar” a su hijo en los más elementales mecanismos de subsistencia. El niño relata: “Fue lo que hice; y no lloré. Ellos me pegaron, pero

no lloré. Luis Rojas no llora: lo sé. Llegó con la cara amoratada. En la obra, dijo. Uno que se pasó de vivo.” (Rivera, 1972: 84)

Podemos observar en el pasaje cómo se insiste en el juego de identidad padre/hijo. El niño dice “no lloré”, “Luis Rojas no llora”. En este caso, el niño se refiere a su padre pero con ese nombre él también se identifica.

Inmediatamente después, nos cuenta una situación similar vivida por su padre en la obra. Ante el insulto de un obrero (“Tenés cara de marica, me gritó. No sabés trabajar, me gritó. Nos jodés a todos, me gritó.”), Rojas reacciona y pelea cuerpo a cuerpo con el hombre. En medio de la situación, el texto exhibe parcamente la opinión de Rojas respecto de la ofensa recibida: “Y lo peor es que no le falta razón: los jodo.” y un poco más adelante: “Pegaba fuerte el loco. Y los jodo; las manos todavía no me responden.”

La duplicidad de sentido que Rivera articula en este enunciado demuestra una vez más su cuidado y minuciosidad en el trabajo con el lenguaje. Como vemos, a la frase “las manos todavía no me responden” le anteceden dos enunciados: “Pegaba fuerte el loco” y continúa con “Y los jodo”. Si tenemos en cuenta el significado del párrafo o el cotexto lingüístico, la frase “las manos...” puede leerse en relación con la violencia corporal ejercida en la pelea (“las manos no me responden de tanto pegar”), que se conecta además con el primer enunciado (“Pegaba fuerte el loco”). Sin embargo, el autor interpone, entre este enunciado y la frase, las tres palabras que se repiten: “Y los jodo.” De acuerdo con esa proximidad, la frase “las manos todavía no me responden” se entiende lógica y claramente como la incapacidad o dificultad de Rojas para trabajar.

Con este ejemplo –mínimo tal vez- podríamos hacer una proyección y ver cómo funciona la dinámica total del texto de Rivera. En este caso, es evidente y transparente lo que expresa la frase, pero en el proceso de lectura –que parecería acelerarse ante sintagmas tan breves- es probable que el “otro significado” se pierda y que se requiera, de este modo, un mayor detenimiento en las pausas.

De este modo, puede observarse que la pista para interpretar el relato en el segundo sentido se encuentra en la actitud del padre de instar a la pelea al hijo para que éste aprenda a enfrentar los peligros; y en la misma secuencia, aparece otro dato casi escamoteado pero que guía en la misma dirección: la dificultad de

Rojas, tan idealista como tenaz, para adaptarse al rigor de su nuevo trabajo y, en consecuencia, resultar una carga antes que una ayuda para sus compañeros.

A continuación, el relato insiste nuevamente con una frase breve, la pregunta ingenua del niño: “Qué es suicidio, pregunté yo”. La palabra “suicidio” ha sido pronunciada por su abuelo en el momento de la despedida para reprobar el cambio de vida de los Rojas. El autor la repite muchas líneas después sabiendo que la palabra resonará en la mente del lector, instándolo a buscarla mentalmente o a través de la relectura.

En la penúltima secuencia, el niño y su madre vuelven a la casa del abuelo, ya que la mujer está a punto de dar a luz. Rojas se despide del niño y le pide/exige que cuide de su madre. El niño cumple una vez más con el mandato de su padre.

En la casa de su abuelo, el niño describe la situación en la villa: “Llueve allí, preguntó el abuelo. Llueve, dije yo. Y la lluvia cae sobre el techo. Pero mejor me callo: si te cuento, vas a ponerte triste” (Rivera, 1972: 83)

Las asperezas en la vida del chico se vuelven más transparentes al producirse el silencio en el texto. El niño demuestra así que ya comprende lo que piensa su abuelo de la situación, porque él mismo la considera dolorosa y triste.

En el final, en el momento de enfrentarse a la policía, se produce un quiebre en la identificación con su padre, ya que el niño alude al miedo que siente ante la misión encomendada: “Cuesta ser pueblo, dijo Luis Rojas sin miedo aquella noche. Pero yo siento la boca reseca.”

Como podemos observar, “La espera de un revolucionario” es un texto persuasivo, ya que mediante la duplicidad de significados que va generando en su entramado, construye una historia –en apariencia cerrada- que por momentos deja asomar su cara oculta, exponiéndonos los conflictos de la vida.

En el análisis que Marta Waldegaray hace de este relato podemos encontrar otra opción de lectura. Para la autora, este texto puede ser leído también en clave policial, aunque no haya sido generado bajo la matriz de ese género.⁸⁸

⁸⁸ Marta Waldegaray explica: “Es evidente que la figura cristalizada del otro del policial: el delincuente de baja condición moral (...) se transforma. Si el género policial modela la figura del delincuente como la del individuo que vigila y espera a aquél que erigirá como su víctima (asecho), o bien como aquél que intenta entrapar al otro mediante algún engaño premeditado (asecho), sería el personaje del niño el que en este relato lleva adelante la conducta del *ac/secho*. El niño espera, miente, simula. El niño aguarda la llegada del enemigo para someterlos a un engaño (...). Él espera. No es él quien persigue. Los espera a *ellos* y espera hacer frente al peligro que *ellos* significan. El texto opera aquí una primera inversión respecto del estatuto del delincuente, y esta

El modelo del policial, que según Waldegaray adopta y adapta el autor, está presente también en muchos cuentos de Rivera, como hemos señalado anteriormente para el caso del relato *A orillas del mar*. Sin embargo, existe una diferencia entre este último texto y el que aquí estamos analizando.

En nuestra opinión, en “A orillas del mar”, el género policial se manifiesta por momentos en algunas de sus secuencias mientras que en “La espera de un revolucionario” se torna paradigma de su estructura. A sus personajes se les asignan roles similares a los del género, al tiempo que se invierten las convenciones del modelo. Con ello se intenta trasladar al lector la ansiedad que provoca toda expectativa y crear, de este modo, el suspenso que se necesita para llegar al desenlace.

Un elemento que beneficia el suspenso es el procedimiento elíptico, tan relevante en este cuento como lo son sus saltos en el tiempo y en el espacio.

Las elipsis son agujeros en el tiempo, son partes de una historia que no se narran y que actúan de puente entre dos situaciones distanciadas temporalmente. Este recurso que Rivera reconoce haber aprendido de Borges, lo emplea magistralmente en toda su obra, y, especialmente, en todos sus relatos.

Una de las formas en que se presenta esta técnica en “La espera de un revolucionario” lo constituye la supresión del referente. El texto teje un juego de ocultamientos y máscaras a partir de una decidida elección entre los componentes de la gramática del castellano. De acuerdo con el análisis de Waldegaray que seguimos:

El recurso de la elipsis que ordena el discurso infantil se politizaría. La elipsis puede interpretarse políticamente como la omisión del referente. El texto evita la acción de *nombrar*. Se prefiere el uso del pronombre al nombre, se elude el sustantivo revelador de una determinada actividad, profesión o filiación identificatoria. Así, la 3ra. persona singular femenina se usa para designar a la madre; la 3ra. persona plural masculina [ellos], para designar a la fuerza policial; y “Luis Rojas”, el nombre sobre el cual el

inversión proviene de la motivación política que cruza al texto. Marta Inés Waldegaray, “El relato policial como modelo de dos cuentos breves de Andrés Rivera”, en *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, núm.2, vol. 15, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Colorado del Norte, primavera de 2000, pág. 147.

texto insiste, oculta no solo la identidad del hombre sino también (se permite suponer) una relación filial. Solo el *yo* funciona en el relato de manera suficiente, las terceras personas exigen un antecedente. Sin embargo tanto *ella* como *ellos* (y aun el falso Luis Rojas) carecen de antecedente en sus primeras menciones, quedando incompleto para el lector la red semántico-referencial del cuadro situacional [...] ⁸⁹

El referente del pronombre “ella” es recuperado casi inmediatamente en el texto, ya que luego junto a él aparece el sustantivo exacto para designar a la madre del niño. En cambio, el pronombre “ellos” sólo puede ser identificado en el desenlace, aunque no en términos precisos sino a través de la alusión que resulta de una metonimia. Mediante el empleo de este tropo se describen los elementos distintivos de la policía: las ametralladoras y las botas negras.

Hasta que no se produce el desenlace, el lector no sabe obviamente quiénes son “ellos”. Por lo que está obligado, a partir de la primera mención de este pronombre, a conjeturar con los mínimos datos que el texto ofrece. Al operar de este modo, coopera con el propósito que proyecta todo relato y sobre todo aquellos que se enmarcan en el género policial.

En nuestra opinión, el hecho de que Rivera escoja esta modalidad narrativa tiene que ver con lo atractivo y sugerente que le resulta el género de la novela negra norteamericana, como hemos mencionado anteriormente.

A partir de esta afinidad que mantiene con los ya clásicos Raymond Chandler y Dashiell Hammett, entre otros, Rivera produce una escritura que imita el estilo de sus maestros, absolutamente consciente de ese acto; siempre menciona en algún pasaje de sus relatos uno o varios elementos que hagan recordar al lector que el texto que está leyendo constituye también un homenaje a sus maestros.

De todos modos, lo que hemos enunciado arriba no es más que mera información al respecto. Creemos que lo más relevante es la forma en que Rivera lee la novela negra, cómo a partir de su aguda interpretación del mundo social como allí se expone, él construye una representación peculiar de su propio imaginario.

⁸⁹ Marta Waldegaray, “El relato policial...”, *op. cit.*, pág. 149.

A través del simulacro policial, nuestro autor crea ficciones genuinamente políticas que no solo relatan peripecias e intrigas sino que inducen al lector a que ponga en cuestión sus propias ideas, a que elabore su propio juicio sobre las circunstancias políticas.

Capítulo 3: 1982

2.3.1. *Una lectura de la historia: un libro clave*

En los relatos de su quinto libro⁹⁰, Andrés Rivera despliega una técnica sumamente elaborada que se refleja sobre todo en el montaje estructural de sus narraciones. El autor construye un sistema complejo mediante diversas estrategias que son articuladas con obstinada precisión. A juicio de María Teresa Gramuglio:

[Rivera] trabaja con procedimientos que confieren a los relatos un marcado hermetismo y en los que resuena el eco de innumerables entrecruzamientos, préstamos y parentescos con otras tendencias literarias, con el cine, con ciertas versiones de momentos clave de una historia muy próxima.⁹¹

A lo cual podría agregarse: entrecruzamientos, además, con su propia obra. Si bien el análisis de Gramuglio se centra en la serie de relatos que componen *Una lectura de la historia*, consideramos que sus observaciones pueden ser corroboradas en gran parte de la obra narrativa de Rivera, especialmente en relación al aspecto puntual de los procedimientos técnicos utilizados por el escritor.

No obstante, en sus últimas producciones esta práctica aparece menos expuesta en la superficie textual, más fundida con la totalidad de los materiales, lo cual, por otra parte, confirma la idea de que se trata de una escritura que se desarrolla, que se va transformando sin rechazar nunca lo precedente; más bien sucede lo contrario, parece encontrar allí la motivación para reelaborar lo que

⁹⁰*Nada que perder*, tercera novela de Andrés Rivera, también se publica en el año 1982.

⁹¹ María Teresa Gramuglio, "Escritura política y política...*op. cit.*, pág. 28.

seguramente permanece latente en el texto, lo que no fue expresado en el pasado y que, en el momento de actualizarla, el escritor puede detectar.

Las historias de los relatos de Rivera son casi impenetrables, ocultan en lo posible su sentido. El recurso de la elipsis, que como hemos visto ya en *Ajuste de Cuentas* es desarrollado en profundidad y en muchas de sus variantes, sigue ocupando en las narraciones de *Una lectura de la historia* un lugar destacado. Mediante su empleo se suprimen fragmentos de la anécdota, sin los cuales la tarea de completar su significado se torna difícil y, a veces, casi imposible.

En “Bialé”, relato cuyo título corresponde al nombre del pueblo donde se desarrolla la acción, el narrador protagonista nos cuenta su encuentro -supuestamente casual- con una pareja inquietante que lo acecha y lo amenaza aduciendo conocer el pasado del protagonista -un pasado que se nos permite suponer oscuro o comprometedor, dado que el narrador nos lo oculta e intenta olvidarlo.

Aunque resulte inusual en las narraciones de Rivera, podemos comprobar que este relato se estructura linealmente. Ni el uso de saltos temporales ni los quiebres sintácticos, característicos de la forma de la mayoría de sus cuentos, tienen cabida en “Bialé”, salvo en algunas escasas líneas en las que se reproducen las reflexiones del narrador.

Las secuencias se suceden en el plano discursivo siguiendo el orden cronológico, en un lapso menor a veinticuatro horas: por la tarde se produce el encuentro en la calle con una pareja de desconocidos que le pregunta por un motel y le ofrece llevarlo en su automóvil; por la noche, el protagonista, que ha aceptado la invitación de la pareja a cenar, se dirige a la casa de Alfredo Russell y Magda, su esposa; después de la cena, rechaza la oferta de quedarse a dormir allí y regresa a su casa bajo la lluvia. En su trayecto, ve pasar a Russell solo en su automóvil; un poco más tarde, recibe la visita inesperada de Magda, que busca seducirlo; luego llega Russell a buscarla. A la mañana siguiente, Russell aguarda al protagonista cerca de su casa y lo intima a viajar a la ciudad y permanecer allí, pero aquél no acata el mandato y se dirige a la casa de un amigo.

En este sentido, podemos decir que se trata de un relato más convencional. Sin embargo, la elipsis y la alusión siguen siendo aquí los procedimientos técnicos fundamentales.

De este modo, la estrategia con el que se construye la trama del cuento consiste en desarrollar la anécdota en dos planos: uno es más superficial, más expuesto, donde tienen lugar la cortesía del encuentro, el convite y la visita; en el otro plano, entrelazado meticulosamente al anterior y por ende más oculto o camuflado, se leen las mismas acciones pero en reverso, a través de los indicios que sugieren que se trata en realidad de una cacería premeditada.

Esta forma del relato guarda estrecha relación con las tesis sobre el cuento elaboradas por Ricardo Piglia⁹².

La primera afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias”, una historia visible y otra secreta. La segunda tesis enuncia que la historia secreta es “la clave de la forma del cuento y sus variantes.”

Ambas historias, según Piglia, son narradas de una manera diferente y los mismos hechos o acciones de la trama funcionan en dos lógicas narrativas contrapuestas, ya que lo que es superfluo en una historia es básico en la otra. Además, y esencialmente, los puntos de contacto entre las dos historias son el fundamento de la construcción.

De esto se desprende, siguiendo la explicación de Piglia que:

El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.⁹³

En el cuento de Rivera, la historia visible está constituida por hechos que conforman una secuencia de encuentro casual entre el protagonista y una pareja y también por la escena de la visita. El relato secreto, que se teje con los mismos materiales de la historia uno, se exterioriza en el momento final en que se produce la inversión de la historia: el supuesto encuentro es en realidad un acecho.

En un pasaje del texto, la mujer le dice al protagonista con la intención de provocarlo: “Sé de vos más de lo que pensás”. Alfredo Russell también lo intimida: “Sé de usted más de lo que podría imaginarse”.

⁹²Piglia recoge las hipótesis de Borges sobre el relato policial para enunciar sus tesis. Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Crítica y ficción...*, *op. cit.*, págs. 83-90.

⁹³ *Ibidem*, pág. 86.

Ambos personajes son los únicos que “saben” lo que el protagonista mantiene en secreto pero tampoco ellos manifiestan qué es lo que saben.

Las expresiones casi idénticas de los Russell constituyen enunciados que cumplen específicamente una función exhortativa, ya que la amenaza en sí misma es la actitud que se intenta enfatizar. Todas las acciones de la trama se desarrollan señalando el peligro que provoca el acoso de los Russell.

La salida del protagonista del pueblo marca el inicio de los riesgos que correrá en su camino. Con la detención del coche junto al narrador protagonista, que al principio parece constituir una acción casual que sirve para presentar a los otros personajes, podemos notar -cuando avanzamos en el relato- que es en esa secuencia justamente donde comienza la persecución por parte de la pareja y constituye además el primer intento de captura.

El acecho continúa con la invitación a cenar y, luego, cuando Magda visita al protagonista. Ambas acciones, que en apariencia demuestran una conducta amable por parte de la pareja, significan en el contexto del relato una artimaña para atrapar a la víctima. La cena y la mujer constituyen la carnada para cautivar y capturar a la presa.

Hay en “Bialé” ciertos detalles de la vida del protagonista que nunca son revelados y permanecen en secreto. Ya en la secuencia del encuentro, el narrador alude a su vida expresando que no conoce modos adecuados para olvidar el pasado.

En otro pasaje, cuando Russell propone beber unos tragos en el motel, el protagonista rechaza la invitación con la categórica frase: “Los dueños son nazis”.

Su afirmación provoca el fastidio de Russell y con ella se da a entender la supuesta ideología de este personaje. Incluso al presentarlo, lo describe con características físicas similares a las de la figura social de los militares: “pelo cortado a cepillo”, “espalda musculosa”, “hombres altos y atléticos”.

Al regresar a su casa, después de cenar con la pareja, el protagonista reflexiona sobre su conducta y se compara con el viejo Melis, un amigo del pueblo:

¿Hasta cuándo voy a seguir diciendo *no*? ¿Hasta cuándo voy a dejar rodar en mi boca palabras como signos de lo desconocido, como nombres de puertos y calles y trenes en los que no estoy? ¿Y a qué voy a decir *sí*? El

viejo Melis dijo *sí* a algunas cosas, y ahora duerme con una 44 en la mesa de luz. No escribió ningún libro, pero vence a la muerte y a la falta de eternidad (...). (Rivera, 1982a: 32)

El protagonista indaga y se cuestiona acerca de su actitud frente a la realidad. Su vida parece haber cambiado, y para sobrevivir se ve obligado a fingir, a ocultar su historia.

Entendemos que este ocultamiento, que sin lugar a dudas tiene el propósito de intrigar al receptor, nunca será develado porque los acontecimientos vividos por el protagonista en el pasado, que no aparecen como relevantes en la superficie del relato, mantienen la ambigüedad que todo cuento necesita para funcionar como tal.

Estos hechos funcionan más bien como causas secretas que determinan el acecho de la pareja, acción que por otra parte constituye el elemento central de “Bialé”. De este modo, el secreto que no debe develarse emerge en la superficie mediante escasos elementos que responden a supuestas razones delictivas pero que en realidad encubren una causa de índole política.

En consecuencia, si no se escamotearan los datos al respecto, el relato perdería ese juego dual que nos propone, que consiste en la posibilidad de considerar la anécdota como un mero hecho policial o bien, como seguramente pretende su autor, entenderla en el contexto histórico argentino.

Por otra parte, teniendo en cuenta el esquema de la estructura, podemos ver claramente que este relato, al igual que otros textos de Rivera, se organiza con elementos narrativos propios del género policial, aunque lo hace de una forma más evidente o explícita que en los cuentos anteriormente analizados.

De todos modos, el género policial en “Bialé” funciona como marco que sirve para encubrir, como ya se ha mencionado, un asunto político. En función de ello, se le otorga al personaje del cazador –Alfredo Russell– las características físicas típicas de un policía o de un militar, lo cual se relaciona directamente con la historia de la represión oficial en Argentina, que comienza en el siglo XX y se intensifica a partir de los años sesenta.

Nuevamente, convocamos lo enunciado por Ricardo Piglia en sus tesis sobre el cuento, respecto de la estructura de los relatos de Borges:

La historia visible [...] sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género [...]

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato.⁹⁴

Si nos detenemos en el cuento de Rivera, podemos observar que su estrategia es similar si no igual a la utilizada por Borges. Rivera configura su relato según la modalidad del género policial, que corresponde a la historia visible, y la historia secreta se revela, antes que como hecho delictivo –elemento característico del policial-, como hecho político, que es el tema del relato.

Por otra parte, las marcas o indicios que se despliegan en el texto en alusión a cuestiones ideológicas pretenden decididamente a que el lector lleve a cabo una lectura política.

En este sentido, Waldegaray nos aporta una idea muy interesante que ayuda a ampliar el análisis. Según la autora, la situación que se plantea en el relato consiste en el control de la palabra del otro, que se relaciona además con el intento de captura por parte de la pareja.⁹⁵ En este sentido, es evidente que Rivera elabora un relato en términos de poder de la palabra, de un discurso autoritario y manipulador.

En algunas líneas del texto, podemos encontrar enunciados del protagonista que ejemplifican esta idea. “Yo hablo poco; los hombres altos y atléticos me enmudecen”, explica el narrador antes de describir a Russell. Cuando Magda lo visita, la mujer le reprocha su falta de interés, a lo que el narrador le replica que entre las pocas cosas que le importan está el hecho de “no dar explicaciones, no pedir las”. De este modo, vemos cómo el personaje principal intenta eludir el acoso de las preguntas.

⁹⁴ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento...”, *op.cit.*, pág. 89.

⁹⁵ “El leguaje, medio de comunicación, se manifiesta también como medio de lucha en el ámbito de la *pregunta-respuesta* en tanto interacción social. En el marco de esta interacción se da en primer lugar una captura simbólica del cuerpo-tiempo-habla; esta captura se materializa en el final del relato con la irrupción de la agresión armada hacia el individuo. (...) El fingir es la táctica fundamental desde la cual el acoso se practica. Se logra el acercamiento a la víctima, la entrada en su espacio y virtualmente su anulación, haciendo uso de un discurso que esconde intenciones y fines. El acto verbal montado: la interrogación, no posee el peso o función dramática de un interrogatorio policial, pero sí comporta la condición estratégica de éste, consistente en el hecho de estar dirigido a otro más débil, o bien, situado en posición de inferioridad.” Marta Waldegaray, “El relato policial...”, *op. cit.*, pág. 152.

Como antes se ha mencionado, la novela dura norteamericana constituye en la obra de Andrés Rivera, y especialmente en estos libros de relatos que aquí analizamos, un género que le proporciona al autor una variedad de tipologías, de retratos sociales y de cuestiones políticas que son reconstruidos en un escenario local y al que esos elementos se adaptan a la perfección.

A diferencia del relato policial clásico, cuyos finales, por lo general, contienen la revelación de la historia narrada y nada se oculta al lector, en la estética del policial norteamericano –a la que Rivera adhiere– “el sentido flota, se escurre, sin cancelarse jamás, contribuyendo a acentuar el efecto enigmático y amenazador del otro”⁹⁶.

Al mismo tiempo, podemos relacionar esta última idea con las características típicas del cuento moderno. Como bien lo expone Ricardo Piglia:

La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.⁹⁷

Debemos aclarar, antes de finalizar el análisis, que este cuento aparece publicado por primera vez en *Ajuste de Cuentas*. La segunda versión de “Bialé”, la cual hemos escogido para estudiarla en profundidad, se incluye en el libro *Una lectura de la historia*⁹⁸.

Observamos en esta segunda versión una serie de correcciones que modifican tanto el estilo como también la intriga del relato, con la clara intención de añadir más suspenso. Para lograrlo, el autor elimina aquellas frases de la versión original que, aunque no contengan más información sobre la historia, actúan como señales bastante explícitas que podrían advertir al lector más de lo

⁹⁶ M. Waldegaray, *op.cit.*, pág. 153.

⁹⁷ Ricardo Piglia, “Tesis sobre...”, *op. cit.*, pág. 87.

⁹⁸ Esta segunda versión de “Bialé” vuelve a publicarse inalteradamente en la edición de *Cuentos Escogidos*, del año 2000. En el libro *Una lectura de la historia* también aparecen los relatos “Cita” y “Un tiempo muy corto, un largo silencio”, publicados anteriormente y que seguirán apareciendo en otras antologías.

que aquél desea. En su lugar, Rivera dispone frases más elípticas; no cambia su contenido totalmente, pero antes que informar el autor privilegia el acto de sugerir o aludir.

En el fragmento de la descripción de la pareja, en la primera versión del relato, leemos:

Aquí es costumbre saludar a amigos o extraños antes de iniciar una conversación. El hombre no lo hizo; apretaba un cigarro apagado en su boca grande y amarga, y parecía demasiado seguro de sí mismo (...)

La mujer olía a perfume: yo contemplé –abstraído, ausente- la curva de sus pechos. El pasado, que creía extinguido, se acercó a mí. Juro que oí al recuerdo y a ciertas fidelidades de la memoria. Tenía hambre; encendí un pucho y aspiré largamente el humo. Créanme: no dudo que puede haber modos más adecuados para entretener las manos y los ojos, para olvidarse de uno, de lo que uno dejó atrás; ocurre que no los conozco. (Rivera, 1972: 37)

Las partes que aquí subrayamos son las que aparecen modificadas en la segunda versión de “Bialé”.

El primer párrafo se mantiene inalterado a excepción del adjetivo “amarga” que cambia por el de “cruel”. Esta sustitución responde seguramente a una cuestión de estilo. La “boca grande y amarga” no resulta eficaz para describir la personalidad del hombre, ya que el calificativo “amargo” que, denota tanto una cualidad concreta como abstracta (puede referirse al sabor y al estado de ánimo), al unirse al sustantivo “boca” privilegia el significado sensorial. La elección del término “cruel” nos revela el propósito del escritor de incorporar en el texto una característica que define mejor al personaje en relación con el ambiente amenazante y peligroso que se describe en el relato.

En cuanto al siguiente párrafo señalado, en la segunda versión se lee:

La mujer olía a perfume: yo contemplé –supongo que con una prudencia de monje- la curva de sus pechos. Recordé que tenía hambre; encendí un pucho y aspiré largamente el humo. Créanme: puede haber modos más adecuados para entretener las manos y los ojos o para olvidar el pasado. Ocurre que no los conozco. (Rivera, 1982a: 29)

Como podemos observar, del párrafo se elimina el sintagma de la primera versión que se refiere al instante en que el narrador al contemplar los pechos de la mujer, recuerda su pasado, sin revelar los hechos que vienen a su memoria. Enunciada la frase de este modo, inevitablemente se le sugeriría al lector que interprete que el recuerdo que el protagonista desea olvidar se relaciona con una historia amorosa. Al ser quitada del texto, comprobamos que la trama, si bien luego incorpora una secuencia erótica entre el protagonista y la mujer, no debe encaminarse en ese sentido, ya que lo central del relato se encuentra más bien en el aspecto político de la historia narrada.

Incorporando la frase “Recordé que tenía hambre” –pospuesta a la contemplación del cuerpo de la mujer-, advertimos que Rivera decide, en cuanto al aspecto estilístico, enfatizar el carácter sensual de la secuencia y evitar así, en el plano de la historia, la posibilidad de que el lector interprete la situación erróneamente. Es por ello que muchos de los cambios que ejecuta Rivera en lo que respecta al estilo se originan en su análisis de cuestiones que atañen a la trama del relato.

Los ejemplos señalados constituyen una muestra más de la tenacidad con la que el autor escribe. Su actitud de corregir y reelaborar los textos, incluso aquellos textos ya publicados, no solo entraña su obsesión y voluntad por llegar a la perfección de la forma sino un compromiso férreo con la escritura y de absoluta honestidad con sus lectores.

En este punto, la idea de Edgardo Berg⁹⁹ sobre la escritura de Rivera se vuelve más patente. Para el investigador, existe un término que caracteriza plenamente la obra de Rivera, expresado en el verbo “errar”, en sus dos acepciones.

De este modo, tanto el “deambular” o “moverse de un lugar a otro sin rumbo fijo”, que da la idea de sinuosidad que caracteriza a la escritura de Rivera, como la acción de “desacertar” o “equivocarse” aunque insistiendo siempre en la corrección de lo que él considera error, constituyen dos acciones conexas que guían el proyecto de reelaboración y reescritura de este narrador.¹⁰⁰

⁹⁹Edgardo Berg. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer...op.cit.*, págs. 98 y 99.

¹⁰⁰ En este mismo sentido, Graciela Montaldo emplea el término de corrección para analizar la estética de Juan José Saer, término al que define como constante reelaboración de lo que ya se ha

A partir de la lectura de estos textos, podemos ver la gran ruptura que Rivera establece con su anterior producción narrativa.

El autor continúa escribiendo sobre los temas que le interesan y que giran en torno a su propia realidad política, pero su registro cambia notablemente al reemplazar el estilo característico del realismo social por un tono más objetivo y un lenguaje y estructura más elaborados y complejos, siguiendo cánones diferentes, después de haber absorbido la influencia de la ruptura vanguardista.

Consideramos oportuno mencionar aquí la reflexión de Josefina Ludmer sobre algunas ideas preconcebidas ante las cuales el crítico literario debe estar alerta, ideas que por otra parte habrían sido expuestas en nuestro trabajo con cierta convicción, si no hubiéramos contado con esa advertencia.

Ludmer, en su ensayo sobre la narrativa de Juan Carlos Onetti, se pregunta:

(...) ¿pero el crítico no debe enfrentar, cada vez que tiene ante sí un corpus, la idea organicista de que todo ya estaba, en potencia como se dice, en los “primeros escritos”, de que un gran escritor meramente “desarrolla”, amplifica la escasez de su iniciación, y la idea burguesa de que la perfección consiste en la fidelidad a sí mismo y al origen, en el cultivo de la misma flor?¹⁰¹

De este modo, el razonamiento de Ludmer nos alerta ante posibles constataciones de esa índole. Su reflexión nos ha hecho reparar en el hecho de que los trabajos críticos sobre la obra de Rivera, que se han divulgado en los últimos años, han tomado como referentes sus últimas producciones, a partir de las cuales este autor ha sido notablemente reconocido.

Si consideramos que en nuestro trabajo también hemos realizado la lectura alterando el orden cronológico de sus publicaciones, podemos concluir que seguramente en nuestro afán de establecer comparaciones entre el antes y el después de su obra, al intentar descubrir los elementos que sirven para conectar ambas etapas de escritura, hayamos confiado en un primer momento en esa idea organicista de la que nos advierte Ludmer.

plasmado en la escritura. G. Montaldo. “Prólogo” a *El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 25.

¹⁰¹ Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, págs. 36 y 37.

A pesar de ello, no podemos dejar de lado la idea de que existe una conexión, la cual obviamente no surge de las afirmaciones anteriores. Se trata de un vínculo evidente y palpable que se concreta en el interés de Rivera por buscar o bucear en sus primeros materiales con el deliberado propósito de reescribirlos, como nos lo demuestran sus cuentos reelaborados a partir de *El Precio, Los que no mueren*, entre muchas otras obras.

La idea de que se publica para no seguir corrigiendo, que con cierto humor e ironía expresan muchos escritores, no se ajusta al propósito de nuestro autor.

El hecho de que hagamos hincapié en la importancia de la ruptura que se produce en la poética de Rivera con estos libros de cuentos y en la influencia de este cambio en las producciones posteriores no significa que planteemos que todo ya estaba en potencia en esos primeros textos.

Lo que podemos ver en el proceso de su escritura es la utilización de nuevos elementos formales en relatos que siguen siendo fieles al intento de plantear interrogantes a una realidad sociopolítica con la que el autor asume un compromiso estético.

Los textos de Rivera continúan hablando de lo mismo pero no lo hacen del mismo modo y esto, a su vez, también produce una modificación en la materia narrada.

2.3.2. “Una lectura de la historia”

Como hemos visto, la mayoría de los textos de Rivera *aluden*, no nombran directamente, por lo que acceder a los referentes siempre induce a una búsqueda mediatizada, la cual se establece como una estructura circular en el trayecto que se sigue para hallar el referente: un elemento se conoce a través de otro, que a su vez remite al anterior.

El relato “Una lectura de la historia”¹⁰², que le da título al libro, narra las circunstancias que llevan a la muerte a Pablo Rojas, un militante comunista de oscura trayectoria.

¹⁰² La versión que utilizamos aquí pertenece al libro *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Anagrama, 2000.

El texto se estructura en nueve fragmentos intercalados: cinco de ellos se identifican con el número “Uno” y cuatro, con el número “Dos”. Esta división responde a dos situaciones diferentes, pero luego comprobamos que convergen en una misma historia. Además, la repetición de números –el uno y el dos- para enmarcar los fragmentos anticipa la construcción de montaje que adquiere el relato, a partir de lo cual notamos una vez más cómo Rivera vuelve a valerse de esta técnica incorporando nuevas variantes.

Los cortes se efectúan para distinguir espacios y tiempos distintos. Los fragmentos numerados con “Uno” se sitúan en España y remiten a los últimos hechos vividos por el protagonista: a finales de 1936 o principios de 1937, Pablo está en una prisión de Albacete, posiblemente “una checa”, donde es interrogado por su superior debido al contenido de la carta de recomendación que aquél ha entregado para que se lo acepte entre los brigadistas internacionales; la carta, contra lo que pudiera esperarse de ese tipo de texto, contiene datos que acusan a Pablo de traicionar al partido. Esto es lo único que el lector sabe del contenido de la carta, lo demás se omite.

Los fragmentos numerados con “Dos”, se circunscriben a la vida de Pablo, en Argentina, antes de marchar a la guerra civil. Sin embargo, en el relato cada una de estas partes se sucede alterando el orden temporal. Sólo al final de la lectura se puede reconstruir cronológicamente la biografía del protagonista.

En cuanto a la construcción de los personajes, Rivera también se vale de la elipsis y del ocultamiento de datos, pero la escasa información que nos brinda siempre es certera. De Pablo Rojas se nos dice en el relato que ha engañado a su mujer, ha matado a un hombre y que ha traicionado a su partido. Estos hechos son considerados por Rojas como actos que denotan su valor y su astucia, capacidad que le sirve para llevar a cabo los planes que ambiciona. Pero los hechos subsiguientes prueban que Pablo no solo carece de astucia sino que su carácter se afirma en la ingenuidad y la ignorancia, al no prever la trampa absurda que sus rivales le tienden mediante la carta. Como podemos ver, el argumento del relato ya ha sido escrito por Borges, lo que constituye un caso de intertextualidad, que definiremos en el apartado siguiente, al analizar en profundidad este concepto.

Retomando las tesis sobre el cuento formuladas por Ricardo Piglia, podemos afirmar que en el relato de Rivera, la historia visible –narrada en los

fragmentos señalados con “uno”- recrea la vida de Pablo en Argentina. Allí se desempeña como secretario de un sindicato y para ganar una huelga, mata al único patrón que se resistía a firmar. Pablo permanece más de dos años en la cárcel, y después, “a fines del 36”, acepta la propuesta de su amigo alemán Kurt Berger, quien le escribe desde España instándolo a que se sume a la lucha contra los franquistas. La otra historia, aunque no secreta pero sí elusiva, transcurre en un tiempo breve que corresponde al interrogatorio al que es sometido Pablo Rojas por un jefe republicano quien, tras enterarse del pasado turbio de Pablo y sus traiciones, lo ejecuta.

En el relato, la intercalación de fragmentos de “uno” y “dos” provoca desconcierto en la lectura, porque desde el inicio el lector sabe que el corte responde a una supresión de la información. Al comienzo, el corte marca una diferencia espacial:

1

“Esto es Albacete; hasta aquí llegaste, estúpido.

2

En Firmat, el cielo era una plancha pálida y candente que giraba sobre el lomo de los caballos, el campo azulado, las casas dispersas...” (Rivera, 2000a: 97)

El primer fragmento es una línea textual, un enunciado que podría ser expresado por dos voces: la de la víctima y/o la del victimario, incluso por una tercera, la voz externa del narrador que enjuicia; el segundo fragmento se extiende a tres páginas. El paso de uno a otro se establece a partir de una elipsis desconcertante. A pesar de la marca encabezada por el número, con lo que el lector reconoce el posible corte o el cambio hacia otro texto, su extrañeza no sólo es promovida por la mención de otro lugar geográfico sino por la modificación de la voz narradora, que lleva al lector a preguntarse quién habla en el texto. Los fragmentos siguientes, encabezados por “uno”, presentan una situación dialogada, entre el jefe republicano y Pablo; sin embargo se trata de un diálogo en el que el lector no puede reconocer exactamente de qué se habla ni quién habla con Pablo. Por otra parte, el coloquio –que se introduce a través de un narrador en tercera persona aunque desde el punto de vista del protagonista- instala un tiempo presente que actualiza la narración y que permite la elaboración minuciosa de esa

historia escurridiza y deliberadamente inconclusa. En los fragmentos numerados con “dos”, Pablo recuerda su pasado pero lo narra actualizado, como si lo viviera en su presente.

El punto de inflexión entre los dos relatos está dado por la mención, en un fragmento de la historia visible, de la decisión del protagonista de viajar a España para unirse a las filas republicanas. Así, ambas historias cobran sentido. Este juego de visibilidad y ocultamiento se configura principalmente en la fragmentación temporal. El artificio de montaje cinematográfico destruye el orden causal.

El lector sabe, desde el primer fragmento en el que se menciona la ciudad de Albacete, que los relatos se desarrollan en diferentes lugares, lo que entonces no sabe aún y que descubre en el centro del texto, es que en realidad se trata de una misma historia narrada no linealmente. En la última parte del cuento se lee:

El hombre de los anteojos de montura de acero se los quitó, se masajeó el caballete de la nariz recta y delgada, y súbitamente, sin apuntar, apretó el gatillo del revólver niquelado.

Pablo trastabilló. El chorro de sangre negra que saltó de su nuca le borró la cara, antes de caer. (Rivera, 2000a: 110)

El lector puede advertir previamente que “el hombre de los anteojos...” matará a Pablo, a través de la mención en un fragmento precedente del revólver niquelado que el hombre coloca sobre el escritorio. El lector sabe, además, que ese hombre es un jefe republicano, porque en el texto se deslizan ciertos indicios: en su oficina cuelgan los retratos de “La Pasionaria” (Dolores Ibárruri) y de Stalin y, con esta última imagen, Rivera sugiere que la anécdota narrada tiene una estrecha relación con las versiones de la historia, en las que se informa de la existencia de las denominadas “purgas stalinistas”, de jefes republicanos cómplices del siniestro plan que torturaban y ejecutaban a sus propios soldados.

Rivera revela, con destreza, una posición ideológica que se define plenamente cuando en el momento en que van a ejecutar a Pablo, el republicano dice “No va a sufrir (...) No somos fascistas” y Pablo piensa “No, no son fascistas. Pero ¿qué son?”. Incluso la imagen del protagonista cuando pasa frente al pelotón

de fusilamiento, con el puño derecho en alto, deja ver que el personaje está seguro de que estos hombres son en realidad los “nacionales” de Franco.

El relato, más que explicar, recurre al sobreentendido. Rivera propone su propia interpretación de la izquierda revolucionaria, de la cual hace una lectura crítica. En esto consiste su posición ideológica. Para este escritor, la fidelidad a una idea, al parecer, debe estar mediatizada por la interpretación crítica de los hechos, como la única forma posible de acceder siempre a una verdad y no a la verdad absoluta. Es por ello que el cuento se titula *una* versión de la historia y no *la* versión..., como una asumida conciencia de rechazo a las totalizaciones.¹⁰³

El final del relato se conecta con la primera línea: “Esto es Albacete; hasta aquí llegaste, estúpido” e inmediatamente cobra sentido y se comprende que esa línea inicial pertenece en realidad el final de la historia.

Retomando, además, los datos de la historiografía, podemos saber que Albacete, en los tiempos de la guerra civil española, era el lugar donde se reclutaba a los voluntarios y que, además, mandaba allí André Marty, el cuestionado jefe militar, acusado de llevar a cabo el proyecto de Stalin.

En el citado ensayo de Piglia sobre el cuento, hay una explicación sobre cómo funcionan las dos historias que se narran en un cuento de Hemingway: *El gran río de los dos corazones*, como paradigma del cuento moderno.

No es casual que aquí mencionemos al escritor norteamericano, dadas las semejanzas que existen entre Hemingway y Rivera:

(Hemingway) “cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato.”¹⁰⁴

En Rivera, si bien la historia secreta es hermética, el contrapunto con la otra historia es bastante evidente, lo cual nos obliga a indagar en el principio que rige su estrategia narrativa.

¹⁰³ María Teresa Gramuglio, “Escritura política...”, *op.cit.*, pág. 28.

¹⁰⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción...*, *op.cit.*, pág. 88.

Por otra parte, la oposición se acentúa porque ambos relatos están narrados en modalidades y estilos diferentes. En el relato visible, hay acumulación de acciones y de datos informativos, que le otorgan mayor fluidez a lo narrado. En cambio, en el otro relato, el tiempo se detiene en la situación, se describe con lentitud a los personajes y, con minuciosidad, los objetos que componen la materia narrativa.

Sin embargo, esa clara oposición podría sugerir que la intencionalidad de Rivera no es otra que hacer explícito el procedimiento, antes que ocultar el secreto. De este modo, el hecho de que el autor coloque en primer plano el recurso técnico se correspondería con la expresa voluntad de remitirse a otros textos literarios a través de la cita del propio procedimiento.

Esta hipótesis se complementa con el concepto de intertextualidad que claramente se manifiesta en el relato de Rivera y no sólo ya en el aspecto formal sino en la selección de los materiales.

Para definir con mayor precisión el concepto de intertextualidad, introducimos aquí el marco teórico en el que este procedimiento se inscribe.

Julia Kristeva es quien toma el concepto de *dialogismo* aportado por Bajtin y lo reelabora con la denominación de *intertextualidad*.¹⁰⁵ En su análisis del discurso poético, Kristeva explica que “en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple”, al que lo designa “intertextual”. Por lo tanto, la intertextualidad estaría dada por esos textos que pueden leerse dentro de un mismo texto y que muchas veces no llevan las marcas gráficas de la referencia explícita del autor.

El entrecruzamiento de discursos “se convierte en el lugar indispensable del nacimiento de sentido de ese texto”.¹⁰⁶ Destacamos este último concepto porque sirve para comprender la dimensión significativa que el procedimiento intertextual alcanza en el relato de Rivera.

Gérard Genette, unos años más tarde, siguiendo el paradigma de Kristeva, desarrolla con mayor amplitud, y desde otro punto de vista, el término intertextualidad. La define como la relación de copresencia entre dos o más textos. Su forma más explícita y literal es la *cita*, pero también incluye el *plagio* -préstamo

¹⁰⁵ Julia Kristeva, *Semiótica*, 2 vols., Madrid, Fundamentos, 1978, págs. 66-69.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 66.

no declarado pero literal- y la *alusión*, menos explícita y menos literal, en la que la comprensión plena de un enunciado supone la percepción de su relación con otro.¹⁰⁷

En “Una lectura de la historia” hay un fragmento en el que se introducen dos personajes ficticios conocidos: Azevedo Bandeira y Ulpiano Suárez, un patrón y su fiel capataz, protagonistas de la historia de *El muerto*, el célebre cuento de Borges.

De acuerdo con el análisis de Genette, puede decirse que desde el punto de vista de la relación intertextual, el recurso que utiliza Rivera es el del *plagio*; selecciona de *El muerto* dos personajes, con sus nombres y sus características tal como son presentados en el texto de Borges.

Aparentemente, no escoge a Benjamín Otálora, el protagonista de ese relato, pero el final trágico de Pablo Rojas en la historia de Rivera provoca que el lector relacione a ambos personajes. Para ello, Rivera se vale de la estrategia de la *alusión*, como una forma de completar la trama del relato borgeano.

En el texto de Rivera, Ulpiano Suárez es un patrón que asesina a Azevedo Bandeira, un tropero rico:

“Ulpiano Suárez, hombre duro, que supo matar a Azevedo Bandeira, un tropero rico y de muchas mentas, un zorro cruel y enfermo que, una tarde, descargó su fusta en la espalda de una mujer que compró para que lo entretuviese en sus horas de insomnio. *No la toque, don*, dijo Ulpiano. Y puede creerme: esas cuatro palabras, en la boca de Ulpiano, mordidas y bajas, con el cigarro apagado entre los dientes, eran un exceso de elocuencia. *Callate, vos*, rió Bandeira. Suárez se calló, claro. *Desnudate*, ordenó Bandeira a la mujer, *para que este infeliz vea lo que hago con vos*. Ulpiano bajó a Bandeira de un solo tiro: en la cara, fijesé. (Rivera, 2000a:103)

¹⁰⁷ G. Genette, *Palimpsestos...*, *op.cit.*, pág. 10.

La parodia adquiere aquí una dimensión considerable en el juego que establece Rivera al reescribir *El muerto*, aunque con la incorporación de elementos nuevos.

Lo que no logra el protagonista del relato de Borges, Benjamín Otálora, quien ambiciona el poder, la riqueza y la mujer de Bandeira, lo lleva a cabo, en el relato de Rivera, el personaje Ulpiano Suárez.

La complejidad del juego propuesto con el intertexto, se acentúa con el asesinato de Suárez ejecutado por Pablo Rojas, y muestra, de este modo, la perpetuidad de la violencia. Rojas mata a Suárez, quien ha matado a Otálora en la historia de Borges y que mata a Bandeira en la historia de Rivera.

El protagonista de *Una lectura de la historia* termina asesinado por “el hombre de anteojos...” Rivera modifica la historia de *El muerto* pero no su idea de destino fatal. La muerte de Suárez se narra de este modo:

(...) y él (Suárez), detrás de la luz, con el poncho colgándole de los hombros y el cigarro apagado en la boca. *Sos vos*, dijo. Y le brillaron los dientes en algo que fue mueca o risa.

Soy yo.

No firmo.

Usted, sabrá, don Ulpiano.

Suárez, casi con desdén, hizo fuego.

Me tiré al suelo, y gatillé. La primera bala le dio donde se le terminaba la barba; la segunda destrozó la lámpara. Lo vi caer, a través del relámpago de los fognazos. (Rivera, 2000a:104)

Pero además, Rivera reescribe el fragmento “a la manera de Borges”. Siguiendo el modelo de Genette, se puede aplicar el concepto de hipertextualidad –relación de un texto con otro anterior- que en el caso del relato de Rivera se establece por imitación.¹⁰⁸ Al escribir *a la manera de*, Rivera imita un estilo con intención satírica, esto es lo que Genette denomina *pastiche*.

El cuento de Borges concluye con una frase contundente que Rivera incorpora a su relato: “Suárez, casi con desdén, hizo fuego”. Esta frase, que en *El muerto* reproduce con una notable precisión la muerte de Otálora y la revelación última del secreto, es utilizada por Rivera para que genere en el lector –por cierto

¹⁰⁸ G. Genette, *Palimpsestos...*, *op.cit.*, págs.14 y ss.

el lector que ha leído el cuento de Borges- la misma expectativa que produce el cuento borgeano, pero lo que sigue a la frase en *Una lectura de la historia* se inscribe irónicamente con un toque de humor.

Rivera juega con la frase, cuya efectividad para el remate en el cuento de Borges es indudable, y la limita a su sentido estricto: "Suárez hizo fuego". En *El muerto*, la acción de Suárez remite a su efecto: la constatación de la muerte de Otálora, lo cual además se reconoce por medio del título del relato. En cambio, Rivera la utiliza para resaltar el significado incompleto de la acción enunciada; la deja desprovista del efecto que causa en el texto de Borges y la interpreta literalmente, al atribuirle el sentido transparente del hecho de efectuar un disparo con la obvia intención de matar, sin que se incluya el efecto: Suárez hace fuego, pero no mata a Rojas.

Con este procedimiento, Rivera agrega al pastiche un efecto paródico, un desvío a partir de una transformación mínima. Se ve así cómo el arte de este escritor no se limita meramente a los procedimientos intertextuales e hipertextuales, sino que abarca además las posibilidades que le ofrece la multiplicidad significativa del lenguaje.

Con la incorporación de este fragmento, Rivera le tributa un homenaje a Borges pero además traza una estrategia.

Ante la posibilidad de que el lector no advierta la similitud de argumentos entre "Una lectura..." y "El muerto" -o que la advierta pero no le conceda el carácter de cita-, con la secuencia de personajes borgeanos que introduce, Rivera no deja lugar a dudas de que se trata de una reescritura del texto de Borges.

Capítulo 4: Reescrituras/Relecturas. "Estaqueados"

Dos años después de editarse *Una lectura de la historia*, Andrés Rivera inicia un proceso de escritura diferente, durante el cual se aboca a la composición de novelas cortas, como es el caso de *En esta dulce tierra*, *Apuestas*, *La revolución es un sueño eterno*, todas ellas publicadas en la década del ochenta. Continúa este proceso al iniciarse los noventa, con *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, entre otras y, en 1993, aparece el libro de relatos *Mitteleuropa*. Esta antología contiene un

cuento –“Tránsitos”- que se publica originalmente en su libro *El yugo y la marcha*. En la nueva edición, el cuento sufre algunos cambios de estilo.

Cada serie de antologías de cuentos es un corte en ese largo y fructífero transcurso, que actúan como si marcaran un momento de reconcentración y ajuste en su obra.

En 1998, mientras se suceden año a año las publicaciones de varias de sus novelas breves, se edita la colección de relatos *La lenta velocidad del coraje*. Rivera ya es, obviamente, en aquel momento, un escritor consagrado, y este libro recibe críticas elogiosas por la perfección que alcanzan sus textos.

Uno de los relatos que integran este libro es *Así, todavía*, donde se narra el encuentro trágico de dos hombres en un fortín del desierto argentino, a fines del siglo XIX.

El protagonista del relato, dividido en tres partes, es el capitán Gustavo Hantín¹⁰⁹ y su antagonista, Ramón Vera, aquí más delineado como el “gaucho malo”, personaje clave en las historias narradas de *El amigo de Baudelaire*¹¹⁰ y de *La sierva*.

Hantín es un joven oficial porteño que ordena que un soldado conscripto – Fabián Maldonado- realice movimientos vivos porque lo considera un joven afeminado y siente inquina hacia el origen patricio del apellido del joven, que él no posee. El soldado muere al no resistir los violentos ejercicios a los que lo someten. El ministro de Guerra¹¹¹ dictamina que Hantín sea destinado a un fortín de frontera. Allí, el capitán escoge a un soldado –Ramón Vera- para infligirle similares castigos como al cadete, y como con éste manifiesta deseos concupiscentes también con Vera. A Vera lo estaquean, por orden de Hantín. Asimismo, manda a que el gaucho le lustre las botas y de este modo lo va sometiendo, con el supuesto propósito de disciplinarlo. Finalmente, Ramón Vera toma venganza: sin que el

¹⁰⁹En el juego de anacronismos que propone la narrativa de Andrés Rivera, entre la lectura de la historia del siglo XIX y la del XX (la historia de los desaparecidos), es posible relacionar el nombre del capitán Gustavo Hantín con el de otro capitán, Alfredo Astiz (por la similitud de sonidos), “el ángel negro” de la dictadura de 1976.

¹¹⁰En *El amigo de Baudelaire*, Ramón Vera es asesinado por el juez Bedoya, protagonista de la nouvelle. En *Estaqueados*, relato posterior, Rivera recrea la vida de Vera, previa a su desenlace.

¹¹¹El ministro de Guerra al que refiere el relato bien puede ser por la información que aporta el narrador, Martín de Gainza, ministro durante la presidencia de Domingo Sarmiento, desde 1868. Durante su ministerio, se crea el Colegio Militar y la Escuela Naval.

narrador revele que poco a poco y secretamente lo va tramando, Vera le quita sus botas y mata al capitán Hantín.

Esta es la síntesis de la trama del relato pero no es lo fundamental porque lo que Rivera va añadiendo en cada línea del texto, configura el reverso de una trama histórica, política, social, incluso, psicológica que se ofrece al lector como imágenes esquivas pero inequívocas de la realidad.

El narrador en 3ª. persona, extradiegético, cuya focalización¹¹² es interna y fija, puesto que narra desde la perspectiva de Gustavo Hantín y hacia el final, visualiza un poco más a Ramón Vera. De todos modos, aunque siga a Hantín en su mirada y pensamientos, muchos enunciados no parecen pertenecerle al capitán; no serían verosímiles desde esa óptica. Rivera tiene en cuenta quién habla y quién ve, pero al mismo tiempo es evidente que transgrede estas relaciones –entre la voz y la mirada- con el propósito de transparentar el procedimiento y no la verosimilitud del relato.

Esta voz se vale de la ironía y el sarcasmo para introducir el contexto histórico en el que se mueven sus personajes. Desde el inicio, las marcas de enunciados críticos y mordaces se manifiestan en la descripción de espacios o instituciones. El fortín del desierto patagónico:

que custodió la supervivencia de esos míseros poblados [...] estuvo allí desde siempre, con su empalizada, foso, corral, troneras, unas pocas gallinas flacas, y unos pocos perros flacos, para que el mundo civilizado y católico admirase cómo la joven República afrontaba, con emblemática hidalguía española, el incomprensible malón salvaje y el acecho del Chile hambriento y prusiano. (Rivera, 2008a: 23)

Los adjetivos, aquí verdaderos subjetivemas, tejen sobre líneas la crítica política de un discurso o registro crónico, arraigado en la historia oficial de la Argentina.

¹¹²El concepto “focalización”, planteado por Gerárd Genette (T.Todorov lo denomina aspecto), es recuperado y ampliado por Mieke Bal, quien la explica en los siguientes términos: “La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar solo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y pasamos a otros”. MiekeBal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1998, pág.107.

Los mismos recursos definen una voz firme y sentenciosa que juzga, en complicidad con el lector, el origen y el accionar de la escuela militar:

Se sabe: Una Escuela Militar que se respete –y la creada por el señor Sarmiento era para respetar, y mucho- enseña disciplina y hace de la obediencia un culto, y forja, en sus alumnos, preceptos de ética imprescriptibles, y luminosas pautas de consideración hacia el mundo civil –damas, niños y ciudadanos probos y de fortuna- que paga sus maestros, libros de texto, gimnasios, caballos, armas, y los uniformes, incluidos los de gala. (Rivera, 2008a: 24)

De este modo, Rivera construye una voz discrepante que se mofa de palabras como disciplina, obediencia, culto, ética, probidad y fortuna y, de la nómina se destaca la frase: “luminosas pautas de consideración hacia el mundo civil”, en clara alusión a la ideología “iluminista” o “ilustrada” y su concepción de la civilidad como lo opuesto a la barbarie, que incluye normas sociales de conducta, de honradez y además el dinero como atributo fundamental de la distinción de clase.

Hacia el final de la primera parte, cuando Gustavo Hantín duerme y los soldados, reunidos en un fogón, hablan sobre los generales, la voz del narrador –a la manera de la voz coral del pueblo en la tragedia griega- despliega la caracterización de los militares, en función de su casta, clase o élite. De ellos se dice: “andaban a caballo”, “tenían barba”, “tenían mujeres hermosas”, “viajaban a Francia para curarse y comprar belleza”, “usaban ropa de tela inglesa”, “tenían coraje”. “Eran, ellos también, cultos. Y de sobra [...] Escribían memorias, cartas a amigos confiables, declaraciones de amor, profecías, balances, intimaciones.” (Rivera, 2008a: 35-36).

A la enumeración le sigue una cita intertextual de Julio Argentino Roca, dos veces presidente de la Nación y ministro de Guerra cuando redacta la carta: “*Mándeme los prisioneros, que no conviene aglomeración de indios en la frontera...*”

Los hemos de hacer marinos o agricultores en Entre Ríos o en Tucumán."¹¹³ (Rivera, 2008a: 36).

Y luego, utilizando el procedimiento de la frase negativa, caracteriza a los propios soldados, por lo que no son, ni hacen, ni tienen en relación a lo que sí son, hacen y tienen los militares y políticos argentinos:

Pero ellos, paisanos, soldados de mala muerte, errantes, no viajaban en coche al muere. El señor brigadier Juan Manuel de Rosas los tuvo a rienda corta. El señor Domingo Faustino Sarmiento los detestaba. [...] Y ninguno de los soldados [...] fue presidente de la Nación. No eran, tampoco, hermanos ni cuñados [...] ni sobrinos, ni primos, ni edecanes del presidente de la Nación. [...]

No eran estancieros.

No fundaban diarios.

No eran jueces. No eran policías. [...] No leían *La Nación*. No leían *La Prensa*¹¹⁴. No leyeron la Biblia. No había escuela para ellos. Pero no engordaban. Y no sabían qué designaba la palabra poesía. No eran laicos. No eran cristianos. No eran brasileños, ni chilenos, ni indios, para que la Patria los odiase. Eran menos que eso.

Dormían con la muerte, en borrosos fortines, el ronquido de borracho de un capitán Gustavo Hantín y la noche del desierto sobre ellos. (Rivera, 2008a: 36-37).

El cuento, como puede apreciarse en este notable pasaje, es productivo en las relaciones intertextuales que configura: el contexto histórico del siglo XIX y la

¹¹³ La cita corresponde a una carta enviada por el entonces ministro de Guerra, Julio Argentino Roca, al coronel Villegas:

"Al coronel Villegas - Trenque-Lauquen

Con verdadera satisfacción he recibido su parte. El mayor Ruiz se ha portado bien y tendremos presente este hecho que lo acredita como un jefe experto y activo. No deje aburrirse en los cuarteles a los oficiales y soldados de su División, y desprenda siempre partidas ligeras que vayan hasta los mismos toldos, aunque sean de 20 a 30 hombres. Mándeme a ésta inmediatamente y bien custodiados, los prisioneros, que no conviene aglomeraciones de indios en las fronteras. A éstos como a los que se tomen en adelante, los hemos de hacer marinos y agricultores en Entre Ríos o Tucumán. (subrayado nuestro) Julio A. Roca (O 100) Bs. As., 16/9/78". En Norman Cruz, "El Ocaso de Los Ranqueles". Cronología comentada de documentos publicados relativos a la persecución y exterminio de Baigorrita y su gente (1878-1879). En <http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/El%20Ocaso%20De%20Los%20Ranqueles.pdf> (consulta 23/12/2010).

¹¹⁴ Ambos periódicos fueron fundados en Buenos Aires a fines del siglo XIX (*La prensa*, en 1869 y *La Nación*, en 1870) y se enmarcan en una línea de pensamiento conservador.

literatura política que acompaña el período de organización nacional, de guerras civiles; la mención a Julio Argentino Roca, Juan Manuel de Rosas y a Domingo Sarmiento y en el intersticio: la cita a Jorge Luis Borges, de su poema “El general Quiroga va en coche al muere”.¹¹⁵

Rivera, en este texto y a lo largo de todas aquellas obras suyas que tratan este tema, despliega un argumento que consiste en denunciar la ideología liberal y conservadora de los políticos y militares del siglo XIX pero, también reconocer y destacar que estos hombres que gobernaron la nación argentina fueron cultos, eruditos, letrados. Idea de la que, por otra parte, se vale para comparar a esos hombres con los actuales políticos argentinos: neoliberales e incultos.

Esta primera parte del relato culmina con la idea de que la vida en el fortín, cuyos días y noches son infinitamente repetibles, solo puede acabarse en algún instante cualquiera, por una lanza india. Se cierra con el siguiente párrafo:

Después, siempre después, en el fortín, una voz monótona leería, en papeles ajados, palabras obvias en el idioma de los argentinos: *Desaparecido en acción. Desaparecido.* (Rivera, 2008a: 37)

Este fragmento adquiere mucha relevancia en el cuento porque cierra un círculo, volviendo al principio, a la introducción del texto, en la que se narra y anticipa que Hantín es jefe de una guarnición en los confines del país y luego se declara, nuevamente como un guiño intertextual con el estilo Borges y los recursos de Miguel de Cervantes:

Eso se escribió en un informe militar extraviado, dicen, en los laberintos administrativos de las fuerzas armadas, en los silencios del archivo histórico nacional, o vendido, por monedas, a un maníaco coleccionista norteamericano. (Rivera, 2008a: 23)

Empleando el mínimo de palabras y con rigurosidad, Rivera tiende un cúmulo de referencias, políticas, históricas, literarias, que es preciso desglosar.

¹¹⁵ Jorge Luis Borges, *Luna de Enfrente* (1925), en *Obra poética 1923-1977*, Buenos Aires, Emecé editores, 1977, págs. 72-73.

Lo primero que llama la atención es el destacado de la palabra desaparecido, que no es lo mismo que la frase seriamente burocrática de la guerra: desaparecido en acción. Las diferencias semánticas le permiten a Rivera elaborar un juego lingüístico que, inocentemente formal, dice mucho más en distintos niveles del sentido.

Claramente, con la palabra desaparecido se alude, porque el vocablo se desdobra en pasado mediato y pasado inmediato, al hecho histórico de la dictadura argentina de 1976. Y en esa circularidad que conecta el enunciado del cierre de esta parte primera con el enunciado del inicio, se dibuja una forma que manifiesta el modo en que debe seguir su curso el examen de la historia.¹¹⁶

En la segunda y tercera parte del cuento, surge la figura del gaucho Ramón Vera. Este personaje antagonista es incorporado en la historia como agente pasivo, objeto receptor de la iniquidad de Hantín. A Vera, como todo soldado sometido a la autoridad de su jefe, lo estaquean, le ordenan lustrar las botas de su jefe. Como se ha señalado, la focalización puesta en Hantín consiente que Ramón Vera, el otro, participe de los acontecimientos sin que el lector tenga la posibilidad de advertir su plan de venganza hacia el capitán.¹¹⁷

La segunda parte se inicia con el relato del modo en que Hantín percibe al desapercibido paisano o soldado Vera, y lo descubre como hombre:

El capitán Gustavo Hantín, que engordaba, [...] reconoció –reconocimiento lento, equívoco, intermitente, cauto, canónico- en Ramón Vera a un hombre y no a un soldado que envejecía. (Rivera, 2008a: 40)

Cuando Vera es estaqueado, el narrador cambia la focalización y se sitúa en la visión de este personaje, quien se promete a sí mismo que a él no lo quebrarán. Este pensamiento actúa como leve indicio de la decisión de desagraviarse.

¹¹⁶Graciela Tomassini, en referencia a este cuento, expone: “[...] una narrativa hecha de fragmentos y repeticiones, por cuyos hiatos fluye el discurso de la memoria, que desde los horrores del presente –la palabra ‘desaparecido’- problematiza los tópicos de la civilización, el progreso y la patria, y los de la otredad que justifica el exterminio: ‘barbarie’, ‘desierto’. “Reescrituras al margen: a propósito de tres relatos de Andrés Rivera”, en Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 2006, p. 134.

¹¹⁷Puede leerse en el cuento, en este sentido, una relectura del relato “El muerto”, de Borges.

En la tercera parte, los dos personajes, el protagonista y el antagonista vehiculizan la representación de valores antinómicos: miedo/coraje. El culto al coraje del gaucho –y aquí se leen sobreimpresas líneas del *Martín Fierro*, especialmente de la Ida- se manifiesta en su deseo y determinación de hacer justicia.

“Así, todavía” se transforma, diez años después, en el relato “Estaqueados”. El título de la primera versión –dos adverbios, de modo y tiempo- es una suerte de instrucción al lector para que interprete la historia –la ficcional y la oficial- desde una mirada atenta que pueda establecer comparaciones entre acontecimientos históricos de principios del siglo XIX y finales del XX.

Diez años después, Rivera cambia el título y elige “Estaqueados” para su nueva versión del relato. Cuando reedita, Rivera corrige. La corrección produce diversas modificaciones en cuanto al estilo, que siempre está en proceso de ajuste y de medida de la escritura. Esta acción es llevada a cabo, porque el escritor relee y la relectura es para él, no solo la evaluación de la forma sino también de los sentidos nuevos que advierte.

Con el nombre “estaqueados”, el relato suma, en la instancia de lectura, un plus de significación, al remitir casi sin veladuras a la Guerra de Malvinas, de 1982. Los soldados conscriptos argentinos que actuaron en esa guerra eran castigados, si no acataban órdenes, si no obedecían, con el estaqueo.

Con este cambio, Rivera, interesado en que se cuestione el presente desde los acontecimientos históricos del pasado, une al tema de los desaparecidos, mediante el objeto de la tortura, el tema de los desastres de la guerra, iniciada por los generales de la dictadura que también cometen el crimen de desaparecer a treinta mil personas.

La reescritura en la obra de Rivera adopta diversas formas. El autor compone una narración a partir de la interdiscursividad, es decir, del cruce de discursos o códigos que provienen de diferentes esferas. Escribe cuestionando la historiografía y la reescribe como también reescribe la tradición literaria. Y no lo hace desde la distinción de estas esferas, sino al contrario, lo hace desde la contaminación, desde su cruce –que es también encrucijada.

Hantín es la alegoría de la civilización, mientras que Vera lo es de la barbarie. En este relato, y en la obra de Rivera, la fórmula dicotómica introducida por Sarmiento, es planteada no sin problematizaciones.

Sin embargo, las criminales acciones de Hantín lo localizan inmediatamente en el espacio de la barbarie. Hantín infringe la ley y es castigado, doblemente castigado, tanto por la ley de la civilización como por la ley ilegítima, valga el oxímoron, del gaucho malo. Ramón Vera también ha quebrantado la ley pero no ha cumplido castigo, su desobediencia es genuina porque pertenece al mundo bárbaro y por eso también aparece justificada la acción de dar muerte a Hantín, que por otra parte no es narrada como asesinato sino como acción defensiva frente a quien lo ofende:

El capitán Gustavo Hantín desenvainó el sable, y saltó al encuentro de Ramón Vera. Pero el soldado Ramón Vera, que se le acercaba sin apuro, no era brasileño, no era chileno, no era indio. El soldado Ramón Vera no quería la vida del capitán Gustavo Hantín: eso se le leía en la cara. ¿Y qué más se leía en la cara de Ramón Vera, que llegó engrillado a un fortín no mencionado en los prolijos y venerables archivos del Ministerio de Guerra? (Rivera, 2008a: 53)

En lo más superficial del relato, la negación de Hantín de entregarle las botas a Vera provoca que éste lo mate. Por tratarse de un hecho en apariencia nimio, está claro que la significación del episodio debe buscarse en otros niveles. El objeto deseado connota, por un lado, un símbolo sexual, es lujuriosa –y culposa- la mirada que dirige Hantín a Vera (ya lo era con Maldonado); por otro, las botas en este caso también significan la marca de una identidad: militar y civilizado, que Hantín no está dispuesto a perder.

TERCERA PARTE

Cuestiones de géneros

Capítulo 1: La novela histórica contemporánea

El problema del historiador es contar la guerra y el del novelista, cómo contar la guerra sin nombrarla.

Ernest Hemingway

3.1.1. Discusión sobre el género nueva novela histórica

La particular reelaboración del pasado que muchos escritores hispanoamericanos han llevado a cabo en sus creaciones no solo es producto de su desconfianza hacia la versión oficial de la historia sino también de su sentimiento de desasosiego respecto del presente. Estas narraciones, de naturaleza híbrida¹¹⁸, que para muchos de sus creadores, por su condición de textos críticos y reflexivos, alcanzan el valor de verdad que el documento histórico ya no puede defender en una época de incertidumbre frente a la realidad. Podemos citar a un representante destacado del género, como lo es Tomás Eloy Martínez: “Como la historia en Argentina es ficcional porque se oculta, se fragua, la novela también tiene derecho a ofrecer su versión, que es ‘tan’ verdadera como la historia”.¹¹⁹ Sus palabras reflejan con nitidez el pensamiento de la mayoría de los escritores hispanoamericanos que se interesan por esta forma narrativa y, entre ellos, obviamente, se encuentra Andrés Rivera.

¹¹⁸ La hibridez de este género está dada por la combinación de materiales históricos y ficticios. Al respecto, afirma María Cristina Pons: “[...] por su misma hibridez las aproximaciones a la novela histórica se han hecho desde diferentes perspectivas. Unos han abordado el estudio de la novela histórica a partir del concepto y visión de Historia que presenta la novela histórica en cuanto su principal elemento distintivo. Otros han intentado definir la peculiaridad de la novela histórica según las semejanzas y diferencias que el novelista guarda con el historiador y la novela histórica con el producto de la actividad historiográfica. Un tercer modo [...] a partir de categorías o tipos basados en el propósito que los novelistas persiguen con la ficcionalización de la Historia, o a partir de las convenciones genéricas, más allá de la obvia ficcionalización de la Historia”. María Cristina Pons. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996, pág. 48.

¹¹⁹ Tomás Eloy Martínez, “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan”, en *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Karl Kohut (ed), Frankfurt, Vervuert, 1997, pág. 94.

La cuestión del género *nueva novela histórica*¹²⁰-categoría que ha sido muy discutida debido a las inestables definiciones que los estudios del tema han proporcionado y que en consecuencia ha abierto diversas polémicas en los debates críticos- debe ser retomada aquí, someramente, como para intentar esclarecer algunos aspectos fundamentales relacionados con la obra de Rivera,¹²¹ puesto que nuestro autor incursionó en este género específicamente entre los años 1982 y 2003, al abordar diferentes momentos de la historia argentina y sus protagonistas. Después de este año, la historia en las ficciones de Rivera siempre estará presente, pero no del mismo modo que en ese período.

Resulta complejo elaborar una síntesis de la forma en que diferentes estudios y desde los más diversos enfoques confluyen en la reflexión sobre la novela histórica que surge con fuerza y diversas innovaciones en las últimas décadas del siglo pasado¹²², más precisamente desde finales de los años setenta y comienzos de los ochenta. Por un lado, podríamos empezar indicando que los cambios que se han producido en la concepción de la historiografía, promovidos tanto por teóricos de la posmodernidad como por teóricos situados en un contexto posmoderno a partir de la idea de que la historia, en tanto objeto de la ciencia, es narración, discurso subjetivo o “ficción disfrazada”, se manifiestan también reflexivamente en la producción novelística hispanoamericana de los últimos decenios del siglo XX.¹²³ En este sentido, se pretende poner énfasis en la idea de que la historia, que converge al igual que la literatura en las peculiaridades de esta clase de novela, es un concepto variable. Esta variación, o inestabilidad, repercute indudablemente en la ficción.

¹²⁰ Fue Ángel Rama quien acuñó el término “nueva novela histórica” en el prólogo de su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos* (Semanao Marcha, 1981) al referirse a las novelas *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes y *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos como obras que se distancian de la novela histórica romántica. Con esta denominación se refieren al género autores como Seymour Menton, Fernando Aínsa, Daniel Balderston, entre otros.

¹²¹ Sobre la génesis y los cambios producidos en el género novela histórica, hay numerosos y relevantes estudios –desde Georg Lukács hasta Linda Hutcheon- que no son abordados en profundidad en el presente trabajo, puesto que implicaría una investigación que excede las hipótesis planteadas en nuestro trabajo. Nos centramos en la obra de María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, para una mayor interiorización sobre el tema.

¹²² En estos términos, o “novela histórica contemporánea”, es como María Cristina Pons prefiere denominar al género. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996.

¹²³ Estos conceptos han sido elaborados por Paul Ricoeur, Roland Barthes, Michel de Certeau, Hayden White, entre los críticos más destacados.

Por otra parte, es importante plantear que el concepto de historia nos remite tanto al devenir o acontecer histórico como a la idea de historia como discurso, como texto, como texto historiográfico. A partir de estas consideraciones, Pons propone analizar la novela histórica en su relación con el material histórico de acuerdo con tres premisas: “a) el carácter del pasado histórico, b) la preeminencia de este pasado histórico en el mundo ficticio, y c) la relación de la novela histórica con el documento y la historia como construcción discursiva.”¹²⁴

En Argentina se han escrito en los primeros años de la década de 1990 más de cuarenta y cinco novelas a las que se les asigna el carácter de *históricas*. Una gran parte de ellas ha alcanzado un éxito de ventas descomunal. Éxito que continúa para aquellos autores –y numerosas autoras– que se dedican a producir profusamente este género desde modelos o formatos preestablecidos y desde historias o microhistorias elaboradas a priori, sin que, a nuestro entender, exista interés por parte de ellos de llevar a un punto problemático la narración.

El acercamiento de Andrés Rivera a los contenidos de la historiografía nacional en muchas de sus obras y, especialmente en sus producciones que abarcan las décadas de los ochenta y noventa, ha promovido en la crítica un desacuerdo en cuanto a la posibilidad de incluirla dentro del marco de la novela histórica. Los artículos publicados¹²⁵ que plantean esta cuestión concluyen que la

¹²⁴ María Cristina Pons, con el propósito de delimitar el género, aclara que la incorporación de la Historia (la escribe con mayúscula para diferenciar de los otros conceptos) en la ficción no es privativa de la novela histórica. María Cristina Pons. *Memorias del olvido*. ,op. cit., pág. 56.

¹²⁵ Destacamos fundamentalmente los ensayos de:

Claudia Gilman, “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, en *La novela argentina de los años 80*, Roland Spiller (ed.) Estudios Latinoamericanos 29 Universidad de Erlangen-Nuremberg, Frankfurt und Main, Editorial Vervuert, 1993, 2ª edición.

Rita Gnutzmann, “Historia, utopía y fracaso en *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera” en *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, (Mesa redonda) Neue Folge N° 13, Eichstätt, Katholische Universität Eichstätt, 1999, págs.122-135.

___ *Apuestas o el discurso antiautoritario de Rivera*. En *Revista Arrabal* N° 2/3, Edicions de la Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000, págs.199-208.

Martín Kohan, “Historia y Literatura: La verdad de la narración”, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé editores, vol.11, 2000, págs. 245-257.

Brigitte König, “El discurso de la utopía: tensiones entre ficción e historiografía en las nuevas novelas históricas latinoamericanas”, en *La novela latinoamericana...*, op.cit., págs.79-103.

T. Mauro Castellarin, “La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996.

___ “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórico a retórica de consumo”, en *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 15, México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, diciembre de 1999, págs. 139-169.

obra rivereana no puede parangonarse con el modelo clásico de la novela histórica, plasmado por sir Walter Scott, pero casi todos afirman que la narrativa de Rivera guarda similitud con los rasgos de la *nueva novela histórica*. Sin embargo, si se tiene en cuenta uno de los principios que plantea Scott con respecto a la novela histórica romántica, como lo es la posibilidad de que el pasado histórico reelaborado por la ficción desde el presente, desde el contexto de producción del escritor, no cabe duda de que las novelas de Rivera comparten este rasgo con Scott, como sucede también si nos remitimos a la obra de otros autores de novela histórica contemporánea.¹²⁶

La mayoría de estos estudios, no obstante, no eluden la referencia a las convicciones del propio Rivera respecto de su obra, quien prefiere identificarla como novela, “a secas”, y rechazar de plano la categoría de *novela histórica*.¹²⁷ En este sentido, podemos afirmar que Rivera adopta la misma postura que Georg Lukács, cuando sostiene que todas las novelas históricas son novelas.¹²⁸

Los diversos análisis en torno a la nueva novela histórica en América Latina, encabezados por el ensayo de Seymour Menton,¹²⁹ una de las obras iniciales que define detalladamente las características del género-, toman posición frente al modelo clásico y definen los rasgos del conjunto de obras literarias publicadas desde finales de los setenta hasta los primeros años de la década del noventa, que miran al pasado para interpelarlo.

Lo central en el estudio de Seymour Menton es la hipótesis sobre la tendencia de muchos escritores a la problematización del discurso de la Historia, al

_____ “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida...*, op.cit., págs. 97-116.

¹²⁶ Nos interesa la distinción que hace Andrés Rivera entre “novelas históricas” y “novelas que aluden al pasado”. Lejos de una supuesta contradicción, pensamos que en su afán por explicar que en su escritura se refiere al pasado solo para hablar del presente, en el texto “La novela y la historia”, se interroga: “¿Qué son las novelas históricas? Supongo que son las que escribieron probablemente Walter Scott o Alejandro Dumas. Yo escribí pocas novelas que aluden al pasado. *La revolución es un sueño eterno* es una de ellas. *En esta dulce tierra, El amigo de Baudelaire y La sierva*, son otras. Mi pretensión fue que hablaran de nuestro tiempo. Si pienso en *La revolución es un sueño eterno*, he repetido en más de una oportunidad que Castelli es nuestro contemporáneo. Y así lo quise poner en la novela. Si lo logré es todavía para mí una pregunta.” En en AAVV, *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Santa Fe, Argentina, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1995, pág. 45.

¹²⁷ M. Russo y G. Tijman. “Reportaje a Andrés Rivera”, *La Maga*, Buenos Aires, 3 de abril de 1996, págs. 39-41.

¹²⁸ G. Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 34.

¹²⁹ S. Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

igual que lo hacen los estudios filosóficos de la época. De todos modos, varios investigadores, entre ellos María Cristina Pons, cuestionan el trabajo de Menton.¹³⁰

Si bien es cierto que es posible encontrar en la literatura de Andrés Rivera algunos de los rasgos que se describen para caracterizar el conjunto de obras incluidas dentro del género de la *nueva novela histórica*, es necesario aclarar que el intento de señalarlos aquí no significa realizar un análisis meramente descriptivo y clasificatorio o establecer si la narrativa de Rivera se asemeja más al género tradicional o bien a la ficción histórica contemporánea; esto no responde al objetivo principal del presente trabajo. En primer lugar, como se ha observado anteriormente, la caracterización propuesta por esos estudios alcanzaría a un vasto número de obras contemporáneas y que no necesariamente se relacionan con la materia histórica. Por otro, nos interesa más determinar las condiciones sociales, históricas, culturales de las que emerge la obra de Rivera, es decir, preguntarnos de qué modo los aspectos constructivos literarios y estéticos se vinculan con fundamentos ideológicos y políticos.

Uno de los rasgos más relevantes señalados por Menton, y que Rivera comparte con los escritores cuyas obras remiten a la historia, es esa actitud escéptica respecto de la imposibilidad de recuperar la verdad histórica, la desconfianza ante el discurso de la ciencia historiográfica y la asunción de que el texto histórico –en tanto discurso de una subjetividad– solamente puede ser entendido como relato o narración.

En este sentido, puede leerse el siguiente pasaje de *En esta dulce tierra*:

El relato de una derrota es, siempre, una suma de divagaciones atroces y estupor, a la que el relator acosa con las morbosidades del suplicio. De la execrable quimera narrada por el hombre pequeño y delgado –que llegó a nuestros días reconstruida por infatigables y púdicos caballeros que describen al pasado limpio de la avidez de los patrones de tierras, vacas, esclavos, bancos, asesinos, orfanatos, comercios y lupanares, y habitados por limpios y pulcros guerreros (que jamás traficaron una derrota o una

¹³⁰ Además del texto de María Cristina Pons, ya citado, Lukasz Grützmacher discute y refuta las argumentaciones de Seymour Menton, en “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*”, en *Acta Poética* 27 (1), primavera de 2006, págs.141-167.

victoria) y más limpio aún de las imprecaciones y los odiosos excesos de la multitud-, Cufre había extraído lo que sigue: (...)” (Rivera, 1984: 11 y 12)

La crítica a la historiografía oficial se impone como un discurso de autor que se incrusta en el plano del enunciado. La figura más acabada del historiador argentino en la novela de Rivera remite sin dudas a Bartolomé Mitre, militar culto que escribe las biografías de diversos próceres argentinos, ocultando verdades.

La misma crítica se repite en *Apuestas*, dirigida a voces públicas más actuales del país. Augusto Miller se plantea el siguiente cuestionamiento:

¿Le hablaría del país que lo vio nacer y del desdichado país en el que moriría? ¿De la historia de los argentinos? ¿Cuál de ellas? ¿La que discurre por la incontinencia de los discursos patrióticos? ¿La que cobijan en archivos a prueba de fuego, agua o hierro, manejadores de las finanzas y la industria, príncipes de la Iglesia, filántropos, egresados de Harvard, escribas desmemoriados?” (Rivera, 1986: 51)

El rechazo de la posibilidad de catalogar sus obras como novelas históricas es una postura que supone el distanciamiento por parte de Rivera, de aquella literatura enmarcada en ese género, la que además se ofrece bajo ese rótulo en el mercado editorial¹³¹. La explicación posiblemente se encuentre en el hecho de que a los escritores comprometidos con el trabajo estético, como estamos seguros es el caso de este autor, nunca les seduce la idea de ingresar en las filas de los libros más vendidos, sobre todo si ese ingreso responde a un determinismo que establece el mercado literario. A pesar de ello, no puede evitar que muchas reseñas bibliográficas y críticas se refieran principalmente al carácter histórico de su obra. La opinión de Saer resulta aquí oportuna para validar este argumento: “La novela de género trabaja con estructuras narrativas ya consolidadas y, por lo tanto, no creadoras.”¹³² Esta posición parece ser la misma que adopta Rivera al distanciarse de las categorizaciones impuestas.

¹³¹ Un ejemplo de ello es la colección “Novelas históricas” de la editorial Sudamericana, de la que V. Garibotto informa que se inició en 1996, a partir de un estudio de mercado que concluía que esa clase de novelas eran las preferidas de la clase media y media-alta, especialmente de lectoras mujeres de 50 años. V. Garibotto. “Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay), Universidad de Pittsburgh, 2008, pág. 185.

¹³² Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pág. 253.

En nuestro trabajo, adoptamos términos y planteamos conceptos y definiciones que involucran categorizaciones –nos referimos a la narrativa de Andrés Rivera como novela histórica contemporánea- a pesar de que entendemos indudablemente la actitud de rechazo por parte del escritor.

Por otra parte, el propósito de agrupar las obras en un nuevo género no puede agotarse en la mera distinción de rasgos, porque, a nuestro juicio, muchos de ellos están presentes en la mayoría de las novelas contemporáneas que no necesariamente recurren a los materiales de la historiografía.

Indagar que un autor mire al pasado, que discuta el estatuto de la historiografía, que ficcionalice personajes históricos, a nuestro juicio, significa un primer paso en el análisis, que debe completarse con el examen de los procedimientos de la escritura estética que esa obra diseña. De este modo, la presencia de esos materiales elaborados a partir del hecho histórico o del documento historiográfico debería analizarse como un elemento que incide en la forma y que a su vez es determinado por ella; cómo se inserta esa forma, por otra parte, en el contexto político, social, cultural y cómo se posiciona frente a esa realidad extratextual.

La cuestión así planteada podría interpretarse tal vez como un dato nimio para los fines del presente trabajo; a pesar de ello, abre el camino a la especulación sobre cuáles son las concepciones estéticas de Rivera, o en todo caso, cuál es el lugar que ocupa el hecho estético en relación al hecho historiográfico. Además, puede ser útil para aclarar ciertos puntos clave, para comprender, desde esa categórica postura de Rivera, su relación -en tanto escritor de ficciones- con el discurso de la Historiografía, especialmente aquella que para este escritor se inscribe en el discurso oficial y habla desde el lugar de los vencedores, desde la autoridad del poder.¹³³

La novela histórica contemporánea, como prefiere denominarla Pons, “se erige como una nueva forma emergente dentro de la tradición de la novela histórica. [...] la renovación que representa para el género no debe percibirse solo en términos de una comparación entre el antes y el después sino también ’de lo

¹³³ Para un análisis detallado de estos conceptos, véase el trabajo de Rita Gnutzmann sobre *La revolución es un sueño eterno*. Rita Gnutzmann, “Historia, utopía...”, *op.cit.*, págs.122-135.

que surge' con lo que 'todavía persiste'".¹³⁴ Si se analiza el "nuevo" género considerándolo solamente en su ruptura, en sus innovaciones, se comete el error de no observar que muchos de esos elementos ya se encontraban en la novela histórica tradicional.

Siguiendo la argumentación de Pons, resulta interesante lo que plantea respecto de la diferencia de contextualización entre la forma tradicional de este género y la contemporánea. La interpretación crítica de la historia por parte de la novela histórica contemporánea, incluye la crítica a la novela histórica tradicional por su legitimación del poder hegemónico. Pons ofrece otro revelador ejemplo de la comparación, cuando afirma que el cuestionamiento de la capacidad del lenguaje de aprehender una realidad histórica - y su fidelidad de reflejarlo en la escritura - no es nuevo pero puede apreciarse que en ambos contextos ese cuestionamiento persigue fines diferentes. La autora concluye:

En la novela histórica tradicional, el [...] escepticismo sobre el poder del lenguaje y de la ficción para aprehender la realidad histórica coexiste con la creencia de que había una Verdad que debía ser dicha. [...] una verdad única que estaba objetivamente allí fuera del texto [...] En la novela histórica contemporánea, en cambio, no existe tal creencia, lo cual no implica necesariamente la negación de considerar otras "verdades históricas" posibles.¹³⁵

A partir de la desconfianza de la posibilidad de construcción de la verdad - tal como lo expone Pons - podemos interponer la novela histórica contemporánea con la problemática de la posmodernidad, que plantea el debate, entre otros, sobre la pérdida del lugar hegemónico de las metanarrativas. La historia, por tanto, en su condición de metanarrativa, aparece cuestionada en la novela histórica latinoamericana actual.

A partir de nuestra exposición sobre los lineamientos de la crítica, puede evidenciarse que, en el caso de la búsqueda de la verdad y la de un lenguaje que pueda representarla, Menton y Pons coinciden; solo que Pons ofrece la explicación de las diferencias en relación al contexto.

¹³⁴ M. C. Pons, *Memorias del...op.cit.*, pág. 255.

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 256.

Con respecto a la cuestión posmoderna, el pensamiento de Andreas Huyssen nos resulta relevante para reafirmar y ampliar los conceptos expuestos por Pons. Tomando como eje el pensamiento utópico moderno, el crítico alemán en su ensayo “Recuerdos de la utopía”¹³⁶ explica –oponiéndose categóricamente a los discursos posmodernos del fin de la utopía- que el pensamiento utópico atraviesa una crisis pero asegura que no ha muerto, como muchos pretenden. En todo caso, lo que se ha producido es un cambio de énfasis, un viraje dentro de la organización temporal de la imaginación utópica, desde su polo futurista hacia el recuerdo.

Huyssen, a partir del análisis de ciertas producciones literarias y artísticas alemanas posteriores a 1960, esboza la idea de que el giro hacia la historia y la memoria que se aprecia en estas obras puede leerse como el intento de hallar un nuevo modo de recuperar lo real. En esta búsqueda de la historia, la indagación de los puntos oscuros del pasado, de lo que permanece oculto o ha sido excluido es lo que se carga de energías utópicas que antes se orientaban hacia el futuro.

Huyssen se opone a la afirmación de Fredric Jameson,¹³⁷ quien identifica este rasgo como la “desaparición de un sentido de la historia” o como algo propio del pastiche posmoderno y la declinación del afecto (posmodernismo regresivo). Más bien se trataría, según el crítico alemán, de un intento por parte de los artistas contemporáneos de reconceptualizar la historia distanciándose de todos los paradigmas modernistas.

La tesis de Jameson confluiría –desde la óptica de Huyssen- con las ideas de Peter Bürger¹³⁸ acerca de la convivencia feliz de formas artísticas, tanto antiguas como nuevas, todas cooptables y cooptadas por el mercado. Esta coexistencia resultaría del fracaso del ataque de la vanguardia a la institución Arte. Contrariamente a lo que plantean Peter Bürger y Fredric Jameson, Huyssen entiende que existen obras que se posicionan muy crítica y certeramente en la cultura contemporánea en su relación con el mercado y las instituciones. Y, por lo tanto, el deseo por la historia y la memoria de muchos artistas puede ser una forma

¹³⁶ Andreas Huyssen, “Recuerdos de la utopía”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, FCE, 2001, págs. 247-272.

¹³⁷ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

¹³⁸ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Madrid, Península, 1987.

de defensa contra el ataque que el presente ejerce sobre el resto del tiempo en nuestra cultura actual.¹³⁹

Retomando los conceptos antes señalados, Rivera es categórico al afirmar que no cree en los historiadores, dado que siempre toman partido, “dicen sólo una parte de la verdad. Es imposible que digan toda la verdad. No hay historiador objetivo. La novela es otra historia.”¹⁴⁰

Por otra parte, explica, seguramente desde una actitud transgresora, que sus novelas pueden llegar a ser más creíbles que los textos oficiales.¹⁴¹ Al utilizar una hipérbole, su tono irónico delata su convicción en la falsedad del documento histórico. A partir de esta toma de posición, Rivera instala en el debate el problema de la verdad, su absoluta desconfianza frente al discurso de la historia oficial, pero, además, aporta la idea de que la literatura, específicamente la novela, se asegura el lugar de lo cierto y de lo auténtico contra la pretendida verdad histórica.

En *La revolución es un sueño eterno*, durante el juicio que se le lleva a cabo por la derrota de Huaqui, en el Alto Perú, leemos:

El acusado [Castelli] ruega al señor escribano haga constar que menospreció la más espléndida enseñanza de San Agustín, y que, sin embargo, tiene la pretensión que sabe fatua y soberbia, de defender la verdad. La suya al menos. (Rivera, 2001a: 38)

Es cierto que su actitud puede ser de provocación y, sin embargo, esta postura ofrece más datos sobre la crítica mordaz que ejerce sobre la Historia y su discurso. En la novela citada arriba, Castelli indaga en su escritura y toma posicionamiento frente a la acción de examinar la historia y su discurso:

¿Escribo de causas o escribo de efectos? ¿Escribo de efectos y no describo las causas? ¿Escribo de causas y no describo los efectos?
Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia.
(Rivera, 2001a: 58)

¹³⁹ Andreas Huyssen, “Recuerdos de Utopía”, *op.cit.*, pág. 252.

¹⁴⁰ Andrés Rivera, “La novela y la historia”, en AAVV, *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Santa Fe, Argentina, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1995, pág. 59.

¹⁴¹ *Ibidem*.

Asimismo, en *En esta dulce tierra*, el narrador enuncia:

Cufre, al abandonar la casa del general Paz, tuvo una infrecuente percepción de ese teatro paradójico, que, en los libros de texto, se designa con el nombre de historia: es, supuso, un juego de azar que ofrece revanchas que nunca superan el esplendor de la primera apuesta. (Rivera, 1984:13)

La idea de parangonar la historia con un teatro paradójico, o un escenario irreal, o un juego de azar es un tema que se reitera varias veces en sus narraciones. Por otra parte, el uso de la ironía con respecto a los manuales, textos que para el autor conservan la historia oficial, señala su definido punto de vista al respecto.

Es evidente que el género de la novela histórica, en cuanto género híbrido, impone el recurso de la transtextualidad.¹⁴² La mediación transtextual como uno de los principios constructivos que utiliza Rivera en muchas de sus novelas no se agota, como ya se ha expuesto, en la dirección hacia los hechos del pasado decimonónico, sino que también incluye hechos del siglo XX, del pasado reciente y de nuestra contemporaneidad.

Rivera convierte el pasado en metáfora de nuestro presente, para indagar e intentar volver más comprensibles los sucesos inciertos y perturbadores de su contexto actual. Este trabajo fragmentario es llevado a cabo por este escritor a través de un sistema intertextual de citas y alusiones que le permiten hacer recortes en la narración y en cuyos intersticios entra la problemática del presente.

Esta modalidad, en la escritura de Rivera, a veces puede presentarse superpuesta, como en el caso de la obra *En esta dulce tierra*, que extrae su argumento de hechos acaecidos durante la Segunda Guerra Mundial, según reconoce su autor y que él traslada a la época de Rosas.¹⁴³

Es así como, desde el presente de la narración, se enuncia el pasado como fragmentos diseminados en el presente. Al tratar la problemática de la novela histórica, Saer aporta de forma clara su punto de vista:

¹⁴² Transtextualidad es "todo aquello que lo relaciona (a un texto), manifiesta o secretamente, con otros textos." G. Genette, *Palimpsestos...op.cit.*, págs. 9 y 10.

¹⁴³ A. Rivera. "La novela y la historia...*op. cit.*", págs. 45 y 46.

Toda narración transcurre en el presente, aunque habla, a su modo, del pasado. El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente. Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas.¹⁴⁴

La recurrencia de Rivera a indagar en acontecimientos de la Historia, su actitud crítica ante la historiografía, el juego que establece el escritor entre “realidad pasada” y “realidad presente” conforman una tendencia en su escritura. Esto se debe a que, en ese campo, el escritor encuentra un lugar propicio no solamente para trabajar los modos de construcción narrativa sino también para acceder a ese proceso desde el cual el conflicto del presente –en todas sus dimensiones, tanto sociales, individuales como ideológicas y no únicamente históricas- puede asomar a la superficie. Una vez más, ante la posibilidad de interpretarse lo precedente como una obviedad, vale aclarar que la afirmación -obvia aunque consciente- responde a la necesidad de dejar constancia de las radicales diferencias que existen entre la abundante literatura contemporánea -llámense novelas históricas, historias noveladas, biografías amorosas- y las novelas, o *simplemente* novelas de Rivera.

Se podría asegurar que su interés por la Historia está dirigido a intentar una respuesta que dé sentido al contexto actual, poniendo en el centro de su reflexión al hecho más trágico de la historia argentina del siglo XX, específicamente la sangrienta dictadura cívico-militar que se plasmó en el país desde 1976 a 1983. Los efectos de ese período perduran, según Rivera, incluso hasta la actualidad.

En este sentido, para Rivera, la historia es un pre-texto, en el doble sentido: las contradicciones del sistema postcolonial son las mismas que siguen sucediéndose, bajo diferentes disfraces, pero con la misma ideología que subyace, en el fondo, en la historia de todos los pueblos.¹⁴⁵

¹⁴⁴ A. Rivera. “La novela y la historia...”, *op.cit.*, pág. 49.

¹⁴⁵ Entre las hipótesis sobre las causas del advenimiento de las últimas dictaduras en el Cono Sur, las de índole económica son las que pesan, sobre todo en el pensamiento de izquierda. El contexto de la dictadura argentina de 1976 le interesa a Rivera fundamentalmente por esa causa, como lo afirma Avelar, las dictaduras son las promotoras del paso del Estado al mercado. Idelber Avelar.

Existen otras materias que al escritor lo acechan, porque pertenece a esa generación de intelectuales con una formación sólida en todos los campos de la cultura. Rivera es, antes que nada, si hoy es posible el término, un humanista. Lo es en todos los sentidos que la palabra ha adquirido a través de los tiempos. Además, si se considera la explicación que el escritor aporta sobre los estímulos que ha recibido para escribir algunas de sus novelas que atraviesan lo histórico, se puede tener la certeza de que su búsqueda responde a intereses ontológicos, existencialistas, incluso psicoanalíticos, pero, sobre todo, artísticos.

A partir de esta mirada al pasado puede analizarse la decisión del escritor de incorporar en sus novelas un marco referencial, de escribir sobre individuos que existieron y cuya actuación ha sido relevante en momentos claves de la historia de Argentina y darnos así su propia versión, poética y política, de la historia de la nación.

Capítulo 2: Los referentes de la historia

El crítico José Luis de Diego¹⁴⁶ es quien ha elaborado un esquema para agrupar las diferentes nouvelles¹⁴⁷ de Andrés Rivera, a partir de determinados criterios¹⁴⁸.

Según los contenidos y la concepción poética de la obra rivereana de 1982 a 1996, el crítico la divide en cuatro grupos: el primero está conformado por aquellas obras que “narran, desde una perspectiva autobiográfica, la inmigración judeo-polaca, las luchas sindicales, la historia familiar y su genealogía: *Nada que perder* (1982) y *El verdugo en el umbral* (1994)”. El segundo grupo es definido por De Diego como aquellas obras que se asemejan al modelo tradicional de la novela

Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000. Otros críticos explican el hecho debido a que las estructuras sociales coloniales perviven en la actualidad, donde la figura del caudillo es central por su búsqueda de un poder absoluto. Nicolás Shumway, *La invención de Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires, Emecé, 2002. De la idea de Shumway se desprende un vínculo con la narrativa de Rivera, su interés por indagar en el pasado decimonónico, especialmente en el caudillo Juan Manuel de Rosas.

¹⁴⁶ José Luis de Diego. “Sobre las novelas de Andrés Rivera (1982-1996)”, en Revista *Orbis Tertius*, II (5), Universidad Nacional de la Plata, 1997.

¹⁴⁷ Si bien hace la distinción de géneros en algunos casos, De Diego las menciona como novelas directamente.

¹⁴⁸ De Diego ha reunido las nouvelles de Rivera hasta el año 1996, en el que realiza y concluye esta investigación.

histórica del siglo XIX: *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) y *El farmer* (1996). El tercer grupo se distingue por situarse en el presente de la narración y sin poner en el centro la reconstrucción histórica: *Apuestas* (1986) y *Los vencedores no dudan* (1989), cuyas tramas, por otra parte, refieren a la dictadura militar de 1976. El último grupo, siempre siguiendo a De Diego, estaría conformado por *El amigo de Baudelaire* (1991) y *La sierva* (1992), que sintetizarían los dos grupos anteriores, a partir del personaje protagonista –el juez Saúl Bedoya- cuyo poder constituye un símbolo que se manifiesta de igual manera en las historias actuales.

Podemos ampliar este esquema, a partir de las distintas producciones que nos ofrece Andrés Rivera desde 1996 hasta la actualidad. De este modo, en el primer grupo, puede añadirse *Tierra de exilio* (2000), *Esto por ahora* (2005), *Punto final* (2006) y *Kadish* (2011). En el segundo: *Ese manco Paz* (2003), En el tercero: la reescritura de *Los vencedores no dudan*, cuyo título es *Para ellos, el paraíso* (2002) y *Traslasierra* (2008), en cuya trama se interceptan la dictadura militar argentina de 1976 con el nazismo; también *Guardia Blanca* (2009). La nouvelle *El profundo sur* (1999), que aborda los acontecimientos históricos en la Argentina de 1919 y el accionar fascista de la Liga Patriótica en la sangrienta represión a huelguistas y *Hay que matar* (2001), relato violento cuyo escenario es la Patagonia, “el sur del sur”, y su tema es el poder, pueden relacionarse con el último grupo señalado por De Diego.

Con la nouvelle *Ese manco Paz*, que se publica en 2003, se cierra –hasta el momento al menos y parece concluido- el ciclo que nos remite a la novela que se aproxima al modelo de la novela histórica. A partir de esa obra, Rivera deja de observar y analizar la época decimonónica para fijarse en tiempos más recientes, sin que ello implique no encontrar relaciones pertinentes con hechos trascendentales de la historia argentina, desde sus orígenes coloniales, de los avatares de la revolución y de las luchas por la independencia.

Según Rivera, la elección del material histórico que destina a su obra responde casi siempre y de modo circunstancial al hallazgo de ciertos datos anecdóticos del pasado que actúan como disparadores de la narración; materiales

que él toma solamente porque por sí mismos trascienden el acontecimiento y se constituyen en auténticos generadores de sentido.¹⁴⁹

Esto tiene que ver en parte con su pretensión de eliminar el prejuicio que cierto sector de la crítica y del público consumidor tiene, al catalogarlo tan solo como un escritor de novelas históricas. Su postura, entonces, podría pensarse como una contradicción, término que aquí no contiene necesariamente un significado negativo, porque al tiempo que Rivera responde sobre la cuestión revelando los motivos que ocasionalmente originan su trabajo poético, también discute sobre los alcances científicos de la historiografía y acomete contra ciertos historiadores, destacando el papel que le cabe en este sentido a la literatura.

Es evidente que el acto de recurrir a la Historia no puede agotarse en el simple hecho del hallazgo, por parte del escritor, de meros “datos” que luego pondrán en funcionamiento su proceso de escritura. La actitud reticente de Rivera a creer en el documento historiográfico y sus argumentaciones contra la Historia, confirman que el pasado constituye un material de profundo interés para el escritor. La circunstancia meramente anecdótica que Rivera atribuye a la selección de ese material podría ser interpretada como una forma de resistencia a admitir para su obra un molde estricto que, para él, antes que describir su lenguaje, más bien lo sujeta y lo aprisiona. En otras palabras, al negar la categoría de “histórico” para caracterizar el género narrativo de sus obras, lo que intenta Rivera es dar primacía al hecho estético para alejarse de posibles encasillamientos, pero no con ello y por ello, negar su mirada reflexiva hacia la historia de su país, de lo cual se desprende, además, un deliberado tratamiento político de la materia literaria.

Rivera asume el compromiso de desentrañar a través del acto de escritura cómo actúan los mecanismos del poder en los procesos históricos reproducidos en un discurso oficial que, en su opinión, distorsiona la verdad y la oculta.

Esta actitud comprometida responde a la decisión intelectual del autor –no solo de índole política sino también ética- que se inscribe en la tradición literaria de Hispanoamérica. Como nos dice Carmen Perilli:

¹⁴⁹ Afirma Rivera refiriéndose a la génesis de *La revolución es un sueño eterno*: “Sé que era el invierno del 85 y yo estoy muy cerca del río. En ese momento miré el río y tenía unos papeles en la mano que decían que Castelli, a quien se llamó “el orador de la revolución de mayo”, había muerto de un cáncer en la lengua. Era un tema riquísimo, una historia riquísima. Tan digna del doctor Freud como de un novelista.” Andrés Rivera. “La novela...*op.cit.*, pág.46.

Desde sus orígenes la literatura continental ha sostenido una entrañable vinculación con los fantasmas históricos [...] Las narraciones literarias se han hecho cargo de los silencios de la historia oficial latinoamericana planteando una verdadera resistencia al olvido obligatorio al que son sometidos nuestros pueblos. Toda escritura supone un lugar de enunciación. Los autores latinoamericanos no pueden escapar a su condición de sujetos colonizados, sino en el intento de liberar de su condición enajenada al discurso con el cual se ejerció la violencia simbólica sobre el referente, aprisionado en la imagen que el discurso del dominador le impuso.¹⁵⁰

En este sentido, la vinculación literatura/historia, la lucha contra el olvido, el intento de desentrañar los silencios del discurso oficial se manifiestan como si se trataran de propósitos programáticos a ser cumplidos en la literatura de Andrés Rivera.

Ahondando en lo señalado arriba con respecto a los sucesos históricos argentino que a Rivera le interesan, desarrollaremos brevemente la contextualización de cinco núcleos problemáticos que en su obra ocupan un lugar importante, núcleos que lo inducen a reflexionar detenidamente, puesto que los considera, por su carácter de inconclusos, el germen de los “males” de la Argentina contemporánea.

Los cinco núcleos se refieren a hechos históricos concretos que surgen en el plano político y se extienden fundamentalmente al ámbito sociocultural, entre otros. El primero de ellos toma como referente la revolución de mayo de 1810; el segundo núcleo corresponde al gobierno de Juan Manuel de Rosas; el tercero se remite al contexto argentino de finales del siglo XIX, con la llamada generación del ochenta; el cuarto se corresponde con el peronismo y el quinto es la historia trágica de la última dictadura militar argentina, durante 1976 y 1983 –periodo que, como muchos pensadores creen y entre ellos Rivera, aún necesita ser revisado críticamente, incluso desde las décadas que precedieron a lo que la cúpula militar denominó “proceso de reorganización nacional”, partiendo, entonces desde el gobierno peronista.

¹⁵⁰ Carmen Perilli, *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Colección Humanitas, Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994. págs. 29 y 30.

Si tenemos en cuenta el número de obras escritas en relación a esos contenidos históricos, podemos afirmar que los que resultan de mayor relevancia para Rivera son los relativos al gobierno de Rosas y a la generación del ochenta, seguramente porque le permiten establecer paralelismos coyunturales con los periodos históricos que le interesan tanto o más que aquellos, como lo son el peronismo y la dictadura militar de 1976. Ambos momentos, por otra parte, son claves en su propia vida.

El interés de Rivera por la vida de Juan José Castelli es el punto de partida para sus reflexiones sobre la emancipación de América, sobre la revolución de 1810 en el Río de la Plata, las luchas por el poder, las instituciones políticas, las estructuras sociales. Todo ello constituye la médula de una problemática que se reitera y que es de suma actualidad, como puede observarse en la narración de *La revolución es un sueño eterno*.

La historia del caudillo Juan Manuel Rosas (1793-1877) es clave en el conjunto del material narrativo de la obra rivereana. Nuestro autor adopta la perspectiva que considera a Rosas un político autoritario, déspota, quien se vale de los excesos de la represión para lograr sus fines. Rivera analiza meticulosamente la importancia de la figura del caudillo bonaerense, cuya vida pública e íntima será abordada en *El farmer*, en *Ese manco paz*, obras en las que el Restaurador de las leyes es el protagonista y también, *En esta dulce tierra*, que se contextualiza en la trama política del rosismo, cuando a partir de una conspiración, en 1839, asesinan al doctor Maza, amigo personal de Rosas. En esta trama, como lo advierte Rivera, cabe perfectamente la figura antagonista de Domingo Sarmiento. Este personaje aparece como una sombra en las tres narraciones de Rivera, aunque con mayor intensidad en *El farmer*. El texto capital de Sarmiento, el *Facundo*, se constituye en una referencia intertextual recurrente.

El tercer núcleo refiere al período de la historia argentina que se desarrolla desde la elección presidencial del general Julio Argentino Roca en 1880 hasta la victoria electoral de Hipólito Yrigoyen en 1916. Durante esta época¹⁵¹, la Argentina

¹⁵¹ La generación del ochenta, que agrupó a políticos e intelectuales como Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, José Manuel Estrada, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, entre otras personalidades importantes, se configuró en un marco de estabilidad política que se inició con la primera presidencia del general Julio Argentino Roca, en 1880. Este militar adquirió popularidad en su

sufre profundas transformaciones que la colocan entre los países más modernos de Latinoamérica.

La historiadora Mirta Lobato señala tres aspectos que definen este período: el primero es la estrecha relación que el país mantiene con el mercado internacional con la colocación de los productos del campo en los mercados europeos (Argentina agro-exportadora); el segundo se relaciona con el control político ejercido por unos pocos sobre la mayoría de los ciudadanos, con prácticas políticas fraudulentas (Régimen oligárquico o conservador); otro de los aspectos tiene que ver con los cambios en el orden social, con la llegada al país de miles de inmigrantes europeos, especialmente de Italia y España (Argentina aluvial o período de la inmigración masiva).¹⁵²

Se lleva a cabo en esos años un proyecto de gobierno que se complementa atrozmente con el fenómeno inmigratorio. La denominada “conquista del desierto” consistió en diversas expediciones militares hacia el sur y norte del país para eliminar a las poblaciones indígenas.¹⁵³ Este hecho crucial desenmascara el proyecto liberal de la modernidad llevado a cabo en América del Sur y más categóricamente en la región del Río de la Plata. Nos referimos al exterminio indígena causado por el plan político e ideológico que impulsaron los gobernantes argentinos de la generación del ochenta. Paralelamente a la conquista, estos gobernantes instituyeron políticas migratorias que propiciaban que millones de

época por el éxito obtenido con la expedición hacia el territorio de la Patagonia argentina – denominada Campaña del Desierto– con el objetivo de eliminar la población indígena, acción rotundamente legitimada por diversos pensadores nacionales, entre los que podemos citar a Domingo Faustino Sarmiento. Con verdadera astucia se valió de esa situación para desarrollar su programa de medidas económicas de neto corte liberal. En consecuencia, transformó en pocos años, la fisonomía del país.

¹⁵² Mirta Lobato, “Introducción”, en *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, tomo 5, Colección Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, pág. 11-13. Explica que el período no puede ser caracterizado como homogéneo, puesto que “El territorio [...] fue ocupado militarmente y las poblaciones indígenas (Patagonia-Chaco) derrotadas por las armas; solo así sus tierras les fueron expropiadas definitivamente y la población fue confinada en reducciones y obligada a insertarse en un mundo que se definía como moderno. “Introducción”, en *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, tomo 5, Colección Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, pág. 11-13.

¹⁵³ Lobato explica que el período no puede ser caracterizado como homogéneo, puesto que “El territorio [...] fue ocupado militarmente y las poblaciones indígenas (Patagonia-Chaco) derrotadas por las armas; solo así sus tierras les fueron expropiadas definitivamente y la población fue confinada en reducciones y obligada a insertarse en un mundo que se definía como moderno”. en *El progreso, la modernización y sus límites op.cit.*, pág. 11.

Europeos pauperizados se radicaran en tierras americanas para realizar el sueño utópico de esta generación de ser Europa en América.¹⁵⁴

El farmer está atravesado también por este eje temático, y fundamentalmente *El amigo de Baudelaire*, *La sierva* y el relato “Estaqueados”, entre otros. En estos textos, aparecerá la crítica mordaz a la clase burguesa argentina, su desmedida admiración por la cultura europea y los lazos con el poder que mantiene esta clase.

A pesar de que no hablen del pasado reciente sino del siglo XIX, las novelas *El amigo de Baudelaire* y *La sierva* -estrechamente relacionadas por el tema y por la historia- trabajan con personajes ficticios pero con la excepción de que remiten siempre a espacios y nombres reconocibles. En la primera, se asiste a una época claramente fechada: el gobierno de Sarmiento hasta la llegada del general Roca al poder y, en la segunda, los años ochenta, como una continuación del contexto histórico de la anterior.

En relación con lo expuesto arriba, puede señalarse la importancia que le da Rivera al tratamiento de la problemática de la inmigración europea, puesto que, por un lado, le permite reconstruir su pasado personal, su historia de vida y, por otro, establecer un vínculo entre la historia europea y la argentina, cuyos sucesos centrales se relacionan con las revoluciones, guerras civiles, el nazismo, el stalinismo, el anarquismo, las luchas sindicales, etc.

Este núcleo temático es relevante en la narrativa de Rivera porque nos permite efectuar una comparación doble. Esto es, cotejar las novelas *Nada que perder* y *El verdugo en el umbral* con sus obras iniciales y, también, confrontar ambas narraciones con sus últimos textos en los que aborda las mismas cuestiones rescribiéndolas.

Dentro de ese contexto, puede ubicarse un hecho aparentemente aislado, pero que en realidad está muy relacionado con los sentimientos xenófobos y antisemitas y el rechazo a las ideas anarquistas que provoca la inmigración. Se trata del acontecimiento ocurrido en Buenos Aires, en 1919, que se conoce con el nombre de Liga patriótica y que consistió en la represión por parte del ejército y de

¹⁵⁴ Nicolás Casullo (comp.) “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)”, en *El debate modernidad-pomodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991, págs.61 y 62.

esta Liga –un grupo armado- hacia los manifestantes de una huelga general en las calles de Buenos Aires, durante el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. La trama de este hecho configura la nouvelle *El profundo sur*.

El cuarto núcleo se relaciona con la historia del peronismo, movimiento del que Rivera es un opositor acérrimo. Su historia personal explica esta confrontación: Rivera es un escritor marxista; por su afiliación al partido comunista es perseguido durante el primer gobierno de Perón, al igual que su padre, Moisés Ribak, que estuvo encarcelado por su militancia comunista y sindicalista durante aquel gobierno. Como sucede con la figura de Rosas, la del general Perón es la imagen del militar autoritario, represor, demagogo que gobierna en un régimen de tiranía, sin libertad de expresión ni de pensamiento.

Finalmente, la dictadura militar de marzo de 1976 es otro motivo central en la obra de este escritor. Al igual que el peronismo, es un tema que atraviesa todas sus narraciones; aparece más explícito en *Apuestas*, en *Los vencedores no dudan o Para ellos el paraíso*, *Traslasierra*, *Guardia Blanca* y en diversos relatos de su última producción.

Los acontecimientos históricos descriptos, su reproducción en documentos oficiales, el ensayo y la novela histórica conforman la materia narrativa que varios escritores contemporáneos hispanoamericanos, y entre ellos Andrés Rivera, discuten y problematizan para componer su propia versión de la realidad.

A modo de intentar trazar un eje donde converjan los acontecimientos históricos descriptos, podemos afirmar que la dicotomía *civilización/barbarie* – antinomia que alcanza su formulación prototípica y también más acabada en el *Facundo* de Sarmiento- atraviesa la historia de Argentina y su literatura y en ese recorrido sus términos pueden sustituirse según se los aborde desde la perspectiva del poder de los vencedores o desde el fracaso de los vencidos. La fórmula sarmientina se asienta fuertemente en la literatura argentina y constituye uno de los conflictos en los que indaga Andrés Rivera en su narrativa, incluso se asienta como un sustrato insoslayable en su producción de la última década que ya no se centra en hechos o personajes históricos concretos.

Por otra parte, la fórmula “civilización/barbarie” se instaló, en opinión de Maristella Svampa, como “imagen fundacional en el dispositivo simbólico de la

ideología liberal”.¹⁵⁵ Su influencia en la tradición populista es determinante, donde surge la proyección del fantasma de la barbarie como la amenaza constante al sistema democrático.

Estas problemáticas pueden guiarnos hacia una interpretación válida acerca del desarrollo de esta tradición. Además, este contexto histórico y cultural puede ser expuesto como el germen de un drama nacional que se expande en los tiempos sucesivos y se reproduce en los cruentos procesos dictatoriales. El material histórico que Rivera entrelaza en sus obras guarda estrecha relación con los trágicos sucesos de la dictadura, con el pensamiento revolucionario, con la ideología neoliberal, y el poder del mercado.

La oposición “civilización/barbarie”, además, es analizada por Rivera no solo en el contexto regional sino que la expande a la historia europea, al espacio del origen de la cultura occidental, examinando los progromos soviéticos, el nazismo, y todas aquellas formas autoritarias del poder.

Capítulo 3: La pasión de lo real¹⁵⁶

3.3.1. Variaciones sobre el Realismo

En este capítulo pretendemos esbozar algunas hipótesis sobre el concepto de realismo en relación con la escritura de Rivera. Sin dejar de considerar los obstáculos teóricos y metodológicos que entraña un acercamiento a este amplio y escurridizo término, intentaremos establecer conexiones entre esta noción y la posición o actitud que adopta Rivera, desde la literatura, frente a la historia, o frente a la realidad. Indagar, en este sentido, en qué medida su poética participa o

¹⁵⁵ La hipótesis de Svampa es que la imagen “civilización o barbarie” atraviesa cinco tradiciones políticas: la tradición política democrática (iniciada por Hipólito Yrigoyen); una tradición política populista-democrática (Juan D. Perón); una tradición política de izquierda; una tradición política liberal (desde el nacimiento de la Argentina como república moderna) y una tradición política autoritaria (su inicio es en 1930). Si a esta clasificación la cotejamos con la de nuestro trabajo, puede observarse que coinciden plenamente. Maristella Svampa. *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus, 2006, pág. 9.

¹⁵⁶ La frase “pasión de lo real” le pertenece al filósofo Alain Badiou. El término “pasión”, para Badiou, alude tanto a la idea del sentimiento de pasión como de sufrimiento, de padecimiento. Alain Badiou, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

anticipa un cambio de paradigma, una nueva concepción o definición de la literatura, o bien, lo que podría denominarse un nuevo realismo, o en todo caso, como lo define Joan Oleza, *un realismo posmoderno*.¹⁵⁷

Si se piensa el concepto en sentido excesivamente amplio, es decir como evidencia artística de rasgos que permiten describir una sociedad, todas las obras serían realistas. Si lo pensamos en su sentido restringido, como lo plantea Bertolt Brecht, como método o instrumento de exploración de lo real¹⁵⁸, el realismo se aleja de la corriente artística del siglo XIX que propugnaba la ilusión mimética y se convierte en un fenómeno que está siempre presente –como acto cuestionador del conocimiento- en la indagación poética del mundo exterior.¹⁵⁹

El debate sobre la cuestión del realismo en la literatura argentina, que en diversas épocas ha reaparecido y se ha agotado supuestamente, retorna en los primeros años del presente siglo. Noé Jitrik, desde la colección que dirige, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, impulsa la compilación en un volumen de diversos estudios sobre el realismo en el año 2002. El prólogo del volumen “El imperio realista”, a cargo de María Teresa Gramuglio, es el disparador de una serie de artículos que discutirán esta categoría artística y literaria.¹⁶⁰

Desde una relectura de la teoría lukacsiana en diálogo con los presupuestos de Brecht, Martín Kohan intenta precisar el concepto y señala el riesgo de

¹⁵⁷ Joan Oleza. “Un realismo posmoderno”, en *Ínsula*, núm. 589-590. *El espejo fragmentario*, 1996, págs. 39-42.

¹⁵⁸ Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984.

¹⁵⁹ No es el propósito de este trabajo indagar en la génesis de los estudios sobre el Realismo. Desde luego, sería un propósito infructuoso debido a la profusión de obras teóricas dedicadas al tema. Lo abordamos desde textos producidos casi todos recientemente y que plantean hipótesis que promueven la discusión que nos resulta válida para este aspecto del análisis. En el recorrido de lecturas, dos nos parecen fundamentales: el artículo de Jaime Rest, “Actualidad del realismo”, en *Tres autores prohibidos y otros ensayos*. Buenos Aires, Galerna, 1968, págs.105-161. (Rest reconoce cinco enfoques diferentes que intentan delimitar el significado del realismo: 1) movimiento literario de mediados del XIX; 2) estrategia crítica; 3) método creativo de esclarecimiento; 4) constante histórica y 5) rasgos intrínsecos de todo discurso auténticamente poético que pone al descubierto su impronta histórico-social); y el libro de Juan Carlos Portantiero, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba, [1961] 2011. En este libro, Portantiero rescata la definición del término como “intento de aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad”, para la que habría que plantearse más que una interrogación estética, una interrogación gnoseológica, pág.55. Ambos textos, por sus fechas de producción, remarcan la idea del resurgimiento constante de la cuestión del Realismo, idea encabezada por Erich Auerbach, en su célebre *Mímesis*.

¹⁶⁰ En diciembre de 2005, en la ciudad de Rosario, de Santa Fe, en la Facultad de Humanidades y Artes se organizan las Jornadas de discusión “Problemas del realismo en la narrativa argentina contemporánea”, en la que participan destacados críticos como Sandra Contreras, Miguel Dalmaroni, Martín Kohan, Analía Capdevila, Nora Domínguez, Graciela Speranza, Sergio Delgado, Nora Avaro, entre otros investigadores destacados.

considerarlo en su sentido amplio, no por la diversidad de obras disímiles que podrían incluirse dentro de una misma categoría, sino para tratar de desentrañar si se trata de un retorno consciente al realismo. Discute, asimismo, la posibilidad de una definición rígida, ya que esgrime el argumento que la categoría no puede ser rígida, cuando la realidad es cambiante.

Sandra Contreras, confrontando con Kohan, de esa relectura de Lukács, extrae la siguiente idea:

Si quisiéramos ser lukacsianos hoy, [...] y si de adoptar criterios de definición se trata, creo que éste sería [...] el concepto: el que postula la *captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma* que *crea* sus propios paradigmas. Que esa forma suponga, en su composición, una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil no es más que la exigencia formal de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las posibilidades de la expresión.¹⁶¹

Por este modelo de realismo se decanta Contreras. Frente al realismo cuyos modos de representación fundados en la pretensión de imitar y reflejar la realidad, se impone el que se basa en la creación de formas que cuestionan el fundamento mismo de la percepción, del acceso posible al conocimiento. Este último realismo es, para Contreras, el que inaugura Roberto Arlt en la literatura argentina, y que retoman –después de un gran salto– Juan José Saer o César Aira, y nosotros agregamos, indudablemente, a Andrés Rivera.

3.3.2. Alegoría vs. Realismo

En el campo de los estudios de crítica latinoamericana, a comienzos de este siglo, el trabajo de Idelber Avelar sobre las novelas posdictatoriales de América del Sur se

¹⁶¹ Sandra Contreras. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. Orbis Tertius, La Plata, mayo de 2006, pág. 6.

convirtió en un referente ineludible en el análisis de estas narrativas desde el vínculo entre la estética y la política, desde el paradigma de la memoria.¹⁶²

Situándose en el contexto de crisis cultural del período de la redemocratización en el Cono Sur, Avelar plantea que esta narrativa tiene un rol político y mnemónico y que el procedimiento con el que se representa el pasado es la alegoría, la manifestación semiótica del duelo. La alegoría, contrapuesta a la representación mimética de la realidad, expresa mejor, según Avelar, el fragmento y la ruptura del devenir progresivo de la historia.

Oponiendo la forma alegórico-fragmentario frente al relato testimonial, otra forma literaria que crece y se consolida durante la posdictadura, Avelar toma partido por la primera, y desdeña, de este modo, la supuesta ingenuidad de las representaciones realistas, cómplices del proyecto totalitario oficial.

Las hipótesis de Avelar fortalecen las ideas que comienzan a gestarse una vez concluida la dictadura, hacia mediados de la década del 80. Se llevan a cabo encuentros, congresos y debates que se organizan en torno a la problemática de la redefinición del nuevo campo cultural.¹⁶³ El paradigma estético que se postula en las ponencias y que acaba consolidándose es, en palabras de Verónica Garibotto:

la “mejor literatura”, la literatura que “se juega” es la que elude la representación de la totalidad y se construye sobre fragmentos de la subjetividad y de la experiencia; es la que solo de manera oblicua rodea la historia; es la que rechaza el reflejo mimético y prefiere poner en escena la incompletud de los sentidos.¹⁶⁴

El fragmento citado analiza un artículo de Beatriz Sarlo, “Literatura y política”, de diciembre 1983, en el que se observan las prescripciones de una voz

¹⁶² El libro de Idelber Avelar es *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000. Nuestra lectura de este texto se complementa con la tesis doctoral de Verónica Garibotto, “Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)”, Universidad de Pittsburgh, 2008, quien realiza una lectura crítica del texto de Avelar.

¹⁶³ Verónica Garibotto analiza esta cuestión revisando las posiciones de los intelectuales hispanoamericanos en los comienzos de la redemocratización, quienes trazan el mapa del discurso posdictatorial y coinciden “en la delimitación de los ejes éticos y estéticos que terminarán por configurar la matriz de producción e interpretación que se extiende en los tres países durante todo el periodo posdictatorial”, *op.cit.*, pág. 44. Los intelectuales que organizan y participan de estos encuentros son Saúl Sosnowski, Beatriz Sarlo, Balderston, Garretón, entre otros. El análisis completo del debate intelectual, en págs. 43-50.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, págs. 45 y 46.

autorizada acerca de la diferencia entre buena y mala literatura. La mala literatura, obviamente, es aquella que por construirse como una versión realista, ingenua y cómplice de la historia (oficial), queda excluida del paradigma estético de la memoria. El sistema de exclusión pone en desventaja a diversos textos literarios que no operan alegóricamente.

¿Dónde se ubicaría la obra de Rivera, desde estos postulados? Si para Sarlo, como lo afirma en su artículo citado arriba, “se escribieron novelas que oblicuamente, solo oblicuamente, hablan de la historia”,¹⁶⁵ la narrativa de Rivera, que habla de la historia pero no solo oblicuamente, no es analizada en el texto de la directora de *Punto de Vista*.

Es necesario aclarar que Sarlo menciona a Rivera y su “último libro de relatos, *Una lectura de la historia*, porque el título le facilita argumentar a favor de la estética que rehúye las totalizaciones; sin embargo, no lo analiza. Por otra parte, Sarlo deja de lado otro texto publicado previamente a su artículo, la novela *Nada que perder*. Obviamente, un artículo, por su extensión, debe hacer recortes, incluso de corpus; no obstante, dada la extensa nómina que proporciona Sarlo de narradores argentinos cuya poética se inscribe en la política, genera suspicacia que *Nada que perder*, libro publicado en 1982, quede excluido.

La intención aquí es, a partir de un esbozo de algunos aspectos de las relaciones y confrontaciones del campo literario argentino, tratar de delinear más claramente la poética de Andrés Rivera. Por tanto, trascendiendo la dicotomía normativa entre alegoría/realismo, puede afirmarse que la narrativa de Rivera se sitúa en los límites de la estética realista puesto que, por un lado, el referente histórico que surge en la representación se visibiliza definitivamente aunque esto no implique aceptar categóricamente un posible pacto mimético a la manera del realismo social; por otro lado, los procedimientos y técnicas narrativas utilizados dan cuenta de un lenguaje opaco y abrupto que clausura la imagen de una realidad transparente.

Las estrategias de la alegoría -fragmentación, metonimia, elusión, crisis o imposibilidad de la representación, silencios, etc.- son puestas en primer plano en la escritura de Rivera. Si lo que incomoda a la crítica es cierto “estilo cristalino” en su representación, es posible confrontar esa inquietud con la idea de que si bien la

¹⁶⁵ Beatriz Sarlo. “Literatura y política”, en *Punto de Vista* N° 19, diciembre de 1983, pág. 10.

obra de Rivera no se produce *desde* lo alegórico, admite sí una lectura alegórica. En cierto sentido, la narrativa de Rivera es también alegórica, por su estrategia y por su interpelación a la historia del pasado y la del presente.

3.3.3. La lectura de lo real

Siguiendo el análisis que Joan Oleza lleva a cabo en su artículo “Un realismo posmoderno”, en el que discurre perspicazmente sobre la narrativa contemporánea española¹⁶⁶, la de los noventa, advertimos que sus lúcidos conceptos nos aportan mayor claridad sobre la cuestión. Oleza reconoce, en una de las corrientes narrativas actuales, la presencia de una poética realista de base, pero con distintas características según los estilos de los autores.¹⁶⁷

Sitúa a esta poética en el contexto de la posmodernidad, a la que describe en una síntesis muy acabada y de la que rescata aquel sector del pensamiento posmoderno que se identifica por: el valor que le otorga a la tradición, dentro de la cual se incluye también a la vanguardia; el borramiento de las fronteras entre cultura de élite y cultura de masas, entre alta y baja cultura; el énfasis puesto en la historia para cuestionarla y “la experimentación de una subjetividad posmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado [...] y por el otro, un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo [...]”¹⁶⁸

Oleza advierte que la posmodernidad nos ha dejado como náufragos en la corriente de la historia, cuya dirección nos resulta difícil disipar. En este sentido, expone que:

[...] “la realidad” (como hipótesis, como tropo, como praxis, o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla

¹⁶⁶ Vale aclarar que Oleza advierte la existencia de este nuevo realismo no solo en España: precisa “a uno y otro lado del Atlántico”, p. 40.

¹⁶⁷ Oleza advierte que autores como A. García Morales, Vázquez Montalbán, Luis Mateo Díez, entre otros, comparten (aunque no en todas sus obras) la “voluntad de representar la experiencia de lo real-otro desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal... pero mimesis al fin y al cabo) así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje”. *Ibidem*.

¹⁶⁸ Los conceptos propuestos por Andreas Huyssen en el análisis sobre esta cuestión en el capítulo anterior coinciden con la perspectiva de Joan Oleza, solo que el crítico alemán se centra en el giro a la historia y la memoria y el catedrático español, en la búsqueda de lo real. *Ibidem*, p.39.

al margen de nuestros esquemas, a entendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuestras preguntas.¹⁶⁹

Un rasgo, a nuestro criterio fundamental que Oleza destaca de estas narraciones, es que la construcción ficcional se lleva a cabo a partir de la intensa búsqueda de una verdad; son relatos en los que prima el esfuerzo por conocer, por saber lo que ocurrió. Asimismo, nos dice que la indagación es un proceso que acompaña la creación literaria en estos textos, puesto que “integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento”.¹⁷⁰

Desde el punto de vista de Tânia Pellegrini¹⁷¹, en su artículo “Realismo: postura e método”, el pacto realista aún perdura, aunque aclara que lo hace asumiendo diversas formas expresivas, dentro de las que incluye las rupturas y transformaciones llevadas a cabo por la vanguardia. Según la autora, el concepto es un principio activo y dinámico, si se lo considera como:

una forma particular de captar la relación entre los individuos y la sociedad que trasciende la noción de simple proceso de registro, que depende, para su plena elaboración, del descubrimiento de nuevas formas de percepción y representación artísticas.¹⁷²

Lo central de la postura de Pellegrini, desde nuestro modo de ver, es, por un lado, la idea de que las formas narrativas contemporáneas involucran la problemática de la crisis de la representación, incluso lo que podría plantearse, como dice la autora, en términos de “crisis de la crisis de la representación”. Por otro lado, que las formas o modos expresivos que provienen de la herencia vanguardista, tales como la fragmentación, la estilización, el collage, el montaje, entre otros, conviven perfectamente con técnicas antiguas de representación o que pertenecen a otras épocas. A esta coexistencia, a este estado del arte actual,

¹⁶⁹ J. Oleza, *op. cit.*, pág. 39.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 42.

¹⁷¹ Tânia Pellegrini. “Realismo: postura e método”, en *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, núm. 4, dezembro 2007, págs. 137-155.

¹⁷² *Ibidem*, pág. 138.

Pellegrini lo denomina “realismo refractario”: una nueva totalidad que traduce las circunstancias de la sociedad contemporánea¹⁷³. Lo interesante de la cuestión planteada por Pellegrini, desde nuestro punto de vista, son los conceptos con los que concluye su trabajo, según los cuales la noción de que la realidad es necesariamente fragmentaria -noción que nada tiene de inocente ideológicamente, según Pellegrini- fortalece la idea del sentimiento de impotencia humano ante las fuerzas de la historia. En este sentido, la eficacia de la “refracción realista” garantiza una visión del todo y una visión del fragmento, de la parte, siempre que ésta no se constituya en elemento independiente, como fragmentos aislados unos de otros, sino “como num prisma, inseparáveis do todo que os refrata na origem”.¹⁷⁴

El realismo en la obra de Andrés Rivera se manifiesta, a juicio nuestro, como una construcción estética -y ética- de lo real. El deseo de acceder a lo real, de captarlo en un esfuerzo denodado es propio del siglo XX y se ha convertido en nuestra época en un signo de estos tiempos porque justamente, como explica Alain Badiou, reina la sensación del imperio de la ignorancia. Frente al poder del conocimiento que caracterizó al siglo XIX, el siglo pasado y lo que va del XXI, es la edad de la primacía de la incertidumbre, del desconocimiento y de allí, la necesidad del hombre de asirse a lo real, a lo que Badiou denomina la “pasión de lo real”.¹⁷⁵

En Rivera hay un real-histórico y un real-social a los que se debe intentar acceder porque los considera palpables, son tangibles y es ante todo un imperativo desentrañarlos desde la escritura. De esto se desprende que la reflexión o la indagación sobre los acontecimientos de la historia se constituya en uno de los principios constructivos esenciales en la poética de Rivera.

Si bien este procedimiento alcanza al arte del siglo XX -en términos de Badiou el arte del siglo pasado es marcadamente reflexivo en función del deseo por conocer¹⁷⁶- en el caso de la obra de Rivera, el proceso de la interrogación constante no solo se construye en un plano de la enunciación, sino también en el del enunciado. Podríamos afirmar que casi todos los personajes de las narraciones

¹⁷³ Pellegrini describe la sociedad brasileña contemporánea, pero por sus rasgos similares, lo extendemos a la sociedad latinoamericana actual.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 154.

¹⁷⁵ Alain Badiou. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, pág. 71.

¹⁷⁶ Según Badiou, el arte del siglo XX es reflexivo, su intención es mostrar su proceso, idealizar visiblemente su materialidad. *Ibidem*, pág. 72.

rivereanas más que afirmar, se interrogan; sus conciencias hablan y sus dicciones son las de actores representando un drama unipersonal.

En *La revolución es un sueño eterno*, narración central en la producción de Rivera, se advierte una elaboración meditada y minuciosa sobre el cuestionamiento de lo real y de qué modo o medios significarlo. Esta novela, que tiene como personaje principal a Juan José Castelli, el orador de la Revolución de Mayo de 1810 y representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú, es el relato de los dos últimos meses de la corta vida del revolucionario, al que un cáncer de lengua lo llevará a la muerte; el dato de la enfermedad surge de los documentos de la historia. La obra se construye –o se reconstruye en cierto sentido- con la información de materiales de la historiografía que son sometidos a un proceso de ficcionalización. Castelli apunta y examina en sus cuadernos los acontecimientos más relevantes de su vida: el proceso judicial al que se le somete por su derrota en la batalla de Huaqui, cuando estaba al mando del ejército del Alto Perú; aunque en el juicio solo sean puestas en cuestión su moral y honestidad; los días agitados de la revolución, el intento de negociación con el general inglés Beresford, el fusilamiento de Liniers.

Desde la ficción, Rivera elabora, desde una posición materialista, un texto cuestionador que se detiene en los “fragmentos de verdad” para agrietar las totalizaciones, para poner en escena las oposiciones, las contradicciones, los conflictos sociales, políticos, económicos, culturales. Al mismo tiempo, al contar la historia mediante esos fragmentos de verdad (de una verdad precaria porque esos fragmentos son recogidos de la “dudosa” historiografía, según Rivera), se presenta la paradoja que el texto mismo propone: la problematización estética y filosófica de la dificultad contemporánea de narrar lo real.

En la ficción, los dos cuadernos que Castelli escribe son los que conforman la obra, además de un apéndice, ficcionalmente incorporado por la editorial. En la invención de Rivera, el hecho de que Castelli “escriba” refleja el intento del autor de verosimilizar la narración. Que Castelli escriba se explica claramente en su imposibilidad de hablar, dada la enfermedad que sufre. La escritura es el único medio que posee para comunicarse, y por eso escribe. Las metáforas freudiana y literaria son evidentes pero también lo es la eficaz forma de justificación a la que opta Rivera para hacer creíbles no ya los acontecimientos narrados, sino –nueva

paradoja- para hacer verosímiles (o reales) los procedimientos de construcción narrativa. En este sentido, el concepto de verosimilitud, la verosimilización, en tanto lógica interna del relato, se convierte en la obra rivereana en un instrumento de juego dialéctico para dar cuenta del conflicto y la resistencia que involucra la representación de lo real.

Esta inquietud en cuanto a las posibilidades de la figuración narrativa, nos lleva a encontrar semejanzas con lo enunciado por Fredric Jameson, respecto de su caracterización de la novela histórica contemporánea, que el filósofo denomina, sin más, posmoderna:

[...] (Esta clase de novela) está sistemática y formalmente organizada para establecer un cortocircuito con un tipo más antiguo de interpretación social e histórica, que constantemente nos muestra y después retira de nuestra vista.¹⁷⁷

La escritura de Rivera, desde la perspectiva de Martín Kohan, se ubica en aquella literatura que escoge materiales del discurso de la Historia no para conseguir una representación más inmediata de lo real, sino, paradójicamente, para hacer más patente la mediación.¹⁷⁸ Al mismo tiempo, la idea de exponer o poner al desnudo la propia mediación también revela, de algún modo, ese particular tratamiento de lo real que lleva a cabo Rivera, al asumir el rol de un historiador subjetivo que reconstruye los personajes –héroes de la historia- como si fueran hombres que padecen los mismos conflictos que los hombres contemporáneos.

En *La revolución es un sueño eterno*, la autorreferencialidad constituye una construcción bastante verosímil en función de que el narrador –y escritor- protagonista es el personaje Castelli. Es decir, quien habla de lo que escribe y de cómo lo escribe es el propio personaje, dentro del constructo ficcional. De todos modos, más adelante analizaremos la forma en la que esa supuesta credibilidad puede desvirtuarse en función del desdoblamiento o descentramiento de la voz narradora.

¹⁷⁷ Fredric Jameson; *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991, págs. 43-44.

¹⁷⁸ Martín Kohan, "Historia y Literatura..." *op.cit.*, pág. 245.

Más que la representación fidedigna –la ilusión referencial-, la escritura de Rivera postula necesariamente la reconstrucción de la vida de ciertos hombres de la historia como una conjetura, un ensayo que hipotetiza sobre el contexto en que esos hombres pudieron haber reflexionado, experimentado, actuado frente a determinadas situaciones del orden de lo empírico, provenientes de los documentos históricos. De este modo, Rivera establece un juego entre la realidad y la ficción, para probar, en todo caso, que esta dicotomía ha perimido, al menos en términos tradicionales como mera estructura binaria. Parafraseando a Andreas Huyssen:

[...] en la literatura ya no se sostiene la vieja dicotomía entre historia y ficción; no en el sentido de que no exista una diferencia, sino, por el contrario, en el sentido de que la ficción histórica nos puede brindar un sustento en el mundo, en lo real, por más ficcional que termine siendo.¹⁷⁹

Los dos epígrafes de la novela, el texto de Juan Domingo Perón y el de Vladimir Lenin¹⁸⁰, que como indicaciones paratextuales remiten a contextos históricos determinantes de la materia narrativa, son articulados por la dicotomía entre los términos “real/irreal” y señalan, de ese modo, el fracaso de la revolución que se debatirá en la novela a través de la voz de Castelli, principalmente. Un conflicto político pero también filosófico, cultural y estético.

En el capítulo que inicia el Cuaderno 2, Castelli escribe una carta a un amigo, respondiendo a una interrogación:

¿Cuándo escribe uno al amigo? Cuando las palabras que escribe no delatan su sufrimiento y su orgullo. Cuando ni los blancos de la escritura traducen su sufrimiento y su orgullo. (Hasta ahí el código que identifica, dicen, a los escritores perdurables. Pretendo no transgredirlo; sin embargo, prefiero que no me consideres miembro de esa raza de desatinados.) Te escribo,

¹⁷⁹ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y Memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [2001], 2007, pág. 271.

¹⁸⁰ El texto de Perón corresponde a la obra *Del poder al exilio*: “Como todos aquellos que en cierto momento de su vida cambian de camino, me di vuelta a mirar lo que dejaba a mis espaldas. En aquella atmósfera borrosa de lluvia y de niebla todo parecía irreal.” El texto de Lenin afirma: “Todo es irreal, menos la Revolución”. Estos epígrafes de la novela de Rivera serán analizados con más detenimiento en la quinta parte.

entonces, desarmado, y me acojo al sueño eterno de la revolución para resistir a lo que no resiste en mí. Te escribo, y el sueño eterno de la revolución sostiene mi pluma, pero no le permito que se deslice al papel y sea, en el papel, una invectiva pomposa, una interpelación pedante o, para complacer a los flojos, un estertor nostálgico. Te escribo para que no confundas lo real con la verdad. (Rivera, 2001a: 127)

La inconfundible escritura de Rivera exhibe en este fragmento de marcada intensidad un modo de exploración de lo real que se percibe en la reflexión de Castelli que, en tanto personaje escritor, permite que resuene, proyectándose detrás de su voz escrita, la voz del autor, como si fuera, paradójicamente, el alter ego del personaje. Por otra parte, la reflexión que es metarreflexión y el enunciado final que, además de plantear una problemática filosófica, revela un contrapunto dialógico con la expresión muchas veces pronunciada por Juan Perón y reiterada tantas otras en el imaginario colectivo: “la única verdad es la realidad”.

La invención de Rivera al construir al protagonista de la novela consiste, desde nuestro punto de vista, en una doble artimaña: por un lado, escoge un héroe de la historia argentina, un referente real, y por otro, lo presenta y lo expone en la ficción novelesca como semejando el actor –de un drama de Shakespeare- que inquiera e indaga sobre su ser y su acción en el escenario de un drama individual y colectivo. Se trata, en cierta manera, de un doble proceso de ficcionalización como para insistir en la mediación –el actor no habla porque quien lo hace es el autor-, y, al mismo tiempo, alcanzar mayor credibilidad. En el capítulo III, del Cuaderno 1, Castelli se interroga:

¿Soy un actor que, mudo, mira, desde el escenario, al público que lo contempla, y se ríe? (Sea quien sea el que está en el escenario, no habla. Se ríe sin abrir la boca, sin mover la lengua [...]) ¿De qué se ríe el que está en el escenario, sea quien sea el que está en el escenario? ¿Soy un actor que escribe que se ríe de él y de las vidas que vivió: que se ríe de la historia –un escenario tan irreal como el que él, ahora, ocupa- y de los hombres que lo cruzan, de los papeles que encarnan y de los que renuncian a encarnar? (Rivera, 2001a: 26)

Hasta aquí hemos venido reiterando la idea de que la Historia, el discurso historiográfico, ha perdido credibilidad justamente por su condición de discurso, de relato y porque, también, se constituye en relato como voz hegemónica de los vencedores. Pero, además, “el escenario de la historia es irreal” porque los hechos desbordan, en su desmesurada tragedia, la realidad.

Castelli, cuando recuerda el encuentro con Martín de Álzaga y su muerte, monologa y escribe:

Escribo: ¿Qué es mi monólogo con usted, Álzaga, si no una escena, injuriada por el tiempo, de una inacabada representación teatral? ¿Qué es el señor Rivadavia si no el nombre con que Álzaga retorna al escenario? Cambiaron las máscaras: la representación teatral no me cambió a mí, a Moreno, Agrelo, Vieytes, French, Warnes, y a los vagos y mal entretenidos que huyen, sin esperanzas, de los señores de la vida y de la muerte. No cambió a Buenos Aires ni al país. Aquí, en esta ciudad y en este país, el contrato social que filosofó un licenciado ginebrino, ha sido suscrito por asesinos. Aquí, el gusto por el poder es un gusto de muerte. (Rivera, 2001a: 99)

El encuentro entre contextos históricos diferentes, 1810 y el contexto de producción de la novela –la década de los ochenta-, señala el carácter doble de la ficción, y afirma que mediante la representación estética el pasado inacabado de la historia –las revoluciones fracasadas- puede ser recuperado y cuestionado por el presente.

En *El farmer*, el narrador protagonista es Juan Manuel de Rosas, figura muchas veces mencionada en las novelas precedentes y que aquí surge como una voz plena para narrar su condición de exiliado político durante los últimos años de su vida. Aquí también, aunque quizá con menor complejidad que en *La revolución es un sueño eterno*, la Historia se expone de una manera más directa, seguramente porque se trata de dos actores relevantes del pasado argentino y su engañosa transparencia acorta la distancia hacia el referente. Esta evaluación se apoya –y se explicita mejor- en los argumentos que esgrime Ana María Barrenechea sobre la actitud de los escritores frente al realismo:

Ante la crisis del contrato mimético, los escritores pueden inclinarse a la antirreferencialidad o bien decidirse por una suprarreferencialidad que, cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que su realismo tenía en las relaciones lenguaje-literatura-mundo, no abandona el diálogo con el referente, sino que lo realza hasta exasperarlo.¹⁸¹

Desde esta perspectiva, la escritura de Rivera podría ser señalada como suprarreferencial, puesto que por momentos el referente es puesto en primer plano con la intención de imprimirle un análisis exhaustivo. En este sentido, podemos caracterizar ciertas formas empleadas por Rivera como propias de un naturalista tardío, que observa su objeto con minuciosidad realizando una exploración disectora en el individuo y en el Estado. En las detenciones naturalistas, al ahondar ficcionalmente en la corporeidad y escatología de los actores, la escritura de Rivera, paradójicamente, elabora alegorías de la historia. La descripción transparente del cuerpo corroído de Castelli, las marcas de la enfermedad que silencia al orador son metáforas del poder de la tiranía, represor y censor, sobre los derechos del ciudadano.

De este modo se presenta Juan Manuel de Rosas, en *El farmer*:

No fumo. No tomo vino ni licor alguno. Ni rapé [...] Mi comida es un pedazo de carne asada. Y mate. No tengo mujer. No ando de putas [...] Y si pronuncio mi nombre por estos campos de la desgracia, ¿quién sabrá decir: ahí va un hombre cuyo poder fue más absoluto que el del autócrata ruso, y que el de cualquier gobernante en la tierra? Soy Juan Manuel de Rosas [...] Yo, de quien la mejor pluma argentina de este siglo, escribió: *Hace el mal sin pasión* [...] El señor Domingo Faustino Sarmiento, que escribió acerca de ese unánime pronunciamiento, no le puso fecha a lo que escribió. (Rivera 1996: 9-13)

Otro nombre que se repite frecuentemente en la obra de Rivera, y siempre en contraposición a Rosas, es el de Domingo Faustino Sarmiento. Este político emblemático está presente en *En esta dulce tierra*, en *Apuestas*, necesariamente en *El Farmer*, en *Ese manco Paz* y también en *El amigo de Baudelaire* y en *La sierva*, y

¹⁸¹ Ana María Barrenechea. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". Revista *Iberoamericana* núm. 200-201, 2002, pág. 768.

se vuelve un referente imprescindible para Rivera cuando de historia y literatura argentinas se trata. La figura de Sarmiento es la metáfora perfecta del interés de Rivera; en aquél confluyen los dos temas fundamentales para nuestro escritor: la literatura y la política. En las ficciones de Rivera, Sarmiento habla y actúa desde su obra capital, el *Facundo*. A través de la reiteración de estos nombres, el autor nos expone algunas claves de lectura frente al material de la historia.

Ahora bien ¿por qué la presencia en estas ficciones de Juan José Castelli? ¿Por qué Rosas, o Sarmiento, o José María Paz? Aceptando la explicación del escritor, es inevitable responder que ciertos fragmentos de la vida de esos *héroes*, a los que él ha podido acceder a través de textos historiográficos, memorias, cartas, etc., han sido los que movilizaron sus narraciones y que por libertad de elección, decidió construirlos literariamente sin cambiar sus nombres, a pesar de que su búsqueda exceda los límites de lo histórico. Además, por esta misma elección, se advierte el interés de Rivera por insistir en el análisis del siglo XIX, centuria de revoluciones, anarquía, guerras civiles, nacimiento y desarrollo de ingentes proyectos liberales y período en el que la relación literatura y política es fundante y esencial.

En este sentido, la elección de los personajes históricos no es casual, se trata de grandes pro-hombres, héroes y patriotas, pero de quienes, en contraposición, se señala enfáticamente el fracaso, su costado decadente y negativo. Castelli, gran promesa de la independencia, no puede hablar; José María Paz durante nueve años permanece preso; Sarmiento se ve obligado al exilio y a deambular por una Buenos Aires que sufre la fiebre amarilla; Rosas abandonado como un patético granjero en un pueblito británico. Sarmiento y Rosas, al fin, son muy semejantes: “los dos mejores novelistas contemporáneos” se dice sarcásticamente en *El Farmer*.¹⁸²

Sin pretender rechazar el argumento de Rivera, es posible arriesgar otra hipótesis al respecto, como un intento por dilucidar con mayor precisión esa fuerte presencia en su obra del motivo histórico. *Castelli* o *Rosas* representan para el lector figuras de existencia real, por lo que su protagonismo en las novelas de Rivera puede entenderse como un mecanismo de construcción que el escritor

¹⁸² Es indudable que el título de la novela apela a la ironía, ya que establece un vínculo entre la vida de Rosas como “granjero” exiliado en Inglaterra y el proyecto político y económico de Sarmiento en relación a la distribución y trabajo de la tierra, que él mismo denominaba con el término “*farmer*”.

utiliza para crear pero, al mismo tiempo, cuestionar el *efecto de realidad*¹⁸³ y para el caso que aquí interesa, de realidad histórica. Tiene que ver, fundamentalmente, con el hecho de que los nombres propios y ciertas circunstancias históricas que nos remiten a un contexto de certidumbres, adquieren relevancia en tanto les agregan a las ficciones una mayor carga simbólica.

Fredric Jameson, en su análisis sobre las novelas posmodernas que atraviesan lo histórico, refiriéndose a la interacción de personajes reales y personajes de la ficción, afirma:

[...] la designación de ambos tipos de personajes [...] opera de manera sistemática y poderosa en la cosificación de todos estos personajes y en imposibilitarnos el recibir su representación sin la intercepción previa del conocimiento ya adquirido o *doxa*: todo ello dota al texto de un extraordinario sabor de *déjà vu* y de una peculiar familiaridad que el lector se siente tentado de asociar con el ‘regreso de lo reprimido’ de Freud (...) y no con una sólida formación historiográfica.¹⁸⁴

Desde nuestro punto de vista, consideramos esclarecedores los conceptos expuestos por F. Jameson, aunque no coincidimos en el hecho que descarte la formación historiográfica. A partir de estos razonamientos, habría que plantearse cómo se leen estas ficciones históricas cuando el lector que las aborda no tiene un conocimiento previo de los hechos historiográficos y, por consiguiente, no pueden adoptar anticipadamente una posición en cuanto a la actuación de esos personajes en la Historia. Sin lugar a dudas, el lector modelo que presupone la escritura de Rivera debe poseer cierto conocimiento historiográfico.¹⁸⁵

Aceptando la idea de que nos referimos a un tipo de lector que conoce el pacto ficcional que se establece, este agregado de significación se halla en el hecho de que esos nombres propios, con el paso del tiempo, reducen en el imaginario del

¹⁸³ Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona, Paidós, 1987, págs.179-187.

¹⁸⁴ Jameson analiza esta cuestión en la obra de Doctorow. Fredric Jameson. *Ensayos sobre el Posmodernismo*, *op.cit.*, pág. 44.

¹⁸⁵ Respecto de la forma en que se lee la novela histórica, Pons expone lo siguiente: “la novela histórica establece un particular contrato de lectura a partir del cual el texto evoca (...) un horizonte de expectativas y normas (...) que le son familiares al lector por lo ya leído o conocido, pero que luego pueden ser variadas, alteradas, corregidas, o simplemente reproducidas. María C. Pons. *Memorias del olvido... op. cit.*, pág. 46.

lector su encarnadura real. Este hecho, a su vez, puede explicarse en el espontáneo proceso de ficcionalización al que esos individuos históricos han sido sometidos por la mediación de los diferentes discursos de la Historia, o por los distintos tipos de discursos. Es evidente que nuestra interpretación, en este caso, considera la historia como relato, como narración.

A partir de esa ficcionalización, el carácter real de los *héroes* se desdibuja; no es casual que cuando se los nombra, se los designe, precisamente, en su condición de personaje –como actor– de un drama se caracteriza a Castelli estableciendo un juego entre la ilusión mimética y la historia.

Sin embargo, esta condición –la representación simbólica del personaje– acaba siendo más relevante que el individuo real para Rivera en el momento de concebir sus creaciones, aunque luego se inviertan los términos en el proceso narrativo. Es decir, que la representación de un personaje real, ya ficcionalizado por otros discursos sociales, en la escritura literaria puede suponer una construcción más verosímil. El personaje histórico va adquiriendo poco a poco su condición humana, y por ello, se torna más auténtico, porque la mirada con la que se lo observa es actual, es una mirada que incorpora en la observación los condicionamientos de la perspectiva de un hombre de hoy.

En otras palabras, al escoger un personaje histórico del siglo XIX y hacerlo interactuar con el pensamiento de un hombre contemporáneo, Rivera se permite usar un recurso propio de la ficción pero no por ello, el personaje resulta menos creíble; al contrario, el efecto que produce es que el personaje se acerque mucho más a la realidad, se torne más creíble. Este efecto estaría dado no solo por el modelo proyectivo¹⁸⁶ que Rivera le imprime a sus textos sino también porque las situaciones que viven sus personajes decimonónicos exceden, intencionalmente, el contexto de una época.

En estas ficciones que remiten al pasado del siglo XIX, se produce además cierto borramiento de la mimesis en relación a los procedimientos formales,

¹⁸⁶ El concepto de modelo proyectivo es propuesto por Edgardo Berg: “Escribir [...] los momentos de la historia que han sido callados o todavía no han tenido lugar, aplicando en la narración muchas veces, modelos retroactivos y proyectivos. Y ahí, es donde veo un doble anacronismo que inscribe de algún modo el deseo de su escritura. Por un lado, volver a la revolución para recuperar o interrogar desde el fracaso las huellas utópicas interrumpidas, por otro, localizar en el pasado mapas de lectura del presente histórico.” Edgardo H. Berg et. al.; “La ficción inacabada de la historia”..., *op.cit.*, pág. 310.

dominados por el plano de la voz narradora. Sin embargo, aunque a Rivera no le interese hacer creíble su narración a partir de la reconstrucción fidedigna mediante la ilusión referencial del contexto histórico, es verdad que tampoco incurre en transgresiones que podrían quebrantar el andamiaje lógico de la construcción de la trama y que, por otra parte, eliminarían el tono serio siempre constante en su obra¹⁸⁷. Su transgresión, en todo caso, toma otros caminos.

La actitud en Rivera de volver transparente el artificio se demuestra también en la construcción del lenguaje. No hay interés alguno por parte del escritor en reproducir la lengua histórica, el lenguaje de época, porque tampoco se apela al documento. A pesar de ello, la lengua que utiliza es absolutamente neutra. Lo expuesto con respecto a las voces se enlaza con el tratamiento del lenguaje. Si bien no hay presencia de marcas lingüísticas que nos remitan claramente al español colonial rioplatense del siglo XIX, tampoco hay vocablos o giros propios de la época actual. Rivera representa un mundo evitando introducir elementos que necesiten ser designados con un lenguaje inexistente en la actualidad. Su fidelidad a la narración realista lo aleja de la posibilidad de incurrir en anacronismos ocurrientes y graciosos.

Por otra parte, tampoco las marcas metadiscursivas que Rivera disemina en sus textos suponen una contravención al carácter realista de sus ficciones. Si, como venimos considerando en este trabajo, que el realismo de este autor se fundamenta en la posibilidad de restablecer un vínculo con el referente histórico aunque sin la confianza plena de que el lenguaje pueda representar una totalidad. El procedimiento metadiscursivo quiebra constantemente la narración a partir de sus mecanismos autorreflexivos o autorreferenciales, los cuales consisten en la referencia a las categorías del narrador como también a la misma escritura y a su proceso de creación. Este procedimiento tiene la función de actuar como mediador entre el material histórico y la propia ficción. Frente a la realidad convencional de los acontecimientos, el carácter metadiscursivo de las obras de Rivera actúa como elemento distanciador entre esa supuesta realidad de lo que ha acontecido y la realidad más inmediata del hecho estético, que se instala dentro del relato.

¹⁸⁷ No está presente en Rivera el recurso del anacronismo desopilante, tal como sucede en las obras de otros escritores que apelan a la historia. Pienso en el caso de la obra de Abel Posse, *Los perros del paraíso*, donde el personaje de Colón viaja con Nietzsche, Marx, entre otros célebres personajes.

Es posible distinguir, de todos modos, un registro diferenciado en el lenguaje de algunas de las obras de Rivera. En las novelas en las que los protagonistas son individuos anónimos, el registro aparece más próximo a lo coloquial, más directo y simple, aunque casi nunca use jergas o algún tipo de lenguaje especial. Sin embargo, en las obras cuyos protagonistas son personajes históricos, el registro de las voces se elabora con cierta solemnidad, en un tono que sentencia, que muchas veces es retórico.

El general José María Paz, el protagonista de la novela *Ese manco Paz*, inicia el relato como si declamara:

Sé que anoté, como un maníaco, como si grabara en piedra y en hierro las últimas letras de mi testamento, a lo largo de mis nueve años de cárcel: *En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria*. (Rivera, 2003: 13)

Rosas, en *El farmer*, sentencia:

Si yo detengo mi caballo, el mundo es real.
Yo detengo mi caballo.
Yo medito sobre la suerte de los argentinos sin mí.
(Rivera, 1996:64)

Hacia el final de *La revolución es un sueño eterno*, Castelli pronuncia las siguientes palabras:

¿Qué juré yo, y a quién, ese 25 de mayo oscuro y ventoso, de rodillas, la mano derecha sobre el hombro de Saavedra?
[...] Juré que la Revolución no sería un té servido a las cinco de la tarde.
(Rivera, 2001a: 154 y 157)

Las voces de casi todos los personajes de la historia que forman parte de las narraciones de Rivera, declaman, sentencian, aseveran, dictaminan. Esta caracterización esgrime un argumento que se suma a lo señalado anteriormente. Como Rivera construye personajes cuya existencia real se vincula directamente con la historia política de su país, el tono retórico, entonces, no puede desligarse de

sus voces. Ese tono es consustancial a ellas. Lo que no puede saberse es si esto responde a una intención deliberada o es consecuencia de la proximidad que impone la reconstrucción de un personaje célebre cuyo discurso, asimismo, se reescribe a partir de lecturas previas.

Si se trata de una intención deliberada por parte del autor, puede pensarse que el lenguaje retórico de sus personajes señala una distancia con respecto a la actualidad; no en términos de fidelidad representativa sino una distancia respecto de visiones de mundo diferentes. Si la escritura de Rivera adopta las formas de la incertidumbre, la interrogación, el cuestionamiento -propias de un tiempo marcado por la falta de certezas- la voz de sus personajes, definida por las modalidades aseverativas y categóricas -propias de hombres de acción y pensamiento político- pone el acento en un rasgo del imaginario decimonónico: la creencia en la posibilidad de conocer la verdad.

A modo de síntesis, puede afirmarse que la poética de Rivera involucra la creencia de que es posible narrar lo real, siempre que se excluya, o discuta, el paradigma de la representación realista decimonónica y se involucre la pasión por el examen de la realidad.

Por eso, la historia, que es un campo fértil y de interés para Rivera y que quizás temporalmente se ubique en un momento inicial motivador, se configura esencialmente para el escritor como un material al que puede imprimirle una forma, porque -parafraseando a Saer- "el material, despojado de signo, queda suspendido en el proceso de su escritura, a la espera de un sentido."¹⁸⁸

De este modo, es la propia anécdota la que incide en la elección del procedimiento constructivo, en la organización de la forma narrativa. La complejidad de la escritura de Rivera le resta relevancia al dato, al hecho documentado, el cual puede ser visualizado sesgadamente en la narración y nunca expuesto directamente.

¹⁸⁸ Juan José Saer, *El concepto de ficción...op.cit.*, pág.175.

CUARTA PARTE

La forma de la reflexión

Capítulo 1: La novela breve

Sobre la novela breve, *nouvelle* o novela corta¹⁸⁹ existen diversos ensayos de la crítica alemana que se han escrito durante los siglos XIX y XX. También ha sido tratada fundamentalmente por los formalistas rusos, la crítica francesa y por la crítica estadounidense desde los años sesenta, sin mencionar a aquellos escritores que se han dedicado a la interpretación y análisis de este género, ya sea desde los prólogos de sus obras o en tratados sobre el tema.

En España ha habido una abundante producción de novela corta durante las tres primeras décadas del siglo XX, sin embargo, como lo explica Cardona López¹⁹⁰, al auge de este producto literario no lo acompañó una reflexión teórica, a diferencia de la Alemania decimonónica. Sin embargo, diversos estudios de renombrados críticos españoles, que aparecen más tarde, analizan la cuestión. Podemos destacar los trabajos de Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano y un ensayo crítico de Federico Sainz de Robles.¹⁹¹

En nuestra opinión otro texto fundamental, que Cardona López no menciona, es la tesis doctoral “La invención del término ‘Novelle’. *La fuerza de la sangre* como texto ejemplar de la *Novelle* alemana”, de Germán Garrido.¹⁹² Su agudo y completo examen sobre este género nos sirve de guía en nuestro análisis de la novela corta.

En Hispanoamérica –al contrario de lo que sucedió en España– la producción de novelas breves no se ha concentrado en pocos años, antes bien el proceso ha sido lento y se han ido publicando novelas de corta extensión desde el siglo XIX.

¹⁸⁹ En este trabajo utilizamos indistintamente estos vocablos al referirnos al género en cuestión.

¹⁹⁰ José Cardona López, *Teoría y práctica de la nouvelle*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 69.

¹⁹² La tesis de Germán Garrido puede hallarse en la siguiente página de Internet: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0326109-105542//GGM_TESIS.pdf

Con el surgimiento de la nueva narrativa hispanoamericana, se editan diversas nouvelles un siglo más tarde, a mediados de la década del treinta y en los años cuarenta. Autores como Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti, entre otros, publican varias de sus obras más destacadas y todas responden a la forma de la novela corta.

Sin embargo, más allá de resaltar la abundante producción de obras de este género en el mundo hispano, el dato curioso es que a pesar de esta notable fecundidad, destaca la ausencia de análisis bajo las consideraciones teóricas de la nouvelle.¹⁹³

Juan José Saer, en el volumen que recopila varios de sus ensayos *-Trabajos-* escribe sobre Juan Carlos Onetti y la novela breve.¹⁹⁴ En su artículo, reflexiona acerca de la génesis de este género en Hispanoamérica y sus posibilidades. Según Saer, en los años 60, era la novela breve la forma que abordaban los jóvenes narradores americanos. Las particularidades de la novela breve, frente a otros formatos, son para el escritor santafesino:

[...] atributos propiamente poéticos y retóricos, como el ritmo, el cuidado verbal, el laconismo, la sugestión, en contraste con la discursividad, el prosaísmo, las convenciones estructurales, el conceptualismo de la novela.¹⁹⁵

El planteamiento de Cardona López reside en que el objetivo de la crítica no debe ser discutir sobre la extensión o sobre las opciones terminológicas del género sino que la forma nouvelle con su elusividad interviene en la literatura actual como dispositivo cuestionante en y de las clasificaciones genéricas.¹⁹⁶

¹⁹³ José Cardona López, *op.cit.*, pág. 73.

¹⁹⁴ Juan José Saer. "Onetti y la novela breve", en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, pp. 243-251.

¹⁹⁵ Saer agrega el siguiente comentario: "La novela era un poco el pariente pobre de la creación narrativa, y la tradición novelística latinoamericana solo existía gracias a dos o tres excepciones. [...] a partir de 1960, el mapa de la narración latinoamericana, muy pocas novelas en el sentido convencional del término se salvan, y en cambio, la abundante producción de cuentos y de novelas cortas constituye una colección de indiscutible riqueza. Mariano Azuela, Quiroga, Arlt, Borges, Bioy, Silvina Ocampo, Rulfo, Onetti, Di Benedetto, Felisberto Hernández, etcétera son la prueba más que suficiente de que, con la doble excepción de Arlt y de Juan Carlos Onetti (y quizá también de Alejo Carpentier), la creación narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo XX había sido capaz de prescindir de la novela. *Ibidem*, pág. 244.

¹⁹⁶ José Cardona López, *op.cit.*, pág. 20.

Del conjunto de la obra narrativa de Rivera, se puede decir que sólo contiene hasta el momento, si se considera la extensión: tres novelas: *El precio*¹⁹⁷, *Nada que perder* y *El verdugo en el umbral*; el resto de sus producciones adoptan el formato de la *nouvelle* o novela corta y, de entre estas últimas, *La revolución es un sueño eterno* es la obra de mayor extensión, ya que se aproxima a las doscientas páginas¹⁹⁸.

Es notable que la categoría novela defina la primera obra publicada por este autor y las otras dos, escritas previamente a la serie de obras cortas referidas a los acontecimientos de la historia argentina, aunque no es un dato incongruente en relación a las características que posteriormente adopta su escritura.

Andrés Rivera, enemigo de las totalizaciones, encuentra en esta forma breve el medio adecuado para narrar y construir así sus ficciones, como bien lo expone Guillermo Saavedra en la introducción a la antología de nuestro autor, *Cuentos escogidos* (2000).¹⁹⁹

En este sentido pueden leerse las novelas breves de Andrés Rivera, y, sin embargo, también como una forma que se ajusta perfectamente a su prosa breve y concisa, fundada en enunciados que se inscriben en el ritmo de la repetición.

Capítulo 2: Fragmentación y discontinuidad. Espacios reflexivos

Puede afirmarse que Rivera no escribe desde una trama a priori, trama ya reconstruida por el relato historiográfico. Como su prosa se rige por el cuestionamiento al discurso de la historia oficial, y al pasado, evita la representación o reconstrucción de la épica de las acciones. En este sentido, la

¹⁹⁷ Es tan lapidaria la autocrítica que Andrés Rivera hace de su primera novela que pensamos que su decisión de adoptar el formato de la novela corta tiene sus orígenes en este rechazo. Incluso, Rivera ha reescrito *El precio* y lo ha transformado en un relato, el cual aparece publicado en su libro *Cría de asesinos*.

¹⁹⁸ Igualmente no se puede establecer una categoría rigurosa con respecto a la obra de Rivera. Si bien sus narraciones *El verdugo en el umbral* y *Nada que perder* son un poco más extensas que el resto de sus textos, creemos que en función de la estructura de ambas obras y de los rasgos definidos de su prosa podrían ser denominadas *nouvelles*, o al menos, discutir sobre la cuestión evitando ser categóricos.

¹⁹⁹ En el prólogo, Guillermo Saavedra explica: "...Si sólo la novela puede postular la totalidad de un mundo o de una vida, es la *nouvelle* la que mejor despliega la transición de una a otra lógica de la pasión o del pensamiento, como ocurre en *El amigo de Baudelaire* (1991); o constituirse a partir de las esquivas de una voz desengañada o resentida, tal cual sucede en *La revolución es un sueño eterno* (1987) o en *El farmer* (1996)." Guillermo Saavedra, *op.cit.*, pág. 13.

novela breve es el medio adecuado para formular interrogantes, reflexionar, deliberar.

La literatura no excluye la realidad, al contrario, la incorpora para abordarla desde múltiples puntos de vista. Postula, al igual que Juan José Saer, una ficción que no se emparenta con lo falso, como tampoco lo real con lo verdadero, sino que es, como lo afirma Saer: “un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”.²⁰⁰

Estas mismas modalidades acercan la novela breve al ensayo, el género centauro, según lo definiera Alfonso Reyes, a mitad de camino entre la lírica y la ciencia, donde hay de todo y cabe todo.²⁰¹ Rivera configura el espacio de reflexión al introducir el ensayo como una textura que se imbrica con la trama narrativa.

En términos de Teodor Adorno, el ensayo desafía al ideal de la certeza libre de dudas, y citando a Max Bense (“Über den Essay und seine Prosa”), propone:

Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura.²⁰²

De este modo, la estrategia de unir en la prosa texturas diferentes –la narrativa y la expositivo-argumentativa, principalmente- que resulta consecuente con la estética política que persigue este autor, se intensifica con el empleo de recursos retóricos propios de una hipercodificación artística.

²⁰⁰ J.J. Saer declara: “no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. [...] [La ficción] No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha”. J. J. Saer, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción, op. cit.*, págs. 11-13.

²⁰¹ Alfonso Reyes define el ensayo, en los siguientes términos: “Centauro de los géneros”: mitad lírica, mitad ciencia: “este centauro de los géneros donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al Etcétera...” Alfonso Reyes. “Las nuevas artes”, en *Los trabajos y los días, Obras Completas*, vol. IX, México, FCE, 1984, pág. 403.

²⁰² T. W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura, Obra Completa*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003, p. 27.

Retomando los conceptos sobre los rasgos de la nouvelle, puede observarse que su extensión se sostiene por la temporalidad narrativa. Según el escritor argentino Luis Gusmán, frente a la continuidad de la novela, la novela breve le opone discontinuidad, o temporalidad discontinua, cuya base es la descripción del detalle, y en consecuencia, el ocultamiento intencional de la intriga narrativa.²⁰³ Es evidente que los principios que postula este autor como una generalización se vinculan innegablemente con una posición frente a su propia estética. Recogemos su enunciado porque advertimos que coincide enteramente con los rasgos de la escritura de Rivera. Por otra parte,

Gusmán considera que en este género no sólo se inscriben las ideas de brevedad y condensación sino también la de *olvido*. Retomando las enseñanzas de Edgar Allan Poe, desde su ya célebre concepto de unidad de efecto,²⁰⁴ Gusmán explica la idea de olvido esgrimiendo el argumento de que esa unidad de efecto o de impresión sólo puede permanecer intacta si la lectura no se interrumpe y se lee la obra de una sola vez.²⁰⁵

De las nouvelles de Rivera, que se plasman en un tiempo discontinuo, en un ritmo no uniforme, es lógico concluir que requieren una lectura ininterrumpida. Evidentemente, nos referimos a una lectura intrínseca a los mecanismos de producción de esos textos, una lectura dependiente de esos mecanismos, y no a aquella de la que el lector individual y anónimo pueda llevar a cabo desde sus propios intereses y desde su propia voluntad.

La capacidad que demuestra Andrés Rivera al explorar estas modalidades de composición se debe, sin dudas, a su notable trabajo en el terreno del cuento. Es allí donde despliega de un modo sustancial todos los componentes formales, que posteriormente incorpora a la escritura de las obras que aquí se analizan.

La extensión no es el elemento fundamental que marca la diferencia de género, sino el tratamiento narrativo que se lleva a cabo en el interior de la obra; la extensión se determina en función de ello y no en orden inverso.

²⁰³ Luis Gusmán. "Cuitas de la novela breve. Ese género sin blasones", en *Clarín*, Suplemento Cultura, sábado 7 de septiembre de 2002, págs. 2 y 3.

²⁰⁴ Edgar A. Poe, "Filosofía de la composición", en *Ensayos y Críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1999.

²⁰⁵ Luis Gusmán, *op.cit.*, pág. 3.

Una refutación inmediata a este argumento respondería a la idea de que la fragmentación del tiempo puede presentarse en todos los géneros narrativos, tanto en aquellos que son extensos como en los sumamente breves. Sin embargo, la discontinuidad del tiempo en las nouvelles de Rivera no se establece como un artificio meramente técnico, como sí nos parece que ocurre, por otra parte, en la mayoría de sus relatos.

El corte temporal que surge tanto de las *analepsis* o *retrospecciones* –saltos hacia atrás en el tiempo de la historia narrada-, y de las *prolepsis* o anticipaciones –saltos hacia el futuro-, como también de las digresiones y las elipsis, tiene una significación más profunda en las nouvelles, al establecer una relación simétrica con los modos con que Rivera define su posición en el plano ideológico.

Narra el presente pero mirando hacia el pasado; interrumpe el relato para reflexionar sobre el tiempo e intentar explicarlo; elide lo obvio y solamente lo sugiere. A través de estas formas, Rivera, a la vez que enuncia explícitamente en ellos la poética y política de su escritura, reproduce en los textos su visión y su versión de la realidad.

Las estrategias formales, que en los cuentos²⁰⁶ de Rivera se traducen en la experimentación y producción de artificios que crean una superficie textual sólidamente estructurada y precisa, se trasladan con la misma intensidad a la nouvelle, aunque estas estrategias actúan, al desplegarse en una extensión más amplia, con mayor profundidad, enlazando afinada y sutilmente procedimientos narrativos con núcleos ideológicos básicos hasta alcanzar un significado pleno.

Uno de los rasgos fundamentales de la escritura de este autor es la manera en que construye, minuciosa y controladamente, secuencias de mínimas acciones que se diseminan entre extensos bloques de condensación descriptiva, característica que por otra parte acerca su escritura al discurso poético.

El autor aspira, de este modo, a borrar las fronteras impuestas por los géneros literarios, trasvasando los rasgos propios de la poesía a la prosa.²⁰⁷

²⁰⁶ Nos referimos fundamentalmente a los relatos de Rivera producidos en la década del 70, cuando logra, desde nuestro punto de vista, un grado mayor de experimentación y complejidad.

²⁰⁷ La afirmación de M. T. Gramuglio sobre la prosa de Saer nos sirve aquí para definir también la escritura de Rivera: “Contrariamente a la consideración tradicional de que la poesía es condensación y la prosa, distribución, pareciera que el escritor pretende obtener en la prosa, el más

En sus novelas cortas, está presente la elusión constante de la anécdota acabada. Las acciones se truncan por los cortes que le impone el discurso. Cada una de ellas, cuando son retomadas, emergen inesperadas y desplazadas al imponerse, previamente, el lenguaje de la indagación. Lo que revela en la prosa el intrincado proceso de escritura.

Este desplazamiento que se produce en las narraciones de Rivera, se establece como un modo de obstaculizar al lector el acceso al espacio de la representación, a la ilusión mimética, no con el fin de negarle la historia sino para que recorra, a través del propio proceso de lectura, un trayecto paralelo al de la composición y se involucre en él, a partir de una actitud crítica, de distanciamiento. Por otra parte, la ruptura mimética mediante la fragmentación y discontinuidad discursiva se impone como un procedimiento o método para que el lector encuentre los paralelismos temporales en el decurso de la historia.

Por otra parte, se advierte que en la obra de Rivera hay ausencia de paisaje, de espacio exterior; el escenario de sus narraciones remite a un sótano, habitaciones con ventanas cerradas o clausuradas, habitaciones en penumbras, lugares pequeños.

Son elementos que constituyen un marco propicio para las situaciones asfixiantes en que se encuentran los personajes de sus novelas. Sólo cuenta allí el mundo interior donde conciencias disgregadas luchan por existir o por ser. Ese marco se limita al lugar donde se sitúan los objetos inmediatos al individuo; son ellos los que trazan las coordenadas espaciales de un ambiente precario e inhóspito. Los personajes, casi deshumanizados, se confunden con los objetos, se parecen ellos también a las cosas que los rodean. En síntesis, los espacios convocan a la autorreflexión de los personajes. Podría conjeturarse, además, que la falta de referencia espacial puede estar relacionada con la propuesta de Rivera de delimitar determinados temas que exceden lo local o regional, como es el caso de las revoluciones fracasadas, las nacionales, las latinoamericanas o las europeas.

De todos modos, el hecho de que no exista una delimitación espacial puede observarse en el énfasis puesto en la noción de tiempo. Es justamente esta

alto grado de condensación y relegar por ello el procedimiento distributivo." En María Teresa Gramuglio, *Juan José Saer...*, *op.cit.*, pág. 37.

temporalidad la que articula las ficciones de Rivera, desde un presente que lee la historia inconclusa.

Estos supuestos coinciden, en cierta medida, con los postulados de la poética del absurdo. El mundo representado es el lugar de la ausencia de sentido. La lucha a la que se enfrentan los personajes por encontrar una respuesta, por hallar una explicación, se sustenta en las formas de la escritura. En varios fragmentos, las situaciones en que dos personajes intentan comunicarse, son elaboradas mediante la repetición de las réplicas de los interlocutores. El lector asiste, en este sentido, a la representación de un diálogo absurdo, en el que la auténtica comunicación pierde su efecto.

Rivera refleja ese mundo desde una mirada resignada e irónica. En ese espacio absurdo tiene cabida el humor cruel, que se inscribe en los textos como una risa agónica y grotesca.

La concepción formal de la narrativa de Rivera, que puede llamarse, decididamente, “estilo”, ha ido creciendo en cuanto a complejidad, como se puede ver si analizamos cronológicamente sus escritos.

Una parte de la crítica considera que el cambio de técnicas narrativas y de construcción del discurso en la obra de Rivera, puede remitirse a 1972, con la aparición de *Ajuste de cuentas* y con la obra *El verdugo en el umbral*, compuesta en 1975, pero que no se publicó hasta veinte años más tarde. A nuestro juicio, la diferencia con su narrativa anterior se profundiza a partir de 1982, con la publicación de *Nada que perder*, narración en la que Rivera recoge parte de su historia personal y que relata sesgadamente la vida de obreros textiles de origen judío.

Según el propio Rivera, esta “novela” es una especie de bofetada en la cara a la dictadura, una parodia de la emigración judía de todos los pogromos hacia la tierra promisoría en la que impera una dictadura tanto o más cruel de la que quieren liberarse.

En 1984, publica la nouvelle de irónico título, *En esta dulce tierra*, que se diferencia bastante de *Nada que perder*, pero que al mismo tiempo pareciera que su escritura partiera de esta obra-hito en el trayecto artístico de Rivera.

En esta dulce tierra relata las vicisitudes de Gregorio Cufre, un médico opositor al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Ante las noticias de las sucesivas muertes de compañeros antirrosistas, asediados por La Mazorca, Cufre teme por su vida y pide asilo a una mujer, Isabel Starkey Arias, una dama de la sociedad porteña con quien él había tenido un romance. Isabel lo aloja en su casa, precisamente en los sótanos, donde Cufre permanecerá encerrado durante muchos años, desde 1839, prisionero de la mujer que lo engaña con noticias falsas, con la intención evidente de retenerlo. En 1852, Rosas pierde el poder en la batalla de Caseros; sin embargo, Isabel le comunica a Cufre la información falaz de que Urquiza ha sido derrotado. Por esta razón, el encierro de Cufre perdura en los sótanos, y él sobrevive a una situación extrema, de desgarramiento existencial. Después de un largo tiempo, se despierta como de una pesadilla, en medio de la locura, el día de la asunción a la presidencia de la nación argentina de Domingo Faustino Sarmiento, el 12 de octubre de 1868.

En esta narración breve –que consta exactamente de 95 páginas– se advierten los métodos de escritura de Rivera, estrictamente relacionados con lo que hemos designado, metafóricamente, con el término palimpsesto. Este escritor recoge elementos novedosos u originales del texto anterior y los reescribe, como si los tachara previamente para dar luego con el lenguaje buscado. Lo nuevo u original de la obra que produce, será retomado en la producción de la siguiente obra. Las sutiles repeticiones del texto previo –en este caso, *Nada que perder*– en la novela *En esta dulce tierra* se encaminan a exasperar la prosa. Algunas frases se reiteran obsesivamente y se reconstruyen, como si se reprodujera o se transcribiera el proceso mismo que el pensamiento lleva a cabo en el acto de escritura.

Detrás de este rasgo estético, las imágenes que configuran la materia representada guardan una estrecha relación con la forma de la materia verbal. Esto es, cuando en la prosa de *En esta dulce tierra* se acumulan las repeticiones y las frases se regeneran, el espacio de la representación aparece invadido por la somnolencia, el recuerdo y la oscuridad. Esta característica es una constante en casi toda la obra del escritor; los personajes se encuentran casi siempre en un escenario difuso, indeterminado, y son incapaces de saber qué ocurre exactamente.

La eficacia del oficio de Andrés Rivera, su maestría, radica justamente en la capacidad que tiene para deslindar previamente -y sólo previamente- el material objetivo de la forma, indagando lúcidamente en las posibilidades que ese material le ofrece a sus propósitos estéticos, para luego amalgamarlos con verdadero acierto en una construcción única, donde todo se muestra obstinadamente controlado.

En el primer capítulo²⁰⁸ de *En esta dulce tierra* -“Anuncios”- y desde la primera página, la narración se detiene, interferida por el recuerdo, aunque la estrategia de Rivera no consiste en presentar la imagen del recuerdo como tal. Favorecido por el narrador en tercera persona, heterodiegético, cuya focalización es interna y fija en el protagonista, la interferencia en el relato se produce por la introducción de un fragmento descriptivo sobre el pasado del personaje principal, Gregorio Cufre.

A medida que avanza el relato, esa información va adquiriendo la forma de imágenes casi superpuestas desde la conciencia del personaje. El nuevo pasaje del momento anterior (en París) al tiempo presente de lo narrado (en Buenos Aires) es casi imperceptible, porque ambos tiempos y espacios se encuentran fuertemente conectados en el plano lingüístico y textual. El demostrativo “allí” con el que se reitera el asilo de París que Cufre recuerda, continúa en una frase que designa el espacio de la casa del protagonista en Buenos Aires.

Es evidente que el deíctico “allí” señala, por un lado, el recorrido de la mirada interior hacia el recuerdo y, por otro, una observación objetiva en el mundo del *aquí* del protagonista.

Mediante una palabra, el discurso vuelve ubicua la historia narrada:

En ese asilo (París)... en las heladas salas de disección...Allí vio esas máscaras que un vago horror barniza de plomo... Allí oyó el idioma de seres que transpusieron una frontera... Allí (Buenos Aires) vio al hombre pequeño y delgado y no lo reconoció. (Rivera: 1984:10)

²⁰⁸ La obra está dividida en cuatro capítulos o partes: “Anuncios”, “Puertas”, “Isabel” y “Pistas”.

A lo largo del capítulo, recuerdo y procedimiento entran en la narración una y otra vez pero el primero se traduce en fragmentos narrativos paralelos y tan actuales como el tiempo de la narración que transcurre en Buenos Aires.

La transcripción del recuerdo es una de las marcas en la escritura de Rivera y, llevar a cabo esa reproducción de la memoria, implica la utilización de diferentes recursos que pulen y afinan su prosa.

En toda la novela, fragmentos de diferentes discursos se intercalan en el hilo conductor del relato: cartas, resúmenes de hechos, citas literarias, biografías, versiones del final de la historia a cargo de narradores identificados.

En el comienzo de la obra, se elide el relato que narra a Cufre “el hombre pequeño y delgado”, personaje que es nombrado siempre de ese modo y que es quien le informa de los peligros que corren los unitarios en Buenos Aires. En las páginas siguientes, el narrador transmite esa información y la numera en siete puntos que concentran la síntesis de los hechos. Se advierte en esos párrafos un notable cambio discursivo y el texto adopta la modalidad de la descripción científica. En el cruce de tipos textuales, surgen las múltiples referencias a las obras literarias universales y nacionales que dialogan constantemente con la escritura de Rivera. Esos variados cambios de registros, esas transformaciones en la narración mediante los segmentos de texturas discursivas diferentes, ponen de relieve la escritura o la letra para enfatizar el fragmento, al tiempo que se oculta la posible linealidad de la historia, porque justamente Rivera no piensa la historia como una totalidad.

Apuestas (1986) es una demostración del complejo trabajo formal que Rivera impone a su escritura. Al tratarse de una obra muy breve, el trabajo con la estructura y los componentes formales es minucioso y controlado. Esto provoca que la historia que se narra quede subordinada a la forma como se la cuenta, que se vuelva absolutamente opaca y poco visible en la superficie de la narración.

Apuestas procesa –expone y esconde al mismo tiempo– una trama en la que se produce un contrapunto entre dos hombres: Augusto Miller, un empresario exitoso y de vasta fortuna y Juan Pablo Lanes, asesor de Miller y también aficionado al arte. Los destinos de ambos se cruzan no sólo porque los dos se relacionan con el poder económico que engendra la represión militar -Miller

representa ese poder mientras que Lanes es un subordinado-, sino también por el hecho de que sus hijos sufren los efectos del terrorismo de Estado. La hija de Lanes está desaparecida, que en los términos de la época esta palabra se traduce en *asesinato*. Eduardo, el hijo de Miller, debe exiliarse en Francia. Sus ideas contrarias al régimen y su militancia política lo obligan a refugiarse en el extranjero para salvar su vida pero además lo enfrentan a su padre, cuya muerte se produce en el fragmento final de la novela, después de que escucha la cinta “subversiva” que le envía Eduardo. Esta historia se obtiene a partir de datos mínimos y escasas referencias ofrecidas indirectamente.

Si observamos la primera página de esta obra breve, podremos comprobar cómo la forma constituye para Rivera un hallazgo estético absolutamente definido:

En el vidrio esmerilado de la puerta se lee, en letras negras, pequeñas y brillantes, *Dr. Augusto Miller*. Juan Pablo Lanes contiene la respiración y golpea suavemente en el vidrio esmerilado de la puerta, debajo de la inscripción que en letras negras, pequeñas y brillantes dice: *Dr. Augusto Miller*. Juan Pablo Lanes espera. Y se mira la punta de los zapatos. Siempre que se para frente a esa puerta y golpea en el vidrio esmerilado, debajo de las letras negras, pequeñas y brillantes, se mira la punta de los zapatos y contiene la respiración. Siempre que se para frente a esa puerta y golpea en el vidrio esmerilado, debajo de las letras negras, pequeñas y brillantes, una emoción confusa lo perturba: se ve como un chico que espía, por el ojo de la cerradura, a su madre, en el baño, sola y desnuda. (Rivera, 1986: 7 y 8)

Los elementos repetidos se distribuyen en el texto en estructuras rítmicas circulares. Es necesario mencionar aquí la cita literaria que Rivera incorpora en esta página inicial, puesto que es clara la alusión que el escritor hace no solamente en relación a su propia escritura. El procedimiento formal es similar al que puede apreciarse en gran parte de los relatos y novelas de otro escritor argentino, Juan José Saer: mínimos elementos que se diseminan en una secuencia narrativa y crean un ritmo particular, a través de la repetición y de las pequeñas variaciones. Estos

elementos formales están presentes en los primeros relatos de Saer,²⁰⁹ los cuales se construyen a partir de los postulados de la poética del *nouveau roman*²¹⁰.

La insistencia de Rivera en exponerle al lector ya en el comienzo de una obra el procedimiento formal, nos permite interpretar que la primera página de *Apuestas* se plasma como un homenaje a Saer²¹¹, un escritor al que Rivera admira y con quien mantiene ideas literarias afines. Es probable que lo señalado responda a una absoluta coincidencia determinada por la aproximación de ambos escritores a los postulados estéticos de la Escuela de la mirada, teorizados por Alain Robbe-Grillet, pero la prosa exhaustiva de *Apuestas* señala una evidente semejanza. Además, desintegrar la representación mediante el empleo de un conjunto de técnicas parece tener como fundamento por un lado, el difícil acceso a la verdad y por otro, que solo es posible hallar algunas certezas desde un lugar marginal, y no desde la hegemonía del discurso omnisciente.

La revolución es un sueño eterno (1987), estructural y formalmente, sobrepasa los límites de la complejidad estética. El trabajo de escritura de esta novela, desde nuestro punto de vista, responde al concepto de “forma espacial”, postulado ya por la poética moderna.²¹² La forma espacial consiste en conferir unidad a un texto a partir de una elaborada red de motivos relacionados entre sí que sólo pueden ser percibidos mediante la relectura del texto.

A juicio de Ricardo Gullón, quien recoge los postulados de Joseph Frank sobre la forma espacial:

²⁰⁹ Juan José Saer, *Narraciones 1/2*, dos vols., Buenos Aires, Capítulo, Centro Editor de América Latina, 1983.

²¹⁰ El análisis de Rita Gnutzman sobre la escritura de Juan José Saer puede esclarecer lo expuesto. La autora relaciona el acercamiento de Saer a la tendencia francesa del *nouveau roman* con la descripción teórica que el escritor hace de su prosa en el relato “Recuerdos”, de *La mayor*: el abandono de la cronología a favor de la fragmentación; Ciertos recuerdos (fragmentos) que se repiten hasta cobrar sentido; una narración como simple yuxtaposición de recuerdos, sin principio de forma circular y la continua corrección de posiciones.” Rita Gnutzmann, “La narrativa argentina contemporánea” en *Literatura Hispanoamericana*, Rita Gnutzmann (ed), V Cursos de Verano en San Sebastián, Editorial Universidad del País Vasco, 1987, págs. 33-50.

²¹¹ Los elementos como la “puerta de vidrio esmerilado”, “las letras negras”, que actúan objetos de detalle y *leitmotiv* a lo largo de la nouvelle, aparecen concretamente en un cuento de *La mayor*, de Saer: “Sombras sobre vidrio esmerilado”. J.J. Saer, *Narraciones 1/2*, *op. cit.*

²¹² Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick & London, Rutgers University Press, 1991.

El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. (...) Toma consistencia el espacio verbal a medida que los hechos estilísticos trazan en el texto una figura visible: reiteraciones, alusiones, paralelismos, contrastes, asocian unas frases con otras, y la construcción se impone al lector como el lugar de la ocurrencia que a su vez le constituye: la lectura.

213

Este aspecto surge claramente ya en el primer capítulo del Cuaderno 1, la primera página de la novela:

Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla.

¿Yo escribí, eso, aquí, en Buenos Aires, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? Escribí: mi lengua se pudre. ¿Yo escribí eso, hoy, un día de junio, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche?

Y ahora escribo: me llamaron -¿importa cuándo?- el orador de la Revolución. Escribo: una risa larga y trastornada se enrosca en el vientre de quien fue llamado el orador de la Revolución. Escribo: mi boca no ríe. La podredumbre prohíbe, a mi boca, la risa.

Yo, Juan José Castelli, que escribí que un tumor me pudre la lengua, ¿sé, todavía, que una risa larga y trastornada cruje en mi vientre, que hoy es la noche de un día de junio, y que llueve, y que el invierno llega a las puertas de una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria? (Rivera, 2001a:15)

Los motivos pueden agruparse en pocas líneas en una sola idea: “Yo, Castelli, el orador de la Revolución, escribí/escribo, en una noche de junio, que un tumor me pudre la lengua y me impide reír, en Buenos Aires, ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria.” Sólo unas pocas palabras no se repiten son: el nombre *Castelli*, *enrosca*, *prohíbe*, *cruje*, *puertas*, *exterminó*, *utopía*, *memoria*.

El fragmento, que puede ser leído como un poema, está dividido en cuatro párrafos –o estrofas: el primero y el tercero, están enunciados en tiempo presente; el segundo y el cuarto, en pasado, inmediatamente anterior al presente de los párrafos que lo preceden. El enlace entre ellos (entre el primero y el segundo y

²¹³ Ricardo Gullón, “Espacios novelescos”, en Germán y Agnes Gullón, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 244 y 245.

entre el tercero y el cuarto) está dado por ese cambio temporal: “escribo/escribí”. Pero el enlace no es lineal, al contrario, se mueve en espiral, su dirección va desde el presente hacia el pasado y adopta en consecuencia el carácter circular, y establece además el juego de variaciones que tienen una mínima distancia temporal.

Los párrafos en tiempo pasado constituyen el espacio de la interrogación reflexiva que el personaje Castelli con su narración escrita instauro en el texto. Es interesante notar, cómo mediante el uso del pasado verbal enlazado al presente, el narrador puede efectuar un corte en el texto entre el acto de escritura y el momento de reflexión, en una sucesión que imita el proceso de la actividad creadora: escribir, reflexionar, cuestionarse sobre lo escrito, reescribir. Al parecer, la única forma válida de abordar ficcionalmente la problemática histórica.

Lo interesante del tratamiento del personaje en este caso es que por su rol de escritor duplica los planos de enunciación y enunciado. La indagación sobre la escritura que se abre en el texto está en el plano de la enunciación, siempre en presente, que se incrusta en el enunciado. De ahí que este mecanismo discursivo que Rivera incorpora a su obra signifique, además, el desdoblamiento interno del narrador, entre el *yo que escribe* y el *yo que piensa*, y se convierte en una alegoría de la poética del propio autor.

A medida que avanza la narración, en otros capítulos, ese narrador se desdobla externamente en un sujeto que relata en primera persona y en otros, que relatan en tercera y en segunda personas.

Podemos sintetizar el modo en el que se visualiza la forma espacial en el capítulo I: a cada segmento escrito le corresponde otro que indaga acerca de esa escritura, de la identidad de su autor, de los objetos, de las circunstancias.

Por todo lo expuesto, podemos afirmar el carácter circular, o en todo caso, el diseño *en espiral* que tiene esta forma, que se configura tan acertadamente ya en la primera página de *La revolución es un sueño eterno*. Su función es fundamental no sólo en este caso en particular sino en la concepción estética de la escritura de Rivera. En esta novela aparece plena y acabadamente. Esta primera página expone deliberada y autorreferencialmente el proyecto estético del escritor.

El dato es curioso: solamente una de las obras de Rivera, de las escritas a partir de 1982, se construye a partir de un discurso que tiende a lo direccional. Nos referimos a *Los vencedores no dudan* (o su segunda versión que tiene pocas variaciones: *Para ellos, el paraíso*).

Este texto es el relato de la esposa de un militar, del cual se puede entrever la figura del torturador y que acaba asesinado por sus propios compañeros. El crimen es llevado a cabo con la ayuda de la mujer, en un acto de venganza contra el sometimiento que su esposo ejerce sobre ella.

El contenido del relato justifica la linealidad que sigue el discurso de esta obra y los mecanismos constructivos utilizados. La elección de un narrador (la esposa del militar) en primera persona que relata la historia en tiempo presente le imponen al escritor establecer este tipo de discurso. Aunque en la obra aparecen fragmentos textuales regresivos, estos fragmentos que reproducen recuerdos inmediatos son escasos.

Desde este punto de vista, podemos considerar *Los vencedores no dudan*, obra que constituye una excepción en cuanto al procedimiento de fragmentación del tiempo, como un texto que se aproxima más a la categoría.

En la obra *Los vencedores no dudan* (1989), el procedimiento cambia radicalmente y se manifiesta como absolutamente sustancial. Como se ha mencionado más atrás, Rivera ha reescrito esta novela breve y ha publicado una segunda versión con el título *Para ellos, el paraíso* (2002). En esta segunda versión, modificó algunas frases, algunos verbos, suprimió breves fragmentos de los tres primeros capítulos y casi totalmente el capítulo quinto, del que quedaron sólo unos párrafos que fueron incorporados al anterior. Cambió, asimismo, la distribución de los materiales en el capítulo final. Así, los seis capítulos en que se divide la primera versión se han convertido en cinco en *Para ellos, el paraíso*; las omisiones seguramente se deben a que las partes suprimidas no concordaban con el estilo tendiente al objetivismo de la obra. Analizaremos más detalladamente este aspecto al referirnos al desenlace de la obra, en el que se halla el cambio más relevante entre ambas versiones, analizaremos el tratamiento de su organización formal y acudiremos al estudio comparativo entre las dos versiones, cuando se aprecien cambios fundamentales en la escritura.

El texto asume la forma de una sucesión de frases breves descriptivas que ocultan la intriga de la narración pero, al mismo tiempo, generan más expectación. Trabaja, además, con las estrategias de la condensación poética y con un pulso musical tan preciso que todo allí es extremadamente simétrico. En ello, también cuenta el lenguaje descriptivo de la frase, cuyos efectos de elipsis y fractura no demoran la narración, tal como funcionaría en un relato clásico, sino que, al contrario, la vuelven eternamente actual y le otorgan una entidad concreta.

El material lingüístico se distribuye en la prosa de esta novela en una estructura rítmica, cuya forma sonora y gráfica, crea un espacio concreto que se contrapone a la casi total ausencia de acción narrativa, en el sentido tradicional:

Me despierta una luz blanca: levanto los brazos y cubro, con ellos, mi cara. La luz me sigue: hundo la cabeza entre los brazos, sobre la tabla de la mesa. La luz blanca se filtra entre los brazos: es él. Abro, despacio, los ojos, y veo, en el piso, un foco pálido que bailotea, y las rayas del piso de madera, y polvo en el piso de madera. Veo la punta de sus mocasines. Dormías, ¿eh?, dice él, como si le hablara a alguien que no soy yo. Vení.” (Rivera, 1989: 42)

Como demuestra este párrafo, la reiteración de los objetos es evidente. Sin embargo, cabe destacar que no se trata de una mera reiteración nominal, cada elemento nunca es reiterado de forma idéntica; así puede repetirse ya sea agregándole un atributo, o bien, cambiando su función sintáctica. En los seis capítulos de esta novela breve rige ese control. Las palabras del “esposo”, mimetizadas con el entorno lingüístico –a excepción de la persona verbal y la interrogación- se incrustan en el fragmento sin que el ritmo se altere. Para conseguir este efecto, el escritor antepone el discurso del personaje a los verbos atributivos, y asegura, de este modo, la continuidad rítmica.

Rivera invierte los términos de la narrativa clásica, logrando que la modalidad de la narración aparezca subordinada a la modalidad descriptiva.

Las frases que “registran” están constituidas por mecanismos de percepción y de acción. El primero de esos mecanismos corresponde a la modalidad descriptiva que se basa en la observación, en el registro visual del objeto –procedimiento considerado tradicionalmente para definir a la descripción en sentido estricto. El segundo mecanismo consiste en describir acciones que se

podrían caracterizar como intrascendentes desde el punto de vista de los preceptos estéticos canónicos, los cuales dictaminan que una narración es el relato de acciones *interesantes* y que responden a una relación causal.

Las acciones en *Los vencedores no dudan* se presentan como movimientos involuntarios, y no parecen orientadas hacia un fin, ya que tampoco existe una relación de causa y efecto. Esa relación tiene un mínimo alcance, es inmediata. Los personajes, que aquí tienen una entidad que podría denominarse “corporal”, simplemente actúan y se mueven en un espacio cotidiano. Este espacio, al mismo tiempo, aparece como un ámbito cerrado o de encierro, que sólo les permite a los personajes realizar movimientos elementales: *beber, bañarse, sentarse, dormir...*

El relato de la mujer nos dice lo que ve, lo que hace ella y lo que otros hacen y, sólo a veces, lo que recuerda. Esta forma de construir la narración permite observar que en el relato las estructuras se constituyen a partir de la relación *descripción dominante/ narración dominada*.²¹⁴ Esto se presenta así, porque se intenta ocultar la intriga del relato, como si la descripción actuara como un velo que cubre y solapa una realidad trágica, que es preciso no desvelar.

Toda la novela es un conjunto de fragmentos de lenguaje que se instalan en un eje discursivo que no sólo expone con precisión hechos que aparentemente -y sólo aparentemente- son banales, sino también una narración que enuncia situaciones como una forma de evitar la reflexión, a medida que se va materializando en ese mundo provisorio y temporal. En todo caso, cuando se presenta la reflexión, ésta asume la voz autoritaria y dominante del esposo.

Otro aspecto formal que Rivera trabaja en esta novela -y que en el resto de su producción alcanza un mayor grado de complejidad por su extremada elaboración- es el uso del verbo en presente, el que concuerda plenamente con la naturaleza del discurso descriptivo y la marca de enunciación.

La casi total ausencia de marcadores temporales, consecuente con el énfasis puesto en la temporalidad del verbo, acentúan la estructuración en forma de *bloque* del relato, en el que no hay lugar para las interrogaciones ni las dudas.

²¹⁴ Michel Adam, desde la lingüística textual, analiza las distintas clases de sintagmas descriptivos y su relación con las secuencias narrativas. Adam, Michel, “La superestructura descriptiva”, en Berta Zamudio y María Saifán, *Lingüística del texto*, Buenos Aires, Ediciones Cursos Universitarios, 1992, págs. 111-115.

El relato de la narradora asume la forma de un monólogo íntimo, introspectivo, ya que se enuncia en presente y en primera persona, lo que sugiere además un discurso que se manifiesta en la más absoluta soledad. En el lacónico intercambio de palabras con su esposo, únicamente se escucha la voz de él (en estilo directo) mientras que las breves respuestas de la narradora se transcriben en estilo indirecto. En ese espacio opresor, no hay diálogo, sólo tiene cabida una voz autoritaria.

El discurso se instaure como un modo de verbalizar percepciones, sentimientos y ráfagas de pensamientos actuales intercalados con recuerdos (el recuerdo se enuncia en la temporalidad del imperfecto), con una organización sintáctica coherente. Esta última característica constituye el límite para que el relato no adopte la forma plena del monólogo interior, en el que la sintaxis es inconexa, y con la que se pretende “transcribir” los estadios preconscientes del pensamiento. La prosa de la nouvelle mantiene una cohesión lógica, no sugiere la complejidad de los actos de pensamiento sino que se muestra como un intento de recomposición de las ideas que se pretenden organizar a través de la percepción y de la repetición de lo que se observa.

La verbalización del pensamiento en el texto se afirma en el registro de lo que se percibe, en la descripción y en la explicación, aunque esta última se da en menor medida, lo que permite evitar que el discurso penetre en la interioridad sin lógica del pensamiento.

Hacia el final de la novela, la narradora registra lo que oye: la voz del esposo, quien justifica sus crímenes. Se produce una ruptura en la monotonía poética del relato para explicar ideologías y conductas de un vencedor que acaba vencido por Zandes, su superior –tan criminal como él- y por su mujer, quien participa del crimen y lo traiciona para vengarse.

En la segunda versión, *Para ellos, el paraíso*, estas partes en las que el discurso ideológico es tan explícito se suprimen, como también se suprimen los fragmentos que renuncian a la objetividad y verosimilitud de la unidad de la voz narradora del relato:

Tirada en la cama matrimonial, de cara al techo, escucho su risa. Sí, querés más. Todas quieren más. A la larga, todas quieren más, dice él, que ríe, los

ojos en el rayo de luz escarchado de la linterna, los ojos quietos y helados por demasiado tiempo. Querías esto, mi bella y sumisa esposa. Y las otras, que no son cristianas, también quieren esto. Y yo me negaba a creerlo. Que Cristo castigue al incrédulo...Pero, ¿qué dice la Iglesia de las mujeres, de las bellas y sumisas, y de las que, mientras dormís, te vuelan la cama? Que las habita el Demonio. ¿No habita el Demonio en el cuerpo de mi bella y sumisa esposa? Sí, lo habita. Y yo no voy a sacarle el Demonio del cuerpo. El Demonio es la subversión del orden instituido por Dios. Y, vos, mi bella y sumisa esposa, querés que te lo saque; es tu ventaja.” (Rivera, 1989: 47)

Las palabras del torturador, mientras golpea a su esposa, sirven para denunciar el discurso oficial –el militar y el de la iglesia católica, cuya actuación durante las dictaduras argentinas ha sido estudiada por diversos historiadores argentinos, los cuales se han centrado fundamentalmente en el análisis de la injerencia del clero en los procesos dictatoriales.

La ideología de la tortura se manifiesta con toda su fuerza a pesar de que ello implique reducir la objetividad de la prosa y condicionar la escritura a la posición política del escritor.

Trece años después, en 2002, cuando Rivera reescribe la nouvelle, del fragmento sólo quedan sus cuatro primeras líneas. Además de la necesidad que plantea Rivera respecto de la extensión limitada de los párrafos –“lo que se puede decir en una línea para qué decirlo en diez”- es notable cómo el escritor advierte que la efectividad de un enunciado político radica en no hacer explícito su fundamento ideológico.

En el capítulo final de *Para ellos, el paraíso* se cambia la distribución de los fragmentos; algunos –similares al párrafo citado arriba- se eliminan. La obra concluye, cuando Zandes, luego del asesinato, extrae una tarjeta de la chaqueta del muerto. En ella se lee: *Capitán José Santos Pérez*.²¹⁵ El procedimiento formal actúa como una gran elipsis de la intriga narrativa que la oculta, o la solapa. En el momento en que el develamiento de la intriga se vuelve necesario, el

²¹⁵ Santos Pérez fue el asesino de Facundo Quiroga. Es probable que Zandes aluda al coronel uruguayo Ambrosio Sandes, unitario que combatió contra caudillos federales, cometiendo toda clase de atrocidades.

procedimiento desaparece, surge otro narrador y el tiempo es el pasado que se reconstruye en la explicación.

La forma de esta nouvelle como la de *Apuestas* está muy próxima al proyecto estético del *nouveau roman* y es a través de estos postulados teóricos que se produce el acercamiento de Rivera a Saer. Aquél encuentra casi siempre un intersticio textual en cada una de sus obras donde exponer su poética.

En *El amigo de Baudelaire*, mediante un guiño cómplice, Rivera ratifica el constante juego que elabora a través de autocitas y autorreferencias, remitiéndonos al procedimiento elíptico más famoso de la historia de la literatura: la secuencia de *Madame Bovary* en la que Emma y León pasean por Rouen y el narrador se niega a mirar y contar qué es lo que sucede en el interior del coche. Rivera escoge este fragmento y hace que su personaje Bedoya, mientras se lo lee a Lucrecia, complete la parte elidida. Ante la ingenua pregunta de Lucrecia sobre la autoría del libro, Bedoya justificadamente responde: *yo*.

Capítulo 3: El narrador

Analizar la voz narradora en la escritura de Rivera impone establecer vínculos con otros aspectos formales, también relevantes, de sus textos. A partir de lo que la crítica y el propio autor señalan con respecto a los cambios que se producen en su estética, a finales de los 70 y principios de los 80, la experimentación de la enunciación narrativa es evidente y consecuente con esa transformación.

En los relatos de *Una lectura de la historia* y en la novela *Nada que perder*, se advierte una notable diferencia con su producción anterior, en cuanto al tratamiento de la voz narradora y la focalización.

Lo que se advierte, además, en relación a las técnicas escriturarias de Rivera, es el aumento del grado de complejidad de una producción a otra. En este sentido, *La revolución es un sueño eterno* constituye un claro ejemplo de calidad técnica incomparable.

La cuestión del narrador entra en conflicto con aquel sujeto centrado o unificado, el sujeto del cogito cartesiano, dueño de un discurso hegemónico, propio del siglo XIX. Esta problemática, que se inicia con las estéticas vanguardistas, es

retomada desde finales de la década del sesenta pero fundamentalmente en la del ochenta, porque nuevamente está en crisis la noción de realidad y de mimesis. Estas cuestiones afectan, particularmente, a la literatura que se inscribe en la política y la historia.

Frente, al narrador hegemónico y unificado, surge un narrador descentrado, un sujeto que al tiempo que narra, expone en la superficie del texto el problema de la voz, de la representación, que se cuestiona quién, cómo y por qué habla.

Desde la apelación al descubrimiento o conocimiento de la verdad – que se sabe imposible a priori-, los procedimientos interrogativos, reflexivos, de auto examen, que proliferan en la narrativa de Rivera, entran en consonancia, consecuentemente, con el sujeto de la narración.

En *La revolución es un sueño eterno*, uno de los procedimientos más acabados, si no el de mayor perfección, es el desdoblamiento de la voz del narrador.

Su complejidad deviene no solo de la utilización de diversas voces en el relato, sino de la construcción de estas voces, considerando siempre el juego constante entre el efecto de verosimilitud del pacto ficcional y su posible ruptura.

El narrador protagonista es Juan José Castelli quien actúa, recuerda y escribe dos cuadernos, poco antes de su muerte. Esta voz practica cortes o pausas en el discurso, en función de sus operaciones como personaje de la historia: acción, recuerdo y escritura. El proceso de escritura de Castelli se transparenta en el relato y, al mismo tiempo, duplica el ejercicio del autor.

De este modo, el juego metaficcional es evidente: el narrador Castelli es, en la historia del relato, un escritor. No es necesario buscar demasiados argumentos aquí para sugerir que el personaje Castelli surge como el alter ego del autor de la novela; hay una identificación del proceso de escritura del personaje con el acto de creación de la novela, que produce entrecruzamientos constantes entre instancias ficticias y reales. Cuando Castelli escribe, resuena la voz de un autor cuyo centro de interés es la escritura misma.

Es verdad que Rivera, como él mismo lo expresa en entrevistas y comentarios, siente una particular consonancia ideológica con el revolucionario, y en este sentido, es obvio que el lector lea, a través de la “máscara” de Castelli, el

pensamiento de Rivera.²¹⁶ Sin embargo, lo que se pone en foco en la construcción del relato, es justamente la inestabilidad del discurso debido a la multiplicación de voces.

Brigitte König²¹⁷ analiza la cuestión del narrador al considerar los conceptos de Hans Geppert²¹⁸ sobre la diferencia entre la novela histórica *usual* y la *otra* novela histórica; esta última, como hemos dicho, se identificaría con las características de la *nueva novela histórica*, señaladas por Menton, o de la novela histórica contemporánea, como preferimos denominar.

Esta *otra* novela, según König que cita a Geppert, estaría constituida por un “hiato entre historia y ficción”. En la novela histórica *usual* se intenta ocultar en lo posible la diferencia entre historia y ficción, mientras que en la *otra* novela, la diferencia se vuelve patente.

König, precisamente al referirse a la novela *La revolución es un sueño eterno*, introduce el concepto del *split adresser*, al cual define de la siguiente manera:

Ni el narrador omnisciente, ni el narrador personal, ni el narrador en primera persona construyen el mundo amalgamado de historia y ficción como ‘mediador’, centro de orientación y valoración de la representación’, sino que esta función es asumida por otros personajes.²¹⁹

La diferencia entre historia y ficción se acentúa para impedir al lector introducirse plenamente en la historia que lee, para romper el pacto ficcional. Así, König distingue en la novela de Rivera:

(...) un narrador desdoblado o incierto (que) cuestiona la historia, también la propia historia, relativizando los hechos, circunstancias o acontecimientos, creando su propia polifonía o bien jugando con alternativas.”²²⁰

²¹⁶ Gustavo Bernstein, “Sobre literatura y política” (Entrevista), *op. cit.*, pág. 71.

²¹⁷ Brigitte König, *op. cit.*, pág. 81.

²¹⁸ König cita la obra *La “otra” novela histórica*, de Hans Vilmar Geppert (Der “andere” historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer, 1976) *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, pág. 85.

²²⁰ *Ibid.*, pág. 86.

Retomando la relación entre historia y ficción que expone König al distinguir entre novela histórica usual y actual, es necesario apuntar una acotación sobre las probables causas de la forma en que opera esta relación. Si en la novela histórica *usual*, se intenta ocultar la diferencia entre historia y ficción, es decir, no romper el pacto ficcional, es porque esa novela supone que esa diferencia existe. En cambio, la novela actual, la *otra*, pone de manifiesto la diferencia, o mejor la mezcla, para señalar la dificultad de percibir la realidad como instancia objetiva.

En *La revolución es un sueño eterno*, una voz narradora monologa, se interroga a sí misma, transcribe sus pensamientos a medida que van surgiendo en el acto de escritura, sin tener certeza de nada, o de casi nada. Al mismo tiempo, otras voces se introducen para cuestionar, para dudar e, inevitablemente, causan asombro, perplejidad en el lector.

La perplejidad se define, de acuerdo con la idea de David Lodge con el término de *aporía*, que significa literalmente: un camino sin camino, una dificultad.²²¹ La aporía constituye, según Lodge, uno de los principios estructurales en los relatos metafictivos.

Como hemos afirmado anteriormente, esas voces que irrumpen en el relato de Castelli plagándolo de interrogantes, ya no sobre la verdad de los hechos sino sobre la propia identidad del que habla, provocan una distorsión en el discurso, que no es progresivo, o cuando avanza, lo hace muy lentamente y con obstáculos, se mueve en una dirección que va hacia delante y otro poco hacia atrás. Con mucha frecuencia, hallamos en el discurso una cadena de frases que constatan y junto a ellas e inmediatas, frases que preguntan sobre la certeza de lo anterior, que lo cuestionan y, a veces, lo contradicen.

Es evidente que en esta obra de Rivera hay un principio que guía su forma: la búsqueda por conocer la verdad, de un sujeto, de su historia y de la historia

Desde la perspectiva de los estudios lingüísticos del discurso, la división planteada por Emile Benveniste entre sujeto de enunciación y sujeto del enunciado, retorna nuevamente al espacio de la crítica contemporánea, para revisar la cuestión de la subjetividad.²²²

²²¹ David Lodge, *op. cit.* pág. 344.

²²² Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1974.

La distinción es válida para trasladar el concepto de sujeto de enunciación a la posición del autor, en un intento por trascender lo textual. Esta distinción, que resulta válida para el análisis de todo discurso, en el caso de la narrativa de Rivera nos lleva a indagar aún más, sobre todo por la constante presencia del discurso autorreferencial.

En los cuadernos de Castelli, los capítulos intercalan distintas clases de narrador. Algunos están relatados en primera persona –homodiegéticos y autodiegéticos; otros, en tercera –heterodiegéticos, aunque no siempre hay un límite preciso entre estas voces.

Se narra en primera persona, cuando por ejemplo Castelli recuerda el momento de un encuentro con Mariano Moreno, en el que éste le pide que acabe con el virrey Liniers:

“Me veo, en alguna de las desveladas noches en que recupero al orador de la revolución, al representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú, montando a caballo y largándome sin rumbo, el sol en la cara.(...) Cansado y joven, hundo la mano en el bolsillo de la chaqueta, y alzo la pistola, lustrosa, aceitada, a la altura de mi corazón. (Toco, ahora, ese bulto duro, lustroso y aceitado que reposa en el bolsillo de la chaqueta que visto, junto a papeles arrugados en los que, todavía, se lee SOY CASTELLI y PAPEL PLUMA TINTA.) (Rivera, 2001a: 130 y 131)

En el capítulo III, del Cuaderno 2, el encuentro de Castelli con su padre, un boticario y náufrago veneciano que le habla de su vida y donde se confunde el momento de ese encuentro con el recuerdo de ambos, sirve como ejemplo de narrador en tercera persona:

Castelli, que no sabe que será Castelli, escucha al hombre que se preguntó qué es el tiempo, aferrado a unos maderos que la sal del mar blanqueaba, decir que, a veces, ve el destello de un sol blanco e infinito en su plato de comida. Y que lo ve, a veces, en sus breves sueños de anciano. Es un brillo que no arde, escuchó Castelli, que no sabe que será Castelli. (Rivera, 2001a: 137)

Este narrador surge como una voz fuera de la historia, extradiegético, y en tercera persona, es decir, heterodiegético.²²³

La voz del narrador protagonista –sujeto del enunciado- se combina con la de un narrador en tercera persona –sujeto de la enunciación- y algunas veces con un narrador que interpela a Castelli, en segunda persona:

(Compañeros, soy Castelli, escribe Castelli. No me dejen solo, compañeros, en esta pelea. ¿Dónde están, compañeros? ¿Dónde, que tengo tanto frío?) (...) Castelli –escribe Castelli-, leé lo que escribís. Y no llores. Tachá las líneas que escribiste entre paréntesis: deberías saber, ya, que estos tiempos no propician la lírica. Estás mudo en un pozo negro más fétido que tu boca. No, no es un pozo negro. Es el más grande quilombo que el mundo haya conocido nunca y al que bautizaron con el nombre de Buenos Aires.” (Rivera, 2001a: 48)

Sin duda, este narrador en segunda persona aparece más naturalizado que el narrador en tercera. Con este último, el lector se desconcierta más porque la pregunta sobre “quién habla” es de difícil respuesta. En cambio, con el narrador en segunda, el lector puede entender esa voz como la del propio personaje que se interpela a sí mismo, durante el proceso de escritura.

La voz del narrador en tercera suena más extraña, sobre todo porque si se sigue la estrategia de verosimilitud de Rivera de presentar al personaje Castelli como autor de los cuadernos, la inserción de esta voz no parece justificarse en el relato, en tanto texto escrito por el autor ficticio Castelli. Podría parangonarse este narrador heterodiegético con una voz en off, con el texto de las acotaciones teatrales, puesto que desde el principio la novela superpone a la representación narrativa, la representación espectacular del teatro. Castelli, como un actor que se desplaza declamando en el escenario –de la historia- es acompañado por una sombra, el fantasma de Shakespeare, que sabe todo acerca de él y que además, lo interpela y lo juzga.

Sin embargo, como se puede apreciar en el ejemplo precedente, los límites entre las voces no están absolutamente definidos.

²²³ G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Cuando el relato se enuncia en tercera persona, puede distinguirse dos narradores. Uno, como ya se ha dicho, extradiegético pero que adopta el punto de vista del personaje –focalización interna- y que está presente sobre todo en aquellos capítulos en los que se narran hechos consumados que provienen del protagonista. Este es el caso del capítulo XV del primer cuaderno, en el que se relata un día de verano en carnaval y el primer encuentro de Castelli con Irene Orellano Stark.

El capítulo XV se inicia luego de que en el capítulo precedente, el narrador en segunda persona le recrimina a Castelli no contar claramente lo ocurrido y le ordena: “Fúmete un cigarro, Castelli, y escriba.” (Rivera, 2001a: 65)

El ejemplo demuestra que la elección de una voz en tercera persona en el capítulo XV, resulta, si se quiere, arbitraria, porque a través de esa orden se interpreta que quien escribe y relata en el siguiente capítulo es el mismo sujeto.

Con el término “arbitraria”, no se pretende atribuirle a esta elección un carácter negativo, sino evidenciar más bien el propósito consciente que tiene Rivera de crear una instancia narradora, definida en la superficie textual pero que al mismo tiempo se torna imprecisa en lo que respecta a la conciencia desdoblada de un sujeto.

De todos modos, es preciso aclarar que en el capítulo XV, la voz en tercera no es interrumpida por otras voces; en consecuencia, se desprende bastante de la voz del protagonista, por más que en algunos párrafos adopte su perspectiva. El distanciamiento se acentúa debido a que en la parte final del capítulo, el narrador conoce las sensaciones íntimas de Irene Orellano Stark:

“(…) Irene Orellano Stark tembló, en los brazos de Castelli, como si Castelli volviese a mojarla, como si Castelli volviese a acorralarla en la azotea, y ella volviese a acceder, jadeante (...)” (Rivera, 2001a: 68)

El otro narrador heterodiegético presente en el texto no parece estar fuera de la historia; porque se construye como una instancia duplicada del protagonista. Funciona como si fuera su alter ego, al igual que el narrador en segunda, aunque se erige a diferencia de este último, tomando cierta distancia respecto del protagonista y con un carácter más objetivo y menos crítico que el narrador en

segunda, el cual podría designarse en términos psicoanalíticos como el *super-yo*, es decir la conciencia moral del sujeto.²²⁴

Algunos pasajes de la obra se estructuran de modo polifónico alternando esas tres voces, las cuales podrían provenir de un único sujeto desdoblado, el personaje Castelli. Después de un fragmento en el que Castelli sueña su propio velatorio, surge la trama de las tres voces:

Esta es la tercera vez que me ocurre, piensa Castelli, que no tiene apuro, envuelto en una capa que huele a bosta y sangre, sobre la montura del caballo que lo lleva a la cuadra del Reloj.

Es la tercera vez que fulguró, dentro de mí, esa combustión lenta y pálida, que no puedo designar con palabra alguna, escribe Castelli en un cuaderno de tapas rojas, de regreso a la pieza en penumbras. Acaso sea la última, si Dios no dispone otra cosa.

Se reitera, doctor Castelli, y sus tripas no ríen. Deje de fanfarronear, Castelli. Ponga punto después de *última*, y tache el resto. (Rivera, 2001a: 65)

Las diferencias entre unas y otras voces sólo están dadas por el cambio de la persona verbal, no hay otro tipo de marcas que señalen su incrustación en el relato. Este fragmento es de una maestría notable, no sólo por la configuración de una textura compleja de voces sino también por el modo en que Rivera implica al lector, induciéndolo a que recorra nuevamente el texto con la última frase: “Ponga punto después de *última*, y tache el resto”, pretendiendo, seguramente, involucrarlo en el proceso de escritura. Por otra parte, desnuda ese proceso al mostrarnos cómo debe corregir el texto: quitando el detalle y tendiendo a la frase escueta, un estilo que es propio de Rivera.

Por lo expuesto, podemos concluir este análisis señalando que en esta novela, la instancia narradora parece delimitarse con claridad en algunas zonas del

²²⁴ En el presente trabajo, no pretendemos analizar la escritura de Rivera desde los supuestos teóricos del Psicoanálisis; sin embargo, la cita al concepto freudiano se torna necesaria por dos motivos. El primero tiene relación con el desdoblamiento –o descentramiento– que Rivera le impone a la construcción de su personaje, y por ende, a la narración. El segundo motivo tiene que ver con el dato anecdótico. Rivera ha insistido en diversas ocasiones, en entrevistas y debates, que al conocer que la causa de la muerte de Castelli, el orador de la revolución, había sido un cáncer de lengua, la primera idea que le surgió fue la teoría freudiana.

relato; en otras, los límites se confunden para transcribir probablemente y con mayor intensidad la conciencia interior del personaje.

Las razones de este funcionamiento se han explicado en los párrafos precedentes pero puede añadirse otra observación. La diferencia planteada entre esas zonas del relato guarda relación con las circunstancias en las que se halla el protagonista. Cuando Castelli escribe y aunque al mismo tiempo se cuestione y cuestione lo que escribe, en primera persona, la voz se despliega plena y segura de ese acto (“Soy Castelli”, “Yo escribo”, “Yo me pregunto”, “Yo no quiero morir”) en una zona que se constituye como un espacio de absoluta reflexión. Pero en otras circunstancias en las que el protagonista sueña o recuerda, en que su identidad se ve amenazada por la desintegración, el espacio, generalmente oscurecido por el humo, por la neblina, por el vacío, se vuelve una zona anterior a la conciencia y se abre a la multiplicidad de voces que interrogan, que interpelan al personaje, que describen ciertos momentos sin la precisión del narrador objetivo. Esto puede comprobarse en el uso de los marcadores de probabilidad o de duda como “tal vez”, “quizá”; en las interrogaciones “¿llovió en la noche del 5 de julio de 1807?”; en el uso del *si condicional* “la noche, si la hubo”, incertidumbres que se acentúan cuando en algunos fragmentos textuales las voces se configuran como el fluir de la conciencia. En el Capítulo XXII del Cuaderno 1, se lee:

Castelli, a caballo, tiene frío. (...) Se le enfrían los dientes. Tengo frío en los ojos, dice su lengua cortada, inmóvil en la boca nauseabunda.

¿Qué es eso que se vacía, erguido sobre la montura de un caballo? (...) ¿Qué es ese bulto oscuro, que se vacía, y en el vacío extravía su nombre, y que se deja llevar, pegado a la montura de un caballo, a través de una luz fría y vacía? ¿Qué monólogo del bulto oscuro que se deja llevar, pegado a la montura de un caballo, se diluye en la luz fría y vacía?

La luz se fragmenta. O es otra. Algo en el cuerpo erguido sobre la montura de un caballo, pronuncia, como otras veces que la luz se fragmentó o fue otra, el nombre de Castelli. Es el único nombre que conoce eso que habla, con una voz neutra, entre los dispersos fragmentos de la luz. Un nombre, apenas, dice eso que retorna del frío y del vacío. Me conozco por ese nombre ocasional. Cuando vuelvo del vacío, cuando recupero la palabra, ese nombre ocasional habla por mí. (Rivera, 2001a: 102 y 103)

Se trata de un fragmento que opera como un monólogo interior y en el que se utilizan las diversas estrategias que permite la referencia de la voz.

En este ejemplo, como en otros señalados anteriormente, están ausentes las marcas que indican el cambio de voz, marcas que podrían ser los guiones o las comillas que representan el estilo directo. A pesar de ello, la inminencia de los cambios es anticipada casi siempre en la frase que precede a dichos cambios, como es el caso de las frases: “Un nombre, apenas, dice eso que retorna del frío y del vacío. Me conozco por ese nombre ocasional.”

El verbo atributivo *dice* posibilita que las palabras *Un nombre, apenas* se interpreten como enunciadas por el protagonista, ya que la frase previa está en tercera persona. El verbo *dice* permite, además, reconocer que la segunda frase, enunciada en primera persona, pertenece a Castelli. Pero no por ello puede rechazarse de plano la idea de que esa voz en tercera es en realidad la misma voz del personaje, sobre todo teniendo en cuenta que la voz en tercera también se interroga.

A través de ese complejo sistema de voces que Rivera establece en su obra, se puede vislumbrar la presencia de una instancia que se halla en otro nivel narrativo, que se confunde con esas voces pero al mismo tiempo se distancia por su tono irónico y su complicidad con el lector.

En el siguiente fragmento, la respuesta a la pregunta ¿quién habla? es más que obvia:

¿Quién escribe las preguntas que escribe esta mano? ¿El orador de la Revolución? ¿El representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú? ¿El lengua cortada? ¿Quién de ellos dicta estos signos? ¿Acaso alguien que no es ninguno de ellos? (Rivera, 2001a:101)

La escritura de Castelli se confunde con la escritura de Rivera: la primera y la última frase pueden pertenecerles a ambos. La autorreflexión a la que apela el escritor, señalada por König²²⁵ y por Gnutzmann²²⁶, se confirman en este capítulo.

²²⁵ “Esta autorreflexión y metadiscursividad casi penetrante son unos de los aspectos que más acentúan el hiato”, B. König, *op.cit.*, pág. 86.

²²⁶ “Remisión al emisor y autorreferencialidad” en R. Gnutzmann, “Historia...”, *op.cit.*, pág. 132.

En su artículo “*Apuestas o el discurso antiautoritario de Rivera*”, Gnutzmann realiza un minucioso análisis de esta nouvelle y señala que la variedad de voces presentes en ella contribuyen a acentuar la incertidumbre generada en ciertas zonas de dudas y vacilaciones que existen en la obra.²²⁷

En el primer capítulo o fragmento de *Apuestas*, un narrador fuera de la historia, extradiegético, inicia el relato. Tal como lo afirma Gnutzmann, se trata de un narrador objetivo:

Los verbos que emplea expresan distanciamiento y objetividad, el tipo de relato que se suele relacionar con el behaviorismo: ‘se lee, contiene la respiración, golpea, mira, se para (...) camina, contempla, su mirada resbala...’; el único verbo que se sale del enfoque rigurosamente exterior es el verbo ‘pensar’.²²⁸

El narrador va perdiendo objetividad y se introduce, poco a poco, en el pensamiento de Lanes y adopta una focalización interna:

Parado frente a la ventana, de espaldas al escritorio y al marco de plata con la fotografía de una mujer alta y joven (...) se dice que ya nada lo lastimará. Eso se dice, (...) ¿Otros hombres, parados frente a otras ventanas, se dicen que ya nada los lastimará? No lo sabe, se dice. (Rivera, 1986:11)

Siguiendo el análisis de Gnutzmann, en el segundo fragmento, el mismo narrador focaliza externamente a Augusto Miller, uno de los protagonistas de la historia, y nos informa de lo que otros saben o dicen de él:

El doctor Augusto Miller es un anciano parco y enjuto, pero monta a caballo como un hombre de veinticinco años.

Los colaboradores más cercanos le profesan una lealtad empecinada y perpleja: se saben expuestos al error –que el doctor Augusto Miller descubrirá, indefectiblemente-(...) (Rivera, 1986:13)

²²⁷ R. Gnutzmann, “Historia...”, *op.cit.*, pág. 205.

²²⁸ *Ibíd.*

Sin embargo, esa focalización externa cambia en los párrafos inmediatos y se vuelve “interna”:

El doctor Augusto Miller no olvidó esa noche; no olvidó la voz de su padre, (...) no olvidó los tres vasos de whisky que se tomó su padre, ni la larga, imperturbable y, por momentos, extravagante homilía que le oyó: un monólogo invadido por una que otra insólita digresión.” (Rivera, 1986: 15)

En el tercero, este narrador vuelve a adoptar el punto de vista de Lanes, el otro protagonista de *Apuestas*. Gnutzmann agrega:

Esta focalización interna nos hace percibir el mundo narrado a través de los ojos de los personajes, es decir, introduce posibles errores (...), distorsiones (...) y prejuicios (...), situación que se refuerza con los narradores en segundo y tercer grado (las hijas de Páez, el propio Páez, pero también el relato de Lanes sobre la vida de su hija).²²⁹

Hermelindo Páez, que es el encargado de la estancia de Augusto Miller, conoce los hechos que culminan en la desaparición de la hija de Lanes, a través del relato de sus hijas, que son testigos del suceso:

Lo que las muchachas (hijas de Páez) contaron y su padre tradujo fue esto: a tres cuadras de la escuela –a la que concurrían ellas y la hija de Lanes- un auto las interceptó. Un muchachito rubio bajó del auto y llamó por su nombre a la hija de Lanes. Había tres hombres a bordo del auto: dos de ellos también bajaron del coche y fue, a los ojos de las muchachas, como si vinieran de noches interminables y monótonas, como si estuvieran ateridos, como si desearan que el sol del mediodía les calentase los huesos, los sombreros, los zapatos (...) como si no oyesen el veloz susurro del muchachito rubio, que se apartaba de la hija de Lanes, y la dejaba inerte contra la pared amarilla, y el silbido frío del viento en las ramas peladas de los árboles, en la calle desierta. (Rivera, 1986: 48 y 49)

La incrustación de voces –el narrador en tercera persona reproduce el discurso de Páez, quien, a su vez *traduce* lo que sus hijas han visto- es un recurso

²²⁹ R. Gnutzmann, “Apuestas...*op.cit.*, pág. 205.

que le ofrece a Rivera la posibilidad de incorporar diferentes texturas. Las primeras líneas del fragmento están escritas en el estilo de la crónica policial; a partir de la frase “dos de ellos también bajaron del coche y fue...”, el fragmento cambia de modalidad discursiva y la narración se torna decididamente poética.

En este ejemplo, podemos ver la precisión con la que Rivera controla los procedimientos constructivos. Al introducir la voz de Páez indirectamente, el autor puede crear ese juego de texturas casi contrapuestas: la crónica objetiva frente al lenguaje poético.

La variedad de narradores y de puntos de vista, variedad que incluye las voces del discurso militar, religioso, marxista, crean una compleja trama entre fábula y relato. Se asiste de este modo a la representación de las distintas versiones de una historia y de la historia del pasado reciente del escritor: la dictadura militar de mediados de los setenta, aunque la palabra militar solo aparezca una sola vez.²³⁰

En *Apuestas*, esa trama, aunque sólida y bien engarzada, no involucra las preguntas sobre la identidad y la existencia, presentes en *La revolución es un sueño eterno*. Las voces de *Apuestas* representan entidades más definidas, referidas por un narrador omnisciente: la voz del poder económico, la de la represión, la del exiliado.

Seguramente, esto se debe a que la ficción se instala en un espacio y en un tiempo muy cercanos al escritor, cuya voz, por otra parte, se oculta en las citas, o, quizá, porque aquí se pretenda hacer más nítida la amenaza autoritaria, sin nombrarla explícitamente de modo directo.

En la novela *En esta dulce tierra*, un narrador externo en 3ª persona nos relata la vida del médico Gregorio Cufre, que regresa de Francia a la Argentina, en el momento en que se inicia el gobierno de Juan Manuel de Rosas.

Cufre, de ideas unitarias, contrarias al rosismo, es hostigado y amenazado de muerte por la Mazorca. Logra escapar de la muerte cuando, con la supuesta ayuda de una mujer, es encerrado en un sótano, donde resistirá durante casi treinta años.

²³⁰ “Con respecto a la época en curso, jamás surge la palabra ‘militar’ o ‘dictadura militar’, excepto en la alusión a la lectura de Lanes de un texto de ‘estrategia militar’ (35). Sin embargo, el lector no tiene ninguna duda de que de ella se trata.” R. Gnutzmann, “Apuestas...”, *op.cit.*, pág. 202.

En esta dulce tierra se estructura en cuatro partes. Las tres primeras son narradas por una voz en tercera persona, extradiegética, que adopta en la mayor parte del texto la perspectiva –o focalización interna– de Gregorio Cufre, su protagonista.

La última parte (*Pistas*) es introducida por ese mismo narrador que refiere allí las distintas versiones sobre el final de la historia de Cufre: reproduce el relato de Basilio Sosa, de un fotógrafo, Christian Van Derer, y una anónima, de la que el narrador nos dice “menos fiable que las anteriores”, que coincide por su estilo y su tono con la voz del propio narrador.

Esta última versión retoma la secuencia en que se describe a Cufre en el sótano, antes de que se cierre la tercera parte (*Isabel*). Supuestamente apócrifa, esta versión resume, en un estilo que en nuestra opinión tiene ecos de los textos de Borges y de Onetti, la secuencia en que Cufre abandona el sótano por unas horas y se dirige hacia las habitaciones de la casa de Isabel Starkey. Allí puede leer una fecha: un día de 1868, en que Sarmiento asumió la presidencia de la nación Argentina. Después de unas horas, regresa al sótano.

El lector comprueba, por esta fecha y los datos del inicio de la obra que Cufre ha permanecido veintinueve años encerrado:

La segunda versión, cuya procedencia conviene no divulgar, menos fiable, o de algún modo, más escandalosa y arbitraria que la primera, dice que Cufre, en la noche del lugar en que reveló quién era, calló. Dice que comía, a veces; a veces, defecaba, tomándose el pulso, y contemplaba el delgado vapor que despedían sus excrementos. A veces, un goteante ojo amarillo recorría lo que él dijo que era. (Rivera, 1984: 93)

En esta nouvelle, como en *La revolución es un sueño eterno*, el juego de voces crea un complejo tejido de vacilaciones: preguntas retóricas, dudas sobre la realidad de un hecho, versiones contrapuestas, que atenúan su credibilidad. Aunque diferentes voces mediante citas e intertextos construyen el relato de *En esta dulce tierra*, es la voz del narrador en tercera persona la que prima.

Aquel concierto de vacilación e incertidumbre, fundamental en *La revolución es un sueño eterno*, en la obra que aquí analizamos no se ubica en el plano de la enunciación. En *En esta dulce tierra*, más bien, se tematiza en el mismo

Cufre, incluso en el espacio oscuro y pútrido del sótano donde nada se puede ver ni nadie puede discernir, en la noche negra en que Cufre se salva del asesino Badía, en la habitación del hospital psiquiátrico donde los pacientes responden a números y no conocen sus nombres, en el espejo en el que Cufre busca su identidad.

Esto no significa admitir la ausencia de polifonía. Existe, aunque de un modo particular, porque las voces resuenan en el sistema de citas que Rivera dispone en esta sólida estructura textual.

La insistencia de Andrés Rivera en el aspecto formal de la obra promueve un acercamiento entre sus diversas novelas. Algunas más próximas entre sí por el trabajo minucioso con la voz narradora; otras, por la abundancia de citas y silencios; casi todas coinciden en el uso de un lenguaje lacónico y en la fragmentación temporal.

Los vencedores no dudan (o su segunda versión *Para ellos, el paraíso*) es un caso especial dentro de su narrativa y lo es en diversos aspectos, tal como se ha señalado en el análisis de la prosa descriptiva.

Quien relata la historia en esta novela es una mujer, esposa de un militar. Esta voz, en primera persona, homodiegética e intradiegética, refiere acciones y circunstancias de la historia desde su propia mirada, único punto de vista en casi todo el texto.

Gilman considera que esta narradora, al igual que las voces de los otros relatos de Rivera, responde a la percepción de un “sujeto partido y fragmentado” y que “aunque no refiera explícitamente el conflicto en el interior de su conciencia”²³¹, el conflicto ético entre lo que ella “desea” y lo que “debe hacer” existe.

Su historia es la de una mujer sometida absolutamente al poder de su marido, un militar represor que no sólo cumple con los *operativos* o las *tareas* de eliminar personas sino que también tortura a su esposa. Ella decide, finalmente, aceptar que otros militares maten a su esposo y colabora con ellos.

Creo que este hecho nos permite coincidir con Gilman respecto de la fragmentación del sujeto. Este desdoblamiento está implícito porque sirve a los propósitos constructivos del texto. En él la resolución de la trama, que justamente se encuentra en el final del relato, necesariamente precisa que la voz aparezca

²³¹ C. Gilman, *op. cit.*, pág. 50.

antes del desenlace como una voz que narra, o en todo caso “que describe”, con absoluta seguridad. De ahí que la narradora no indague, no se cuestione y, simplemente, se someta a los designios de ese transcurrir del tiempo y a los requerimientos de su esposo. Es notable, cómo a diferencia de las otras narraciones de Rivera, en toda la obra sólo hay cuatro preguntas retóricas que enuncia la protagonista:

¿Qué hacía yo, allí, sentada de espaldas a la claridad color humo que cubría la entrada de la cocina, quieta y callada en el aire enmohecido y frío de una casa que crujía, la mirada en el cinturón de él, enrollado sobre la mesa?
(Rivera, 2002: 114)

Más adelante se repite la misma pregunta variando el final: “(...) de una casa que crujía, cercada por los signos de una lengua que me era imposible leer?”
(Rivera, 2002: 116)

Este rasgo formal puede ser comparado con *Apuestas*, obra en cuyo desenlace se narra la muerte de Miller. Sin embargo, en *Apuestas*, la muerte del personaje no responde precisamente a la necesidad de resolver una intriga, porque tal intriga, como núcleo de la narración, no existe. Es decir, consideramos que hay elementos intrigantes y enigmáticos pero no hay enigma.

En cambio, en *Los vencedores no dudan*, la superficie del relato en el que una voz constata, describe y avanza a través de una mirada aparentemente ingenua, revela en las últimas páginas del libro lo que esa mirada oculta. Seguramente, debido a esto, la voz nunca se desdobra en el nivel superficial del texto.

En muy pocos fragmentos aparecen otras voces: la del esposo y la de Zandes, su jefe quien luego lo asesina. La voz del esposo ocupa parlamentos extensos mientras que la voz de Zandes sólo irrumpe en el final de la obra.

La narradora “escucha” la voz de su esposo, que así se introduce en el relato, en estilo directo. A través de su voz, conocemos su ideología. La mujer monologa consigo misma y escucha el monólogo autoritario de su esposo, cuya tiranía le impide hablar. En esta imposibilidad de hablar se encuentra, a nuestro juicio, la alusión crítica sobre la historia, como discurso oficial que impide la participación de otras voces, de otras perspectivas o diferentes interpretaciones.

El procedimiento intertextual tampoco está ausente en esta nouvelle, pero aparece reducido a escasas citas y frases que aluden a discursos sociales y políticos.

Una vez más, los mecanismos formales recurrentes en la escritura de Rivera aquí se atenúan en función de la trama narrativa. Razón por la que a lo largo de la obra solamente puede hallarse un caso explícito de voz autorreferencial: a través de la voz del esposo, el autor juzga:

[...] estos son malos tiempos para la lírica, escribió un marxista cuando le permitieron escribir a nadie, y antes de que Szzzt, dice su voz, alegre, que se aleja. No lo creas, grita, alegre, la voz que se aleja. ¿Me escuchás?: los que escriben eso, cuando les permiten escribir eso, y antes de que Szzzt, son enemigos declarados de las buenas intenciones. Escribieron que la imaginación poética no admite buenas intenciones. Son los hijos depravados de la sociedad moderna. Y ésta es su eterna maldición. (...) escuchá lo que te digo, no creas que éstos son malos tiempos para la lírica. Y hay, en él, una sorda risa de regocijo" (Rivera, 2002:126)

La cita a Hölderlin: "malos tiempos para la lírica", que Rivera incorpora en tres de sus obras –además de *Los vencedores no dudan*, la frase está presente en *La revolución es un sueño eterno* y en *Apuestas* –, se interpreta aquí como "lírica de la violencia".

El amigo de Baudelaire y *La sierva* comparten algunos personajes y parte de la historia: el juez y escritor Saúl Bedoya, Lucrecia, los hermanos Vera, Sarmiento, Roca..., y sus procedimientos narrativos se estructuran como en espejo. Ambos textos dialogan con el relato "Así todavía" y su segunda versión, "Estaqueados".

En *El amigo de Baudelaire*, la voz del narrador protagonista se mantiene casi invariable. Saúl Bedoya es quien, en primera persona y desde su perspectiva, al tiempo que relata su historia personal narra también su versión del poder, de la política, de la burguesía, de la literatura y de la relación perversa que mantiene con Lucrecia Basualdo.

Esta relación, en el plano íntimo, se entrelaza sutilmente con esos mismos núcleos ideológicos mencionados, que se representan en el sometimiento, la

dominación, la condición burguesa de Bedoya, la ambición de clase de Lucrecia, el paralelismo entre ella y Emma Bovary, la cercanía entre Bedoya y Flaubert.

En estas novelas, incluso en *El farmer*, Rivera modifica en cierta manera su escritura al expresarse en una modalidad más retórica que en las obras anteriores. Esta modalidad atenúa en estas obras la fragmentación casi obsesiva de la voz narradora. Si bien el discurso fragmentario está presente, no alcanza la afinación formal de las anteriores narraciones.

La justificación de este cambio está relacionada con el tipo y funciones que desarrollan en estas obras los personajes. Los protagonistas de *El amigo de Baudelaire* y de *El farmer*, como hemos señalado, son escritores, aunque el personaje Rosas es “circunstancial y ficticiamente” un escritor y él se considera a sí mismo con ese rótulo. Por este motivo, el trabajo con la voz narradora aparece en estas novelas diferenciado.

En estas obras, Rivera se propone representar la voz de otros “escritores”, debido a un intento por definir claramente esas voces y, al mismo tiempo, distanciarse ideológicamente de ellas.

La fragmentación del narrador no resulta tan compleja como se evidencia en otros textos. Ese distanciamiento responde al hecho de que la voz de Rosas representa un discurso autoritario y *enemigo*, con el cual el autor no pretende identificarse, como tampoco con la voz de Bedoya, un escritor burgués del siglo XIX.

En *El amigo de Baudelaire*, aunque queda clara la diferenciación, la distancia asumida es más problemática que en *El farmer*, porque Rivera, al tiempo que “denuncia” la ideología burguesa, rescata del papel del escritor culto decimonónico la tradición literaria en cuyos movimientos de aceptación y rechazo él mismo se inscribe dialécticamente.

En *La sierva*, los distintos capítulos que la componen crean un efecto de contrapunto al alternar las voces. Esencialmente hay dos narradores: uno de ellos es Lucrecia; el otro, un narrador extradiegético que, más próximo a Bedoya, cambia constantemente su perspectiva. Bedoya asume la función como narrador en un solo fragmento de la novela:

“Coraje. ¿Qué es el coraje? ¿Esto?”

No estuve en la defensa de Montevideo, con el general Paz. Ni estuve en la toma de las trincheras paraguayas. Ni combatí a los montoneros. Ni, siquiera, maté indios con un Remington, *in God we trust.*" (Rivera, 1992: 85)

Frecuentemente, a través de ese cambio de punto de vista, surge una voz que se confunde con la del autor, mediante el procedimiento autorreferencial.

En *El amigo de Baudelaire*, al igual que en todas las novelas de Rivera, las citas intertextuales, explícitas o encubiertas, dan lugar a la polifonía del texto a través de la multiplicidad de voces: Baudelaire, Flaubert, Madame Bovary, Rodolfo, el boticario Homais, Sarmiento, los discursos de los terratenientes, los discursos jurídicos, históricos y la voz del propio Rivera. Esto demuestra una vez más cómo junto a los sujetos reales, evocados como referentes y como pre-textos, convive en su obra el mundo de la ficción.

Rosas, el protagonista de *El farmer*, recuerda y escribe su "biografía" en un solo día: 27 de noviembre de 1871, veinte años después de su exilio en Inglaterra. La novela, recurriendo a la autocita, recupera diversos pasajes de *En esta dulce tierra*, y establece un diálogo entre ambos textos, debido a las posiciones enfrentadas de sus narradores, Rosas y Cufre.

La novela introduce un epígrafe que enuncia:

Que en mi epitafio se lea:
Aquí yace Juan Manuel de Rosas,
un argentino que nunca dudó. (Rivera, 1996: 7)

Rosas, "un argentino que nunca dudó", aparece como poseedor de un discurso hegemónico y autoritario, cuyos rastros la novela pretende desentrañar. El narrador, con la certeza de su poder absoluto, relata su pasado y, paradójicamente, por momentos habla de sus temores y se interroga y pone en tela de juicio la conducta, las intenciones e ideas de sus propios seguidores como de sus detractores:

¿Soy el nombre de la Historia que se mira a ningún espejo, y habla con ningún espejo?
¿Soy el nombre de un hombre viejo que, a la luz de unas velas, llora frente a ningún espejo? (Rivera, 1996: 25)

Estos recursos no obstaculizan la construcción verosímil que Rivera hace del personaje de un tirano. En muchos pasajes de la obra, aunque Rosas exprese sus dudas, el dogmatismo de su discurso autoritario se introduce en los intersticios que dejan los interrogantes, en un intento por recuperar el poder absoluto perdido.

Rosas, abatido, solo y olvidado, se debate frente a la muerte y, como ferviente católico, le hace suplicar a Dios, ser al que él considera su única autoridad: “Dios: Rosas no debe morir.” (Rivera, 1996: 103)

En su análisis de la obra de Rivera, Teresita Mauro nos dice del narrador de *El farmer*:

“(…) Rosas piensa en la muerte, pero también recuerda y habla para sí mismo y escribe –hecho que pone de relieve el proceso de creación ficcional, donde la lengua y el habla se superponen como dos registros diferenciados.”²³²

Esta diferencia de registros –el oral y el escrito-, cuyo tratamiento Mauro amplía y desarrolla en su trabajo sobre la relación que Rivera establece entre historia y literatura, demuestra que en algunos fragmentos donde se delimitan ambos registros, la focalización también cambia y la voz de Rosas se desdobra, como si de dos voces diferentes se tratara:

Rosas escribe a los hacendados argentinos, escoceses (...) que asesta golpes de muerte al malón indio, y que su dilatada campaña abre, a las bellezas de la civilización, la nueva frontera del país.

Yo, Rosas, no pido estatuas que celebren mi energía.

Yo, Rosas, cumplo con mi deber.

¿Quién camina en la nieve?

(...)

No tengo frío.

No tengo hambre

(...)

Los viejos piensan a saltos. Y repiten lo que ya dijeron, y olvidan lo que dijeron. (Rivera, 1996: 101 y 102)

²³² Teresita Mauro Castellarin, *op.cit.*, pág. 971.

En las dos últimas frases de la cita, no solo se lee la intromisión del autor en el relato, siempre respetando la verosimilitud (Rosas puede enunciar esas frases), sino el valor que le atribuye Rivera al acto de recordarle al lector que se está narrando desde el presente de enunciación.

Otras voces se incorporan al relato y aparecen definidas, incluso marcadas gráficamente, en cursiva: el discurso de Sarmiento, de Lavalle, de Urquiza, los enemigos políticos de Rosas. Son textos con los que el narrador protagonista discute y polemiza en vano, porque la fuerza de esas argumentaciones refuta casi siempre las razones esgrimidas por Rosas.

Sus propias palabras retratan su personalidad violenta y sanguinaria, su tiranía. Esta es la forma en que el autor construye al personaje; la voz del dictador, que explica, cuestiona y se defiende, cae en la trampa de su propio lenguaje.²³³

A pesar de esta evidente confrontación entre el protagonista y los otros personajes, incluso el autor, la novela toma distancia de un posible maniqueísmo en cuanto a la representación de los actores de la historia. *El farmer*, que desde la voz de Rosas habla del antagonismo histórico entre el dictador y Sarmiento, sugiere al lector, en fragmentos muy breves y con notable sutileza, las “indignas” semejanzas que guardan entre sí estos dos personajes.

El farmer se construye con una retórica opuesta al discurso de *La revolución es un sueño eterno*. La elaboración de un lenguaje afín al poder impone en *El farmer* la proliferación de frases asertivas y certeras, la disposición de estrategias argumentativas, porque los intertextos que se intercalan en la narración actúan como razones o pruebas de “refutación” contra lo que Rosas expresa como “hipotéticas falacias” y “razones contra el hombre”²³⁴: Por ejemplo, cuando Rosas dice de su vencedor: “...muera el loco salvaje traidor Urquiza”; “...y de ese tal Nicolás de Anchorena, hipócrita, asqueroso e inmundos.” (Rivera, 1996: 55-59).

Las novelas de Rivera mantienen entre ellas una conexión explícita, temática e ideológica. Esto puede verse si comparamos *El farmer* con *En esta dulce tierra*, cuyo protagonista, Cufre, amenazado por la Mazorca rosista, se encierra en

²³³ Rivera comenta su visión de la personalidad de Rosas: “Un déspota y un asesino, aunque no se sabe que haya peleado en ninguno de los ejércitos patrios ni que haya matado a nadie personalmente. No obstante nadie duda de que la Mazorca sí mató (...) Y esto ha sido algo muy común en la historia argentina: tiranos y asesinos que se expresan a través de sicarios.” Gustavo Bernstein, *op. cit.*, pág. 71

²³⁴ Berta Zamudio *et. al.*, *Temas de la argumentación*, Buenos Aires, Biblos, 1991.

un sótano en el que permanece oculto durante veintinueve años. Liberado de la amenaza rosista, retorna a la libertad, pero, en el momento en que se entera de la asunción de Sarmiento a la presidencia del país, decide retornar al sótano.

Esto no supone necesariamente una relación de causa y efecto, no está planteado explícitamente en el texto, pero pensamos que puede ser posible la interpretación. Rivera admira al Sarmiento escritor, elogia su obra literaria, pero difiere bastante de su ideología. De ahí que en *El farmer*, Rosas y Sarmiento sean las dos caras de una misma e inevitable moneda.

Los actores de estas ficciones están acabados, muy cerca de la muerte, flotan en incertidumbres, están solos. Por imperativos de la ficción, Castelli, mudo y derrotado, no puede dialogar, y cuando se comunica lo hace a través de la escritura:

- Usted puede hablar -dice el doctor Cufre (el padre de Gregorio Cufre)
- Fútese un cigarro, doctor -escribe castelli"
- Usted puede hablar, doctor Castelli -y el humo del cigarro sube hasta el techo de la habitación en penumbras-. Como si estuviera ronco. O con dolor. O como si gruñera. Pero usted puede hablar.
- No -escribe Castelli." (Rivera, 2001a: 40-41)

Antes de la primera réplica (escrita) de Castelli, un fragmento en discurso indirecto resume las ideas que expone Cufre sobre la medicina. Los verbos atributivos solo se usan cuando es necesario identificar a los personajes en el diálogo; además *dice*, *escribe* son verbos que describen una acción con suma objetividad, no emiten juicios de valor.

Cuando el enunciado no requiere de la identificación del personaje, lo que se acota es una descripción del espacio. Hay un solo capítulo en el que habla Castelli; en el momento que, aún semidormido, le responde a María Rosa, su mujer:

- Hablaste. Hablaste mucho. María Rosa sonrió en la oscuridad.
- Castelli pasó su lengua, herida, por la boca que habló:
- ¿soñé? ¿es verdad que hablé mucho?
- Soñaste. Y hablaste mucho. Le recé a Santa Rita, Castelli, para que te cure. Y para que seas sólo mío, suspiró María Rosa." (Rivera, 2001a: 56)

Rosas, en la más absoluta soledad habla consigo mismo, contra los que lo han abandonado; Cufre, que desde el principio de la novela inicia su camino a la locura, tampoco habla y, cuando está frente a un interlocutor, sus palabras extremadamente lacónicas tienen que ver más con la ausencia de comunicación que con un verdadero intercambio. Ni Lanes ni Miller dialogan, o, cuando lo hacen, hablan de su circunstancia: la tragedia resultante de su alianza con el poder.

La voz, en los textos de Rivera, surge espectral en el espacio representado. En este sentido, la presencia del narrador o de los narradores se materializa en un personaje dramático que podría pertenecer a la estética de la tragedia shakespereana como al teatro del absurdo, o a ambos al mismo tiempo. En este sentido, en *La revolución es un sueño eterno*, se explica la constante referencia al espacio de la narración asimilado a un escenario teatral. Juan José Castelli recuerda, monologa, enjuicia y, en consecuencia, la representación surge desde el discurso pleno; el héroe actúa hablando. Por otra parte, en el recuerdo de gestas, batallas, de su vida pública, interfieren acciones domésticas –como el hecho de comer puré- y por tanto, nimias, lo cual crea un contraste notable –y estéticamente absurdo- en la decadente situación de Castelli.

Capítulo 4: Repetición y silencio

4.4.1. El ritmo de la repetición

Toda repetición en el plano del lenguaje, tiende a generar una forma de ritmo, como ocurre fundamentalmente en la poesía. Este puede ser, según sus características, uniforme o no uniforme. En una primera aproximación, lo que resulta de las frases repetidas y de la fragmentación de la sintaxis en la obra de Rivera es el ritmo no uniforme. En esta clase de ritmo existen zonas preponderantes y de funcionalidad definida, en las cuales los elementos que las constituyen poseen distinta jerarquía según su importancia de acuerdo con la direccionalidad del discurso. En el tipo de construcción que Rivera propone, todos los elementos reiterados parecen estar en una posición indefinida, lo que conforma

así una constelación de elementos que no se orientan linealmente, no tienen un carácter teleológico.

Esa configuración funciona al igual que un caleidoscopio, aunque en las estructuras de las narraciones de Rivera aparece más compleja. En un caleidoscopio, son siempre los mismos elementos los que combinan formas al reflejarse en el juego de espejos, mientras que en la escritura de Rivera, el material circula, desaparece, reaparece junto a mínimos y nuevos elementos configurando una estructura inédita. Cuando la repetición cesa, surge una unidad léxica nueva pero incorporada a otras conocidas, sin que el lector perciba cómo ha surgido. Este proceso de transformación a partir de la mínima variación constituye el tema formal por excelencia de la prosa de este autor.

Hemos mencionado al principio de este trabajo la relación de la obra de Rivera con los postulados del *Minimalismo o Realismo Sucio*, como también suele denominárselo, aquí, sin embargo, el término “mínima variación” se inscribe en el marco de una teoría estética global que abarca no sólo a la literatura sino también a conceptos que pertenecen a otros campos artísticos, como el de la pintura y sobre todo al de la música.

A la música minimalista suele llamársela también música repetitiva. En las obras minimalistas se establece un modelo que después de determinado número de repeticiones sufre un cambio mínimo. De esta manera el cambio se vuelve previsible y el receptor, después de cierto tiempo, deja de prestar atención a la sucesión de sonidos para centrarse en el sonido mismo.²³⁵

Estas variaciones pueden presentarse de distintas maneras, ya sea como una *repetición* en sentido estricto, es decir, una igualdad total de sintaxis y de léxico o bien como una *equivalencia*: una igualdad léxica combinada con una estructura sintáctica diferente de la anterior. También puede presentarse como una *equivalencia parcial*, esto es, una igualdad léxica parcial combinada, algunas veces, con una misma estructura sintáctica, y otras, con una sintaxis modificada.²³⁶

²³⁵ “La *Minimal Music* apareció en EEUU a mediados de los años 60 (...) Sus características son una actitud musical muy meditativa y una especie de continuum sonoro.” Ulrich Michels, *Atlas de música, II, Parte histórica: del Barroco hasta hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pág. 559.

²³⁶ Utilizo la terminología de Reisz de Rivarola, quien analiza el concepto de *equivalencia* propuesto por Roman Jakobson y que ha sido reinterpretado por W. Koch. (S. Reisz de Rivarola, *op.cit.*, págs. 44-53).

Con el fin de clarificar estos conceptos, escogemos ejemplos de aquellas obras en las que este procedimiento aparece más acentuado.

En la novela *En esta dulce tierra*, se reitera quince veces a lo largo de las tres primeras páginas la frase atributiva “el hombre pequeño y delgado”, personaje al que por otra parte siempre se lo designa de ese modo y del que no conocemos ninguna otra descripción o imagen. En este caso hay equivalencia entre los sintagmas:

Mataron a Maza, jadeó el hombre pequeño y delgado.” Y “El hombre pequeño y delgado susurró mataron a Maza. (Rivera, 1984: 2 y 3)

En este ejemplo, se invierte el orden sintáctico y se cambia una sola unidad léxica: el verbo. Un caso de identidad sintáctica y de diferencia léxica parcial, se puede apreciar en:

El anciano melancólico (profesor Pierre Girard) abrió los brazos.
El anciano melancólico movió la cabeza (Rivera, 1984: 19)

También se observa la repetición en:

La señora Isabel dijo que escribió una esquela a Su Excelencia. La señora Isabel dijo que escribió, en la esquela, que compartía el júbilo de todos los argentinos... (Rivera, 1984: 68)

Son frases que se encadenan por un procedimiento esencialmente poético como lo es la anáfora: el inicio de la frase se repite; sin embargo, no provoca exactamente el mismo efecto que en un poema, más bien se trata de una escritura que se repite porque al evitar el uso pronominal, se torna un claro intento por volver absolutamente objetiva la nominación.

En *La revolución es un sueño eterno*, en el Capítulo VI del Cuaderno 1, hay una reiteración, aunque no total, en el inicio de dos párrafos consecutivos:

Castelli mira las hojas en blanco, apiladas...
Castelli mira las hojas en blanco, y escribe. (Rivera, 2001a : 34)

En el Capítulo IX, del Cuaderno 1, la tercera frase se construye a partir de la síntesis de las dos primeras:

Voy a morir. Y no quiero. NO QUIERO MORIR, escribe Castelli con letras mayúsculas. No quiero, escribe Castelli... (Rivera, 2001a: 45)

En el mismo texto, más adelante, leemos:

No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli. Sólo hablé. ¿Dónde están mis palabras? No escribí un libro, no planté un árbol: sólo hablé. Y maté. (Rivera, 2001a: 45)

En esta secuencia, las repeticiones equivalentes se separan por una interrogación. La variación se encuentra en la inversión de las frases y en el cambio de puntuación. Hay repetición, además, en los sonidos que crean una rima interna, lo que hace evidente el carácter musical de la frase y remite al concepto de “forma espacial”, analizado anteriormente.

En *Apuestas*, una frase se reitera tres veces en cinco líneas:

Lanes sonrío: cuando el sufrimiento era, todavía, una deshonra, el nombre de Dios no subió en vano a sus labios. Eso es: el nombre de Dios no subió en vano a sus labios. No olvidaría la frase: el nombre de Dios no subió en vano a sus labios. La diría, letra por letra, palabra por palabra. Y lo oirían. (Rivera, 1986:11)

La repetición funciona en este caso como una forma de dejar constancia del acto de escritura de toda narración. Al narrar, además de destacar el aspecto fónico o sonoro de su prosa, Rivera siempre acentúa el carácter gráfico del relato.

En estas obras, tanto la repetición como la mínima variación aparecen como recursos primordiales en la estructuración formal. En ellas, la repetición tiene dos consecuencias primordiales. La primera es la detención del tiempo narrativo y, la segunda, el debilitamiento del contenido semántico. Debilitamiento que se intensifica con la utilización del hipérbaton. Una secuencia puede ser enunciada

manteniendo un orden lógico y a ésta sucederle otra en la que ese orden se invierte, o viceversa. En *El farmer* se lee:

Aquí, sí, soy un campesino que toma mate, sentado junto al brasero, que tiene frío, el campesino, sentado junto al brasero.
Soy un campesino, aquí, en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña, a dos leguas escasas de Southampton, y a muchas más leguas de las que uno puede imaginar de mis pagos de Monte, la tierra de mis padres, y de los padres de mis padres.” (Rivera, 1996: 10)

En este fragmento, la primera frase se construye mediante un hipérbaton y la segunda, guarda un orden lógico.

Cuando el sentido se oscurece como consecuencia de la redundancia de la repetición, es inevitable la detención de la lectura en el intento de recuperar el significado de los signos. El efecto se vuelve doblemente exasperante porque la acumulación tanto de esos signos como de los sintagmas induce al lector a proseguir cuando en realidad necesita detenerse. Adormecido su significado, los signos se suceden como sonido puro y adquieren un carácter hipnótico.

La estructura repetitiva cumple una función análoga: interpone una lente de aumento sobre lo sonoro. Debilitado el carácter semántico, ciertos fragmentos tienden a convertirse, como la música, en forma pura, aunque evidentemente no se llega a ese extremo.

En *La revolución es un sueño eterno*, la prosa se aproxima en algunos segmentos a estos límites:

Esta mano que tiembla, escribe Castelli, mató. ¿Por qué tiembla esta mano que mató? Me pregunto por qué tiembla esta mano que mató. Castelli se pregunta por qué tiembla esa mano que mató. ¿Es loco Castelli? ¿Es idiota? ¿O a Castelli se le asigna, en una tragedia que no escribió, el papel de loco y de idiota que se pregunta por qué su mano, que mató, tiembla? ¿No leí esto, antes, en una letra apretada y aún firme? (Rivera, 2001a: 133 y 134)

Las frases se repiten cambiando la entonación; al pasar del tono afirmativo al interrogativo, el ritmo obviamente cambia. Además, los sintagmas breves de las

interrogaciones en el centro del párrafo, posteriormente se distribuyen en una frase más extensa, en la que se invierte el orden de algunas palabras: “mano que tiembla mató” y “mano que mató, tiembla”. La estructura rítmica se cierra musical y poéticamente.

En ciertos fragmentos de *Para ellos, el paraíso*, puede apreciarse el fenómeno de la repetición aunque las palabras repetidas (*agua* se reitera ocho veces) se encadenan en un tono casi monocorde y por ello resulta más exasperante; la narradora describe una situación cotidiana:

Abro la canilla de la pileta. La canilla gorgotea. De pronto, salta un chorro de agua. Enjuago un vaso en el chorro de agua. Lleno el vaso con agua. Alzo el vaso más arriba de mis ojos: el agua está turbia. Dejo correr el agua de la canilla. Poco a poco, se aclara. Lleno el vaso, otra vez, con agua. Tomo el agua del vaso que llené: el agua está fría. (Rivera, 2002: 107)

La polarización de diferentes grupos de signos a lo largo de los textos de Rivera le otorga a la obra organicidad. Ellos operan como diferentes leitmotiv que trazan un hilo discursivo que en apariencia es direccional pero que se detiene en virtud de la repetición.

La secuencia narrativa es velada, por momentos, por la trama puramente formal que se origina mediante la repetición y yuxtaposición de esos leitmotiv. Los diversos fragmentos con los que se articulan los textos de Rivera muchas veces se suceden sin solución de continuidad, y simplemente, se yuxtaponen. La articulación se produce por la persistencia o el cambio de ese grupo de signos polarizados con los que se construye el discurso.

En la novela *Para ellos, el paraíso*, la repetición de objetos y acciones detiene la progresión de la frase. En el comienzo de la obra, leemos:

Él, que cierra las persianas y las ventanas del departamento, se sienta en su sillón. Él, sentado en su sillón, me dice que no abra las persianas y las ventanas del departamento, que no prenda el aparato de aire acondicionado ni la luz. Que no abra la puerta del departamento, si golpean la puerta del departamento o tocan el timbre.

Él, sentado en su sillón, habla lentamente, como con esfuerzo,(...)

El aire es gris.

Él, que sigue sentado en su sillón, me dice que camine descalza. Camino descalza por el living. Camino, por el living, de una punta a la otra del living, descalza. (Rivera, 2002: 89)

En esta textura repetitiva, algunos escasos elementos diferentes del resto irrumpen para quebrar la línea circular que siguen las palabras. La prosa se vuelve deliberadamente poética; el elemento rítmico se asegura no sólo por el material reiterativo sino también por la introducción de frases breves (“El aire es gris”) que quiebran el ritmo regular del texto.

Además de estas particularidades en la elaboración del discurso narrativo, la puntuación cumple también una función sumamente significativa en sus textos. Rivera utiliza, de manera minuciosamente elaborada, una sintaxis simple, con predominio de la yuxtaposición de frases y oraciones y una innumerable cantidad de pausas marcadas por el uso de comas, interrogaciones, puntos suspensivos. Estos marcadores del discurso sirven por una parte a dar la idea de discontinuidad del discurso y, por la otra, a resaltar el aspecto fonético de los signos que funcionan, como se ha señalado, como verdaderos leitmotiv.

Desde el punto de vista gramatical, la puntuación es totalmente arbitraria, no está usada de acuerdo con los principios normativos. Podríamos pensar que los signos de puntuación arbitrarios marcan pausas a los efectos de reproducir las formas del lenguaje oral; sin embargo, la redundante puntuación parece señalar más bien la artificialidad de la prosa, insistir en el aspecto técnico de la construcción. Si la intención fuera la de reproducir la oralidad del lenguaje, la siguiente frase podría contener sólo dos comas: “Él camina, otra vez, hacia la ventana, y corre, apenas, la cortina.” (Rivera, 2002: 102)

Las pausas breves impuestas por las incontables comas acentúan la ruptura de la sintaxis, como hemos señalado, efecto que se intensifica también por el uso del hipérbaton. Estos recursos se combinan para crear la ilusión de una enumeración ilimitada.

En los textos en los que predomina el mundo de los objetos, la enumeración, cuando abarca a los significantes que expresan cualidades o acciones, produce la sensación de que estos signos también se sustantivan:

Tengo sed, le digo.

La tarde, desierta, afuera, detrás de la ventana y los postigones. Y el sol, afuera, en la tarde desierta. Y en la ciudad vacía y negra, en las fogatas que arden, amarillas, en las esquinas de la ciudad vacía y negra. En la ciudad apestada de la que huyeron los ricos. En la ciudad que camina el señor Sarmiento, como si fuera su dueño.

Ella vuelve con una jarra de vidrio en las manos. Ella me sirve un vaso de vino. El vino está frío. Mastico pedazos de durazno. Cierro los ojos. El resplandor de la tarde desierta me atraviesa los párpados. Ella me llena el vaso. Y me desnuda. (Rivera, 1991:42 y 43)

En este fragmento de *El amigo de Baudelaire*, la modalidad descriptiva domina a la modalidad del discurso narrativo. Al igual que en *Los vencedores no dudan* (o *Para ellos, el paraíso*), la prosa no parece establecer una relación causal de los elementos como es habitual en todo texto narrativo convencional; los elementos progresan en una dirección que se define de acuerdo con la percepción sensorial. En esta última obra, el mecanismo descriptivo afecta a la totalidad del texto.

En la obra de Rivera, la enumeración no sólo se presenta como efecto formal que genera la repetición en partes del texto que no necesariamente enumeran; hay casos en los que aparece como un recurso específico que ofrece diversas variantes. La enumeración que en *La revolución es un sueño eterno* hace Castelli de los objetos que posee, previa declaración de su pobreza, aparece evidentemente como un homenaje a Borges:

Un ejemplar del Quijote...Un libro,...Romeo y Julieta...La traducción de Moreno... de El contrato social. La espada que cargué en Suipacha. Un juego de ajedrez...Un ídolo asiático...Un poncho rojo...(...) Cinco camisas. Una, muy gastada. Un largavista. La pistola con la que maté a la muerte, en una calle de piedra (...) Un espejo de mano, ovalado, con marco y mango de plata... (...) Dos cuadernos de tapas rojas: mi hijo Pedro les dará el destino que mejor le plazca. Cuatro plumas que me sirvieron para escribir los dos cuadernos de tapas rojas. Un tintero con base de piedra. (Rivera, 2001a: 170-173)

En *El amigo de Baudelaire*, mediante la enumeración, se describe la ciudad de Buenos Aires asolada por la peste amarilla:

Nadie en las calles, salvo el señor Sarmiento que camina, (...) por las calles vacías de la ciudad.

Pisa escombros, vómitos, vidrios rotos, cenizas, las brasas que se apagan de las fogatas amarillas, restos viscosos de algo que fue tripa o leche o sangre, y fermentó. (...)

¿Quién es ese viejo que cruza el silencio espantoso de la ciudad apestada con sus botas polvorientas, como si la ciudad y su apestado silencio, su podredumbre, las emanaciones de la pudrición de los muertos y de los que mueren, y de los que huyen, y las piedras y los muros que sobrevivirán a la peste, fueran suyos? (Rivera, 1991:45-47)

Mediante el uso de diversos recursos retóricos tales como la enumeración, la figura del polisíndeton en el tramo final del fragmento, la aliteración, Rivera elabora un texto marcadamente poético.

La presencia de distintos leitmotiv se manifiesta en la acumulación de los elementos repetidos en la superficie textual. Estos elementos se desplazan no sólo en el interior de una obra sino que algunos de reiteran idénticos en varias obras del autor. Las tarjetas de identificación son un ejemplo. Aparecen en *La revolución es un sueño eterno*, cuando Castelli se sujeta a su capa un papel donde se lee: "Soy Castelli" para que lo reconozcan y, además, para reconocerse a sí mismo. En *Apuestas*, se lee en una tarjeta el nombre de "Juan Pablo Lanes" y "Leviatán"; en *Los vencedores no dudan*, la tarjeta identifica en el final de la obra al militar *innombrable*, de quien antes no se dice su nombre porque su falta de identidad sirve para demostrar que se trata más bien de un sujeto colectivo que amenaza a todos los individuos de una nación. La paulatina pérdida de identidad lleva a algunos personajes a "escribir" su nombre para afirmarse en la realidad; a otros, a explicar su vida a través de otro nombre, como en el caso de Lanes y su identificación con *Leviatán*, el tratado de Hobbes que explica las fuerzas que mueven al hombre: *instinto de conservación, placer y poder*²³⁷. Cuando la tarjeta identifica a un militar, muestra un nombre, al parecer, intrascendente: "capitán

²³⁷ R. Gnutzmann, "Apuestas...", *op.cit.*, pág. 201.

José Santos Pérez”²³⁸ y acentúa, al mismo tiempo, la tragedia de los innominados, de los NN o desaparecidos; de la hija de Lanes, a la que “se la han llevado” y de la que no sabemos su nombre, mientras que los nombres y apellidos de los protagonistas del relato se repiten una y otra vez.

Un elemento que está presente en todas las obras escritas por Rivera, desde la década del ochenta, es la insistencia en repetir el nombre propio o los sintagmas compuestos por atributos que caracterizan a los personajes tiene relación con lo expuesto en el párrafo anterior: la búsqueda de la afirmación del individuo mediante la cita reiterada de su única identidad. En el caso de los sintagmas atributivos del tipo: “el hombre flaco y elegante”, “el hombre pequeño y delgado”, está presente la figura retórica de los epítetos pleonásticos, los que representan:

[...] conjuntos de propiedades o cualidades que se suponen constantes en la caracterización de las personas (...) Su utilización en el discurso (...) obedece a una finalidad primordialmente ornamental y amplificadora, que se corresponde con una práctica poética vinculada estrechamente con unos hábitos discursivos heredados del paradigma poético de la clásica grecolatina.²³⁹

De acuerdo con la definición de José Mayoral, podemos observar el modo en que Rivera utiliza este recurso. Por un lado, mantiene la función mnemotécnica de la épica griega pero por otro, desde una intención irónica, formula epítetos de atributos banales e intrascendentes puesto que se refiere a personajes de vidas oscuras e inenabables. Estos personajes sin rostro, sin nombre, nominados sólo por algún rasgo físico y de forma repetitiva, pueden funcionar, dentro del relato como arquetipos. El lector, ante la carencia de otros rasgos personales o referencia sobre los mismos, sólo puede valorar sus acciones, su conducta dentro del texto. Cabe también la posibilidad para el lector, de otorgarle una identidad, un rostro y humanizar su existencia.

En la prosa de este escritor no tiene cabida el uso de la referencia pronominal. El procedimiento de repetición excesiva del nombre –en lugar del económico pronombre- seguramente intenta representar la incertidumbre en que

²³⁸ El nombre de José Santos Pérez coincide con un referente histórico; así se llamaba el asesino de Facundo Quiroga.

²³⁹ José A. Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, pág. 135.

se encuentra el personaje por la falta de autorreconocimiento y se trasladara a la entidad del narrador. La indeterminación se establece a través de movimientos encadenados. La falta de seguridad del personaje se manifiesta en el lenguaje reiterativo de la voz narradora.

La repetición de la acción de escribir, de los papeles, de la tinta, los cuadernos, las cartas, las notas...son motivos que actúan como metáforas autorreferenciales del acto de escritura. Varios textos de Rivera se inician presentando la actitud del escritor frente a la creación estética. La praxis narrativa se constituye de este modo en un elemento que se señala desde el principio y se reitera constantemente a lo largo del texto.

Otro leitmotiv es la acción de “mirarse a un espejo” como una actitud de indagación y la búsqueda de la respuesta a ¿quién soy?, la cual se reitera con frecuencia en varias de las obras de Rivera. El humo del cigarrillo, que es también recurrente, permite crear el espacio propicio para la reflexión; el alcohol acompaña siempre a estas atmósferas fantasmales. Todos ellos actúan como signos, como referentes que completan en las ficciones de Rivera su sentido. Rosas, y sobre todo Sarmiento, son figuras que adquieren una voz –explícita o implícita- en el discurso de casi todas estas novelas; quizá porque ellos en sí mismos representan, en el plano histórico e ideológico, la dualidad de los triunfadores y de los derrotados y, ambos, el origen de los conflictos de una nación que es observada desde el presente.

La frase reiterada es un motivo, un signo que a veces permite establecer una fusión entre presente y pasado y, de ese modo, anular no sólo el concepto de tiempo sino también el de espacio. Signos que producen un instante de recuerdo cuando son transportados a otros objetos. La repetición cumple una función estética pero al mismo tiempo reproduce los mecanismos propios de la memoria voluntaria: repetir para no olvidar, repetir para encontrar la verdad.

En estas novelas, el material que se transforma, que cambia y que reaparece es el que se establece como centro de la constelación, centro esquivo e incierto, responsable de que el ritmo deje de ser aparentemente un hecho concreto para convertirse casi en una cuestión abstracta, ya que se posee distancia –el espacio entre una repetición y otra- pero la representación se vuelve incierta por lo que resulta más difícil acceder al sentido. Es así cómo Rivera transforma el ritmo en

tiempo, aunque no en un tiempo pautado cronológicamente sino en un tiempo que se halla en un estado casi salvaje, crudo, físico.

Por otra parte, esos juegos con las nociones temporales y espaciales, conducen a una cierta acronía, en el sentido en que lo utiliza Genette. La repetición, en este sentido, funciona más que como procedimiento, como figura que remite a la conexión entre pasado y presente, conexión que le otorga al texto una nueva dimensión temporal.

4.4.2. Los silencios

La repetición como recurso retórico, construye el ritmo del relato, como hemos señalado anteriormente. El *silencio* es otro elemento que queremos destacar entre las técnicas y recursos discursivos que utiliza el autor. Éste cumple, también, una función rítmica que se opone y relaciona al mismo tiempo con la repetición.

Este concepto, que formalmente proviene de la música y alcanza un tratamiento exhaustivo en el campo de la música contemporánea, ocupa un lugar destacado en la literatura de la primera vanguardia.²⁴⁰ El silencio, lo no dicho, la elipsis, se verifica con más nitidez inicialmente en la poesía y luego se traslada al género narrativo.

En el arte de la ficción, el silencio se traduce en pausas determinadas por los signos de puntuación, por los espacios dejados en blanco dentro de la página, en la distribución gráfica del texto, en los espacios más amplios que lo normal entre párrafos, secuencias o fragmentos, en lo elusivo de frases inacabadas, en lo sugerente de los puntos suspensivos, entre otros recursos que posibilita el lenguaje y el texto.

La repetición y el silencio son dos componentes que están estrechamente relacionados con el concepto de forma espacial analizado previamente. En su estudio de los espacios novelescos, Ricardo Gullón expone su idea sobre el silencio:

²⁴⁰ El trasvase y ruptura de los límites entre los códigos estéticos que llevaron a cabo los movimientos de vanguardia de comienzos de siglo, es uno de los principales fenómenos que Adorno define como imbricación de las artes, en el sentido de que en lugar de una línea nítida de separación entre los géneros artísticos, nos encontramos ante unas fronteras móviles y difusas en las que las artes y sus lenguajes se interpenetran mutuamente. Theodor W. Adorno, "Para una teoría de la obra de arte", *Teoría Estética*, Buenos Aires, Hyspamerica Ediciones Argentina, 1983, págs. 232-262.

Ese silencio cumple una función definida: suscitar impresiones y sensaciones indefinidas. (...) Por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la situación.²⁴¹

En la obra de Rivera, al menos en gran parte de ella, el silencio juega un papel importante. La superficie textual de *El farmer* está construida con muchos espacios en blanco que separan reflexiones, sentencias, epígrafes breves que preceden a cada una de sus seis secciones. El uso de frases concisas en esta obra es un recurso que se añade al componente rítmico y que actúa como momento de transición entre los diversos lenguajes. La frase mínima, la sucesión de oraciones y sintagmas entrecortados, a veces en forma de poema aluden y proponen, en su brevedad y laconismo, un inmenso caudal de interpretaciones como un reto al lector.

En diversos fragmentos, que se reiteran y reelaboran a lo largo de esta nouvelle, la prosa es altamente poética:

¿Quién camina en la nieve?
¿Quién me busca en esta hora de Inglaterra?
No tengo frío.
No tengo hambre.
No tengo miedo.
Soy, aun solo, Juan Manuel de Rosas.
Invoco, nombrándome, lo que la patria me debe.
La noche cae, en silencio, como la nieve. (Rivera, 1996: 102)

La revolución es un sueño eterno está constituida por tres partes; las dos primeras corresponden a los dos cuadernos escritos supuestamente por Castelli; la última a un breve apéndice, que es la nota de la edición. Cada uno de los cuadernos está dividido, a su vez, en capítulos numerados. Algunos de estos capítulos abarcan media página; otros, un poco menos y uno llega a contener una sola línea: “Ángela, Ángela. Por favor, Ángela.” (Rivera, 2001a: 174)

²⁴¹ R. Gullón, *op.cit.*, pág. 250.

Una línea contenida en un capítulo y el pedido de auxilio desgarrador resuena con estas cinco palabras en el blanco de la página. Así es como funciona el vacío rítmico; la frase alcanza por esa autosuficiencia una dimensión total, única. Sólo basta esa línea para expresar la inmensa angustia que transmite el llamado.

Otro tanto sucede en *La sierva*. En siete líneas se escribe, al final del capítulo I:

Entendé esto:

Murió el señor Domingo Faustino Sarmiento.

A partir de esa muerte, este país será campo de caza de mediocres, canallas y generales. (Rivera, 1991: 29)

Es un fragmento que interrumpe el relato de Lucrecia (narradora de ese capítulo), y que no guarda conexión con él. Una voz probablemente anónima anuncia la muerte de Sarmiento y predice el futuro de la nación argentina: la historia trágica del siglo XX, un futuro que es también el pasado del escritor y de sus lectores. Después de ese párrafo, sobreviene la gran pausa. Su función es la de aislar la frase justamente para destacarla y de dejar una parte en blanco, como un espacio de tiempo que se le ofrece al lector para reflexionar sobre lo escrito, como una forma de invitar a su relectura.

La repetición puede entenderse como la otra cara del silencio. En la obra de Rivera, este componente sugiere el aspecto inefable del sentido, que el lector debe recuperar en esos *momentos* blancos en la superficie textual. La repetición actúa como un mecanismo cuyos efectos son semejantes a los del silencio; se repite para evitar hablar de lo que no se puede, de lo que es obvio, de lo prohibido. Repetición y silencio de significados contrapuestos pero de idéntica función, provocan extrañeza en el lector, desacomodan sus hábitos normales e incitan a releer el texto para completar su significado, para comprender lo elusivo del discurso. A juicio de Ricardo Gullón:

[...] los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene un punto, y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado. El silencio (...) habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña, él también, una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada.²⁴²

²⁴² R. Gullón, *op. cit.*, pág. 250.

QUINTA PARTE

Escritura de la memoria

Capítulo 1: Memorias de Utopía

En el contexto posdictatorial argentino, y en el resto de países hispanoamericanos, el ejercicio de la memoria se ha convertido en un imperativo político, ético y estético. La necesidad de indagar en los crímenes cometidos por la dictadura militar argentina de 1976, en sus efectos devastadores, ha configurado, desde el retorno de la democracia, un nuevo paradigma de pensamiento—el paradigma de la memoria— desde el cual se ha reflexionado en conceptos que reflejan el estado de situación después de la catástrofe: el duelo, el trauma, la derrota.

De allí que su tesis pueda ser resumida en la idea de que la realidad virtual que crean los medios, la política del mercado que vuelve obsoletos los valores del pasado junto a la sensación de que no hay diferencia temporal —sino que se vive en un eterno presente— que no hay tampoco diferencia espacial, puede ser revertida por el arte, en su regreso a la historia y a la memoria, para tratar de reconstruir la realidad alejándose de los parámetros que el capitalismo y el mercado nos imponen en nuestro conflictivo presente.

En nuestro recorrido de la investigación, los ensayos de Andreas Huyssen,²⁴³ que hablan acerca del lugar que ocupa la memoria en el arte contemporáneo, constituyen una mirada que se suma al pensamiento de los filósofos y críticos abordados en nuestro trabajo.

Para Huyssen, el giro hacia la historia, el deseo por recuperar el pasado para interrogarlo es al deseo de hallar lo real, en una época en que la realidad se ha

²⁴³ Andreas Huyssen. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, FCE, 2007.

vuelto evanescente. La realidad no es simplemente lo exterior, es ante todo, el lugar de una construcción.²⁴⁴

Huyssen entiende que el giro temporal hacia el pasado se sustenta en aspectos de distinta índole. En el plano ideológico, el sistema capitalista, en su opinión, carece hoy de visión de futuro, pero lejos de resolverlo se regodea en esa carencia como si el pragmatismo a corto plazo fuera una alternativa. Nuestra cultura, al decir de Huyssen, está dominada por la simultaneidad creciente de nuestro mundo mediático:

[...] cuando este mismo presente va liberándose progresivamente de las ataduras de la tradición, cuando la saturación de los medios borra toda diferencia temporal y espacial, haciendo disponible cada espacio, cada tiempo al replay instantáneo, entonces el giro a la historia y a la memoria puede también leerse como un intento de hallar un nuevo anclaje. La confianza en la memoria, verificable en la esfera social, marca el deseo de resistir a la delimitación de la subjetividad y a la disgregación de la cohesión social.²⁴⁵

En el intento por mantener esa dialéctica entre ficción y realidad, contra la fascinación del simulacro, es donde este autor percibe la presencia de las energías utópicas operando en la literatura actual. Existe, en diversos textos literarios contemporáneos “una intertextualidad utópica con el pasado que intenta anclar al lector en la temporalidad, yendo más allá de las citas fáciles, superficiales y arbitrarias”.²⁴⁶

Y más adelante, Huyssen concluye:

En una era de ilimitada proliferación de imágenes, discursos, simulacros, la búsqueda misma de lo real se ha vuelto utópica, y esta búsqueda está fundamentalmente investida de un deseo de temporalidad. En ese sentido, entonces, las obsesiones con la memoria y la historia, tal como se nos presentan en la literatura y el arte contemporáneos, no son regresivas ni escapistas. En la política cultural de hoy en día, ocupan una postura

²⁴⁴ Andreas Huyssen. *En busca del futuro perdido... op.cit.*, pág. 271

²⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 270.

²⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 271.

utópica, frente al nihilismo posmoderno “chic” y cínico por un lado, y a una visión del mundo neoconservadora por el otro, que desea lo que no puede ser: historias estables, un canon estable, una estable realidad.²⁴⁷

Las hipótesis de Huyssen que aquí nos sirven de introducción, operan, asimismo, como conclusión y cierre de lo que venimos analizando a lo largo de este trabajo.

Por otra parte, la perspectiva de Huyssen significa un nuevo aporte de reflexión a la forma de abordar este fenómeno. Esto es, la relación con las políticas culturales actuales y, por ende, con la ideología del sistema capitalista, el mercado y el accionar de los medios masivos de comunicación.

Su reflexión, entonces, en sentido amplio, dilucida causas de orden más profundo en lo que respecta al arte y la literatura contemporáneos. Ya no se trata de la simple observación de rasgos estéticos de aquellas obras literarias que rescatan el pasado histórico con la clara intención de integrarlo en su materia narrativa, sino de llegar a hipótesis que den cuenta de problemáticas socioculturales que se instalan decididamente en los discursos sociales y artísticos.

Capítulo 2: Poética del anacronismo.

Si el historiador –específicamente todo historiador positivista- es quien realiza su investigación a partir de una concordancia de tiempos eucrónicos, factuales, al fragmentar la linealidad del tiempo histórico o simplemente confundir una época con otra, se entiende que comete —contra el dogma de la ciencia— un error, significa que incurre en un anacronismo.

Este significado negativo parte de una concepción seguramente ya perimida de la historia y, fundamentalmente, de una visión de la temporalidad en continuo progreso, que también ha caducado desde que la filosofía posestructuralista se pronunciara contra la supuesta objetividad de la historiografía y declarara que esta ciencia –la Historia- solo puede ser considerada como narración.²⁴⁸

²⁴⁷ Andreas Huyssen. *En busca del futuro perdido... op.cit.*, págs. 271-272.

²⁴⁸ Georges Didi-Huberman; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

En el campo de los estudios literarios, entre los críticos que analizan el recurso del anacronismo en el marco de la denominada nueva novela histórica latinoamericana podemos mencionar a Seymour Menton, Fernando Aínsa y María Cristina Pons, entre otros, y, desde una perspectiva general, a Celia Fernández Prieto.

Concretamente, Seymour Menton, con quien coincide en este sentido María Cristina Pons²⁴⁹, se refiere al recurso como “la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos”.²⁵⁰ Fernando Aínsa se refiere a esta misma estrategia como “la superposición de tiempos históricos diferentes (anacronismo creativo)”²⁵¹.

Por su parte, Celia Fernández Prieto define el anacronismo en los siguientes términos:

una incongruencia temporal que consiste en insertar en un período histórico elementos materiales o categorías culturales que pertenecen a otro, anterior o posterior. En principio, pareciera que aquí pudiera residir una diferencia entre la narración histórica y la novela histórica, pues en la primera estaría prohibido, en la segunda se convertiría en un recurso compositivo y estético que el novelista utiliza intencionadamente, de modo que resulte perceptible para el lector y con el fin de generar diversos efectos de sentido.²⁵²

De lo enunciado por Fernández Prieto pueden desprenderse algunas observaciones. La afirmación de que el anacronismo sea un error desde el punto de vista historiográfico ha sido cuestionada desde un sector de la historiografía misma, de aquellos que piensan que el discurso historiográfico es una construcción discursiva que implica selección, recortes, interpretación llevadas a cabo por el historiador. De todos modos, la utilización del recurso del anacronismo en ambos órdenes discursivos se presenta de forma diferente y variable.

²⁴⁹ María Cristina Pons. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996

²⁵⁰ S. Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

²⁵¹ Aínsa, al referirse al anacronismo, afirma: “Hay un tiempo novelesco- presente histórico de la narración- sobre el cual inciden otros tiempos. Las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas.” Fernando Aínsa, “La nueva novela”, op.cit., pág. 84.

²⁵² Celia Fernández Prieto. “El anacronismo: formas y funciones”, en *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, 2004, vol. I, pág. 250.

El historiador de arte, Georges Didi-Huberman, en su ensayo *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* y apartándose del significado negativo de error metodológico, instituye el anacronismo como herramienta epistemológica válida para la investigación.

En su obra, leemos:

[...] el conocimiento histórico sería un proceso *al revés del orden cronológico*, “un retroceso en el tiempo”, es decir, estrictamente, un anacronismo. El anacronismo, como “definición a contrario de la historia”⁽²⁵³⁾, proporciona también la definición heurística de la historia como anamnesia cronológica, regresión del tiempo *a contrario* del orden de los acontecimientos [...] Pero la historia también puede construirse, incluso verificarse, haciendo retroceder, hasta la antigüedad romana, un análisis de la conjura política buscando sus ejemplos [...] en la época contemporánea.

Tal es pues la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente.²⁵⁴

El anacronismo, redefinido por Didi-Huberman, se convierte entonces en paradigma de la interrogación histórica. Desde este punto de vista, el rechazo al modelo de la linealidad del tiempo histórico presupone que la historia, en tanto objeto científico, no es algo inalterable ni un simple proceso continuo, sin interrupciones, “y que la historia (en tanto disciplina) tampoco es un saber fijo y mucho menos un relato lineal. La actitud del historiador [...] deberá radicar en llevar su propio saber a las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo”.²⁵⁵

Por lo tanto, en oposición al proceder canónico del historiador -quien por otra parte se pronunciaría desde el discurso oficial-, el modelo de historiador que nos propone Didi-Huberman es aquel que, mediante el acto de reunir tiempos heterogéneos, dispares, quebrando las cronologías, convocaría a la memoria, en tanto espacio que posibilita esa fusión anacrónica y hace surgir la paradoja.

²⁵³ Georges Didi-Huberman cita la expresión acuñada por O. Dumoulin, en “Anachronisme”, *Dictionnaire des sciences historiques*, dir. A. Burguiere, Paris, PUF, 1986, pág. 34.

²⁵⁴ *Ibidem*, págs. 54 y 55.

²⁵⁵ *Ibidem*, pág. 19.

En opinión de Didi-Huberman, el anacronismo surge, por un lado, como la marca misma de la ficción, que se permite practicar todas las discordancias posibles en el orden temporal. Sin embargo, por otro lado, puede aparecer también como una apertura de la disciplina histórica.²⁵⁶

El anacronismo, llevado al terreno de la estética literaria, constituye, entonces, una estrategia poética de marcada significación ideológica, o como afirma el historiador alemán, una herramienta epistemológica.

Si consideramos el conjunto de obras escritas por Rivera hasta el momento, podemos delimitar una etapa de poco más de veinte años, en la que el escritor convoca al pasado de la historia argentina para injertarle anacronismos del presente. Sin embargo, es válido también enunciar lo anterior invirtiendo la sintaxis de la frase, ya que pensamos que Rivera, obsesionado por los avatares del presente, regresa a través de la memoria y la indagación al tiempo de los grandes conflictos nacionales que singularizan la historia de la nación argentina.

Es cierto y notable que en sus últimos textos, novelas y relatos publicados desde el año 2000, parece darse un fenómeno inverso: la materia narrativa se sitúa más próxima a nuestro presente, sus contenidos son más actuales, pero estas obras también aparecen atravesadas por hechos, personajes, reflexiones y discursos de diversos tiempos pretéritos. Aunque el punto de mira de Rivera parece haberse fijado, en esta última etapa narrativa, en conflictos sociales vigentes, nuestro autor no deja de lado los hechos históricos del pasado.

En este sentido, la adopción del concepto de anacronismo como instrumento de reflexión nos parece pertinente para analizar la poética de Rivera. Este escritor encuentra semejanzas de distintos órdenes en tiempos y espacios disímiles; observa la concomitancia de fragmentos de acontecimientos que se producen en diferentes épocas. Sin embargo, esta repetición no se sustenta en la simple idea de que el presente vuelve a incurrir en los mismos errores cometidos en el pasado, sino más bien que los desaciertos de nuestra época coetánea tienen su origen o germinan en el pasado, momento en el que fueron negados u ocultados

²⁵⁶ Afirma Didi-Huberman:[el anacronismo aparece como] una complejización saludable de sus modelos de tiempo: los géneros de montajes anacrónicos introducidos por Marcel Proust o por James Joyce quizás habrán –a sus espaldas- enriquecido la historia de este elemento de *omnitemporalidad* [...] y que supone una fenomenología no trivial del tiempo humano, una fenomenología atenta primero a los procesos, individuales y colectivos, de la memoria. G. Didi-Huberman, *op.cit.*, pág. 60.

sin examinar a tiempo lo que puede apreciarse en la coyuntura actual como sus nefastas consecuencias.

A partir de los conceptos vertidos, podemos establecer un vínculo con una nueva manera de pensar el tiempo, que tiene pleno asidero en la narrativa de Andrés Rivera.

Capítulo 3: Temporalidad y experiencia histórica

¿cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente [...] si no supiéramos que se trata de un presente histórico?

Ricardo Piglia, *Respiración Artificial*

En nuestra investigación, en la etapa de búsqueda del material bibliográfico y de delimitación del marco teórico, la cita a la obra de Walter Benjamin surgió en varios ensayos, que encontraban similitudes entre la poética de Andrés Rivera y las tesis del filósofo alemán; fundamentalmente en el texto del crítico Edgardo Berg.

Walter Benjamin²⁵⁷, en su célebre ensayo *Tesis sobre la filosofía de la historia*, produce con sus originales planteamientos teóricos una verdadera revolución. Tal vez no haya influido tanto en el campo de la ciencia histórica como hubiera sido esperable, pero sí lo ha sido en el pensamiento filosófico, al recuperar un problema capital como lo es el de la historicidad y la idea de tiempo.²⁵⁸

²⁵⁷ Los conceptos que tratamos aquí provienen de la lectura que hace Didi-Huberman sobre el pensamiento de Benjamin. Recurrimos, además, a dos de los ensayos que consideramos capitales del pensador de Frankfurt: Walter Benjamin, "Sobre el concepto de la historia" y "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, págs. 65-76 y 147-182, respectivamente.

²⁵⁸ Reproducimos la Tesis VI, donde plantea su concepción del tiempo histórico: Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de ser convertidos en instrumento de la clase dominante. En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. El Mesías viene no solo como redentor sino como vencedor del Anticristo. Solo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza *aquel* historiador traspasado por la idea de que *ni siquiera los muertos* estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer. *Ibidem*, págs. 67 y 68.

Rivera piensa como Benjamin y lleva al campo de la escritura estética los presupuestos del filósofo alemán. Para nuestro escritor, el instante de peligro son las catastróficas circunstancias históricas de su propia época, cuya interpretación remite necesariamente a acontecimientos pretéritos que el discurso dominante ha negado o excluido. En la tesis XIV, de Benjamin, se lee: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual, que es pleno”.²⁵⁹

Nicolás Casullo explica la filosofía benjaminiana en los siguientes términos:

Lo mítico sobrevive bajo la superficie de la modernidad de la historia, bajo la discursividad homogénea y deshumanizante de los vencedores. El mito es una tensión ineludible y escamoteada de la modernidad, que no plantea entonces una cultura reconciliante del hombre con la historia, sino la perpetuación de su tragedia, la réplica de las barbaries.”²⁶⁰

Georges Didi-Huberman, en el ensayo que venimos analizando, recupera la obra de Benjamin y la examina en función de sus hipótesis sobre el anacronismo. El filósofo de la escuela de Frankfurt es clave, según Huberman, para concebir la historia ya no como un punto fijo sino más bien como una serie de movimientos:

[...] la historia se funda –y recomienza-, sobre un movimiento “a contrapelo” de la antigua búsqueda del pasado por el historiador. Es necesario de ahora en más entender de qué manera el pasado llega al historiador, y cómo llega a encontrarlo en su presente, en lo sucesivo entendido como presente *reminiscente*.²⁶¹

El pensamiento benjaminiano, en este sentido, se ha rigido por dos líneas fundamentales. La primera se relaciona con la idea de que la historia, en tanto

²⁵⁹ En la tesis XVI, Benjamin acomete contra el historicismo y postula un nuevo método para el materialismo histórico: “El historicismo postula una imagen “eterna” de pasado; el materialista histórico, una experiencia única como éste. Deja que los otros agoten sus fuerzas en el burdel del historicismo con la meretriz “había una vez”. Él permanece dueño de sus fuerzas: suficientemente hombre para hacer saltar el *continuum* de la historia”.*Ibidem*, págs. 73 y 74.

²⁶⁰ Citado por Nicolás Casullo (compilador y prólogo) en *El debate modernidad-posmodernidad*, op. cit., pág. 51.

²⁶¹ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, págs. 152 y 153.

objeto de la ciencia, no es algo fijo ni tampoco un mero proceso continuo. La segunda plantea que la historia, como disciplina, no es un saber fijo ni tampoco un simple relato causal. Su modelo filosófico rechaza la concepción de la historia como un proceso orientado o teleológico; no existe una línea progresiva sino un haz de múltiples direcciones, zonas de bifurcaciones, en las que en cada hecho del pasado coinciden su historia anterior y su historia posterior.

Considera, además, que así como cada objeto de cultura debe ser pensado en su bifurcación como *objeto de barbarie*, cada progreso histórico deberá ser pensado, en su bifurcación, como *catástrofe*.²⁶²

Siguiendo sus líneas de pensamiento, el historiador debe adaptar su propio saber –y la forma de su relato- a las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo.

De este modo, el modelo dialéctico benjaminiano responde a la idea de que toda experiencia del tiempo debe refutar la noción de progreso del devenir y hacer aparecer toda evolución aparente como una inversión. A partir de esta operación se consumaría la ruina del positivismo histórico. Para la filosofía positivista, “los hechos históricos [aparecen] en el marco de un pasado-receptáculo abstracto, homogéneo y, para resumir, eterno: un tiempo sin movimiento [...] Su procedimiento [del historiador] es sumatorio: utiliza la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío”. Es en función de ello que los hechos devienen cosas dialécticas, en movimiento: lo que desde el pasado nos llega a sorprender como una cuestión del recuerdo.

En opinión de Didi-Huberman, la revolución copernicana de la historia consiste en Benjamin en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo a la perspectiva del pasado como hecho de memoria.

La radical originalidad de este pensamiento –y por tanto de esta práctica de la historia- reside en que no deben considerarse los hechos en sí mismos sino más bien el movimiento que los recuerda y los reconstruye en el conocimiento actual del historiador.

Los nuevos pensamientos de la memoria a los que Benjamin se refiere, según lo afirma Didi-Huberman, no solo se inscriben en la epistemología histórica sino también en el campo del arte y de la literatura.²⁶³

²⁶² Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, págs. 153 y 154.

En su lectura de la filosofía benjaminiana, Didi-Huberman explica que el lugar de la historia es complejo, sin transparencia, similar a un montón de trapos, que aparece como un medio material pero también psíquico; de allí que el historiador sea el erudito de las impurezas, de los restos o desechos de la historia. Hacer historia no es ir hacia el pasado en busca de hechos y así acceder al saber. Para Benjamin este movimiento es dialéctico, se compone de saltos y responde a “una tensión esencial de las cosas, de los tiempos de la misma psiquis”.²⁶⁴

La búsqueda histórica atañe a la memoria en tanto proceso y no como resultado. Es por ello que la historicidad en la obra de Benjamin, según Didi-Huberman, se constituye “como una dialéctica entre el dormir y el sueño, entre el sueño y el despertar”.²⁶⁵

Esta idea acerca del punto de partida del conocimiento histórico, enunciada por Benjamin, guarda estrecha relación con la invención de Marcel Proust referida al instante en que sobreviene el recuerdo y el descubrimiento freudiano sobre el inconsciente. Huberman describe este movimiento y afirma que lo que emerge de este pliegue dialéctico es lo que Benjamin llama una imagen: “el intervalo hecho visible”, “la línea de fractura entre las cosas”.²⁶⁶ Es decir, una fractura, un quiebre que nos permite visualizar, o en este caso, comprender el acontecimiento histórico en su bifurcación conflictiva.

Giorgio Agamben, al abordar el problema de la noción de temporalidad, afirma que existe un desajuste entre la concepción de la historia y la idea de temporalidad desde la perspectiva del materialismo histórico. Para el filósofo italiano, el problema se sitúa en que la noción marxista de la historia es

²⁶³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, págs. 154 y 155. La cita incorpora fragmentos textuales (aquí entrecomillados) del artículo de Walter Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’histoire” (1940), en *L’Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, págs. 194 y 195.

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 164

²⁶⁵ *Ibidem*, pág. 165.

²⁶⁶ G. Didi-Huberman explica el concepto de imagen benjaminiana en los siguientes términos: “[...] en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. [...] Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua.” *Ibid.*, pág. 167.

revolucionaria, mientras que su concepto de tiempo ha seguido ceñida a la concepción tradicional de la cultura occidental.²⁶⁷

Para Marx, según Agamben, la historia no se establece a partir de la experiencia del tiempo como sucesión continua e infinita de instantes puntuales, sino a partir de la praxis, de la actividad concreta del hombre. La historia es la naturaleza del hombre, “la pertenencia original del hombre para sí mismo”²⁶⁸, en cuanto ser capaz de crearse originariamente como individuo universal. El hombre es un ser histórico y sólo en función de ello puede *caer* en el tiempo, puede temporalizarse. Sin embargo, la paradoja que señala Agamben es que el hombre contemporáneo, al carecer de una experiencia del tiempo, se halla escindido angustiosamente entre su “ser-en-el-tiempo” y su “ser-en-la-historia”, en cuanto dimensión original del hombre, como lo explica más adelante:

La duplicidad de toda concepción moderna de la historia [...], como realidad diacrónica y como estructura sincrónica que nunca pueden coincidir temporalmente- expresa esta imposibilidad del hombre, que se ha perdido en el tiempo, para apoderarse de su propia naturaleza histórica.²⁶⁹

Agamben hace coincidir el pensamiento de Benjamin con el de Martin Heidegger en su rechazo al historicismo vulgar y en la aceptación de la fundación marxista de la historicidad en la praxis. Para Heidegger, según lo afirma Agamben, en el centro de la experiencia se halla el momento de la decisión auténtica en que el ser-ahí toma conciencia de su propia finitud, que se desarrolla desde el nacimiento a la muerte “y, proyectándose frente a sí en la cura, asume libremente como destino su historicidad originaria”.²⁷⁰

²⁶⁷ Giorgio Agamben explica: [...] el materialismo histórico hasta ahora no ha llegado a elaborar una concepción del tiempo que estuviera a la altura de su concepción de la historia. Debido a esta omisión, se ha visto conscientemente obligado a recurrir a una concepción del tiempo dominante desde hace siglos en la cultura occidental, haciendo que convivan así lado a lado y en su propio seno una concepción revolucionaria de la historia con una experiencia tradicional del tiempo. La representación vulgar del tiempo como un continuum puntual y homogéneo ha terminado así empalideciendo el concepto marxiano de historia [...] Ya Benjamin había denunciado ese peligro en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Giorgio Agamben, *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004, págs. 131-132.

²⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 145.

²⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 146.

²⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 152.

Podemos colegir, a partir de las reflexiones anteriores, que para que exista armonía entre concepción histórica y noción de temporalidad, se debe impugnar la idea de sucesión infinita de momentos puntuales que ha impuesto la cultura occidental, ya sea circular como lo pensaban los clásicos, o lineal como lo entendía el cristianismo.

Agamben considera que ni el materialismo histórico ni el pensamiento de Heidegger han llegado a encontrar una concepción del tiempo que esté en consonancia con su idea de la historia, aunque reconoce que ha sido el filósofo existencialista el que se ha aproximado en mayor medida. No obstante, concluye su ensayo con una particular propuesta. Rescatando el pensamiento de la filosofía estoica, que plantea que el tiempo no es objetivo ni ajeno a nuestro control sino que proviene de la acción del hombre, de su propia decisión, Agamben sugiere que la experiencia del placer²⁷¹ puede constituir el fundamento de una nueva concepción del tiempo, y concluye:

A esa concepción que condena al fracaso todo intento de conquistar el tiempo se le debe oponer aquella según la cual el lugar propio del placer, como dimensión original del hombre, no es el tiempo puntual ni continuo ni la eternidad, sino la historia. [...] La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo. [...] ²⁷²

Estos conceptos nos permiten aseverar que para Rivera, la única manera de abordar la historia y elaborar una estética, que se define desde una clara posición política, es trabajando a partir de la concepción plena y rotunda de una temporalidad inacabada, sin dejarse enceguecer por el espejismo del progreso infinito.

²⁷¹ Agamben cita la definición de placer propuesta por Aristóteles en *Ética a Nicómaco*: 'La forma (eídos) del placer es perfecta (téleion) en todo momento' y añade que el placer, a diferencia del movimiento, no se despliega en un espacio de tiempo, sino que es 'en cada instante algo entero y completo'. *Op.cit.*, pág. 153.

²⁷² *Ibíd.*, págs. 154 y 155.

Capítulo 4: Rivera: el trapero de la memoria

La obra de Andrés Rivera, al situarse como texto que examina los avatares de la historia, instaaura una instancia discursiva signada por la subjetividad que apela fundamentalmente a la memoria.

Puede advertirse que en la narrativa rivereana coexisten dos espacios donde actúa la reminiscencia: uno es el familiar; el otro es el contexto histórico o político. Visualizando el conjunto de sus textos, se advierte la predominancia de la memoria familiar en algunas novelas, y en otras, la presencia marcada de la memoria colectiva, aunque ambos modos se imbrican siempre.

Nuevamente son las reflexiones de Didi-Huberman las que nos ofrecen la clave para ampliar el alcance de la significación de la palabra *memoria*, la cual es definida como una organización impura, un montaje no histórico del tiempo. Ese tiempo, que no es estrictamente el pasado, es la memoria:

Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial [...] No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica [...] Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo.²⁷³

Desde esta perspectiva, creemos que se puede equiparar la figura del historiador posmoderno con la del narrador “anacrónico”²⁷⁴, válida tanto para la disciplina historiográfica como para la literatura, o al menos para una parte de la literatura cuyas estrategias estéticas tornan compleja la tan mentada dicotomía entre historia y ficción.

No se trata aquí meramente de una capacidad o potencia del intelecto por medio de la cual se recuerda y se retiene el pasado. Tal como antes la define el historiador del arte alemán, la memoria, en la obra de Rivera, es un procedimiento psíquico voluntario que, a partir de un análisis especulativo y fiel al punto de vista,

²⁷³ G. Agamben, *op.cit.*, pág. 62.

²⁷⁴ El calificativo anacrónico se condice aquí con la opinión de Didi-Huberman al considerar el anacronismo como marca de la ficción.

ejecuta un montaje y una reconstrucción sobre diferentes acontecimientos pertenecientes a tiempos disímiles. Tiempos que, sin embargo, estarían manifestando, a través de la voz y la mirada interesada del narrador, un síntoma correlativo, un malestar afín entre esos tiempos divergentes.

El carácter voluntario de la memoria, la decisión de qué elementos seleccionar y cuáles omitir, se relaciona con los procedimientos formales propios de la escritura de Rivera, tales como los enunciados de modalidad interrogativa y de modalidad reflexiva o de indagación. Incluso la repetición, como estrategia, se vincula con la representación del proceso de recordar, como mecanismo que siempre retorna al principio –al origen- para impedir el olvido.

La memoria, zona marcada por su índole subjetiva, adquiere entonces mayor autenticidad discursiva, dado que no pretende atribuirse la cualidad de lenguaje objetivo, propio de la ciencia histórica. Cuando Andrés Rivera afirma que sus narraciones expresan mayor veracidad que lo que puede proclamar el discurso historiográfico, de manera explícita, autoriza nuestra idea. En este sentido, Paul Ricoeur señala la diferencia entre historia y memoria: frente al proyecto de verdad de la primera se sitúa el objetivo de la fidelidad de la segunda.²⁷⁵

En la obra rivereana, la memoria puede recordar hechos que la historia no ha contado, desdeña la fidelidad a la “supuesta” verdad del documento oficial. Como lo manifiesta Marta Waldegaray, el proceso del recuerdo en las narraciones de Andrés Rivera actúa en dirección contraria a la historia, cuando lo hace a través de recuperaciones parciales.²⁷⁶

²⁷⁵ Paul Ricoeur desarrolla la idea en los siguientes términos: “El hecho principal que la comparación entre el proyecto de verdad de la historia y el objetivo de fidelidad de la memoria muestra es que el pequeño milagro del reconocimiento no tiene equivalente en historia. Este vacío (...) proviene del corte (...) epistemológico, que impone el régimen de la escritura al conjunto de las operaciones historiográficas. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, FCE, 2010, pág. 636.

²⁷⁶ Marta Inés Waldegaray afirma que la memoria: tiene la facultad de retener aquello que la escritura omite: lo antiépico, lo antiheroico. El registro de lo real obedece más a la traición que a la ilustración, como la lengua de Castelli, corroída desde adentro por un cáncer, la verdad sufre la doble traición del recuerdo y la escritura [...] La memoria no siempre trabaja en el mismo sentido que la historia, a veces conserva parcialmente lo que la historia ofrece en primer plano, otras veces lo deforma [...] En estas recuperaciones parciales la memoria puede presentarse ella misma como verdad. En el ágora de la Historia los discursos pueden ser eliminados pero nunca olvidados. La utopía puede ser exterminada pero nunca su memoria. Marta Inés Waldegaray, “Andrés Rivera: la ética de hacer memoria”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.36, Universidad Complutense de Madrid. 2007, pág. 228.

Tzvetan Todorov, al explicar la causa del creciente ejercicio de la memoria más allá de su contexto original, formula un aspecto que es inherente al proyecto poético de Rivera. Se trata de la oposición al totalitarismo: “la reconstrucción del pasado es percibida como un acto de oposición al poder”.²⁷⁷

En la nouvelle *El farmer*, el que relata su vida es Juan Manuel de Rosas. Su nombre nos remite al caudillo argentino de mediados del siglo XIX, gobernador de la provincia de Buenos Aires durante dos periodos que suman más de veinte años y a quien la legislatura provincial le otorgó facultades extraordinarias. Es una de las personalidades más contradictorias y conflictivas de la historia argentina. Muchas veces mencionado en las novelas precedentes de Rivera, el *restaurador de las leyes* surge aquí como una voz plena para narrar su condición de exiliado político, después de su derrota en la batalla de Caseros, en 1852.

En la narración, además de la mención a otros próceres de la historia argentina, se vislumbra la figura de Juan Domingo Perón, político y militar que estuvo al frente de la presidencia del país en tres oportunidades: en 1946, 1951 y 1973. Superpuesta con la de Rosas, su imagen se esboza en el relato; mediante el anacronismo se pone en boca del dictador decimonónico palabras que en realidad fueron pronunciadas por Perón.

Es evidente que el paralelismo que establece Rivera entre ambos personajes se debe a la condición de líderes autoritarios que ellos ostentan.²⁷⁸ La figura de Rosas actualiza, en el imaginario colectivo, la representación del terror, proveniente del discurso liberal. Se entiende, entonces, que en la época peronista, la imagen de Rosas sea reivindicada. Además, al igual que Rosas, Perón pasó casi dos décadas en el exilio.

Cada sección de *El farmer* es introducida por epígrafes, frases, coplas o sentencias. Una de ellas es antecedida por la estrofa:

²⁷⁷ Tzvetan Todorov afirma: “Debido a que los regímenes totalitarios conciben el control de la información como una prioridad, sus enemigos, a su vez, se emplean a fondo para llevar esa política al fracaso. El conocimiento, la comprensión del régimen totalitario [...] es en primer lugar un modo de supervivencia [...] Tzvetan Todorov. *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós, 2000, págs. 13-14.

²⁷⁸ Rivera, en muchas ocasiones, se ha pronunciado como “antiperonista”; incluso ha mantenido un debate mediático con Norberto Galasso, ensayista e historiador, quien ha defendido al peronismo histórico contra las afirmaciones de Rivera acerca de que un verdadero escritor no puede ser peronista. Este debate se transcribe en la sección de los anexos de la presente tesis.

Gritan tu nombre
veinte años después.
Qué importa lo que gritan
veinte años después. (Rivera, 1996: 49)

Luego, la sección se inicia con el enunciado siguiente: “Me digo: general, escriba de la verdad y el sueño” (51). Rosas, si bien ostenta el cargo militar de brigadier general, era nombrado con el título de restaurador, por lo que el empleo en el texto del grado de “general”, en nuestra opinión, nos sugiere una clara referencia a Juan Domingo Perón, dato que se complementa con la frase: “veinte años después”. Estas dos décadas es el tiempo que Juan Manuel de Rosas se mantiene en el poder y luego marcha al exilio a Inglaterra; Perón vive veinte años exiliado en distintos países, pero la mayor parte del tiempo en Madrid. Esta cita completa el juego de superposición que la obra mantiene entre las figuras de los dos estadistas argentinos.

Por otra parte, esta nouvelle de Rivera se publica en 1996, veinte años después del golpe de estado llevado a cabo por los militares argentinos. Como vemos, los cruces y referencias se multiplican en las obras de Rivera mediante la práctica del anacronismo-memoria.

En otro fragmento de la obra, Rosas interpela a los mazorqueros - integrantes de la organización represora fundada por Rosas con el objetivo de exterminar a los unitarios y a todo opositor a su gobierno:

¿Cómo es señores, cuando se tira a los ríos amarrados dentro de una bolsa,
a los subversivos?
¿Cómo es cuando se los capa?
¿Cómo es, señores, cuando se les corta la lengua?
¿Cómo es cuando se les rebana, limpita, la piel del lomo, del pecho, del
cráneo? (Rivera, 1996: 114)

Desde el punto de vista semántico, el fragmento pone de relieve un vocablo que resuena en las postrimerías del siglo XX de la historia argentina: “subversivos”. El empleo sustantivado del término es mucho más actual y su utilización es

frecuente durante las dictaduras militares argentinas, especialmente en la del año 1976.

Su resignificación actual es completada por la idea de encerrar en una bolsa a los “subversivos” y arrojarlos al agua. Estos asesinatos eran modalidades que los grupos de tareas de la dictadura llevaban a cabo para exterminar a sus víctimas. Los mazorqueros de Rosas, leemos en los documentos históricos, torturaban y mataban a sus enemigos, pero lo hacían con procedimientos diferentes de los grupos paramilitares de los setenta. Esta combinación de hechos hace retroceder las palabras “subversivos”, “amarrados dentro de una bolsa”, “ríos” y las sitúa en el pasado, a través de un procedimiento de recontextualización.

En una secuencia de *El amigo de Baudelaire*, en la que Domingo Sarmiento, ya presidente de la Nación Argentina, deambula por la ciudad de Buenos Aires, asolada por la peste amarilla. Sarmiento es presentado como un viejo solo, loco, desesperado. El narrador Bedoya se pregunta:

¿Quién es ese viejo que cruza el silencioso espanto de la ciudad apestada con sus botas polvorientas, como si la ciudad y su apestado silencio, su podredumbre, las emanaciones de la pudrición de los muertos y de los que mueren, y de los que huyen (los ricos), y las piedras y los muros que sobrevivirán a la peste, fueran suyos? [...] ¿A quién le habla ese hombre, solo, en la ciudad vacía, en el invierno que no acaba nunca en la ciudad vacía?

Con vida los llevaron

Con vida los queremos

¿Quién cree él que es? (Rivera 1991: 47)

Apelando a la intertextualidad, introduce en cursivas, el lema del reclamo de verdad y justicia por parte de los familiares de los desaparecidos por la última dictadura cívico-militar argentina. Es interesante señalar, en nuestra opinión, que en relación al estilo, siempre Rivera recurre a una marca temporal que indica, precisamente, que la reiteración de la historia se vuelve ineludible. Es este el sentido que le atribuye a la frase: “el invierno que no acaba nunca en la ciudad vacía”.

Rivera lee los tiempos heterogéneos mediante la memoria anacrónica para hacer florecer la paradoja, la imagen dialéctica de Benjamin que se constituye por un elemento común: la tortura y el crimen de Estado y, a modo de imagen sintetizadora: la violencia sempiterna paradigmática de la nación argentina. Los militares suponen que tienen el deber de torturar a sus víctimas y desaparecerlas; la Mazorca, de atemorizar a los opositores unitarios y eliminar a todo enemigo de la Confederación.

La analogía entre Rosas y Perón también aparece en la obra *En esta dulce tierra*. En ella se narra parte de la vida del médico Gregorio Cufre, durante la época del gobierno de Juan Manuel de Rosas. En un pasaje del texto se lee:

Rosas es imbatible. Por Rosas dan la vida con una alegría de iluminados, mazorqueros, criados, sirvientes, la paisanada, los curanderos, las brujas, los soldados de los vastos ejércitos de Oribe, Echagüe, Aldao, Ibarra, y los marinos del irlandés Brown (...) Los soldados de la Independencia, los frailes y obispos de caudalosas lenguas, los doctores de graves y profusas lecturas, y los estancieros que afrontan, sin pestañear, al malón pampa y a los asombrosos refinamientos de las cortes europeas, incluida la británica, arrastran por las calles el retrato del Restaurador, el retrato de la esposa del Restaurador y el retrato de la hija del Restaurador. El aniquilamiento de la anarquía y el terrorismo, el restablecimiento de la ley y la buena marcha de los negocios compensan algunas fatigas. (Rivera, 1984:15 y 16)

El fragmento expone la situación política de la Argentina hacia 1830 y, sin embargo, deja entrever circunstancias que se repiten a lo largo de la historia del país y que, hábilmente, Rivera despliega conectándolas con otros dos períodos históricos fundamentales para este autor: el gobierno peronista y la dictadura del 76²⁷⁹. La superposición que lleva a cabo se lee en los rasgos populistas del tirano, semejantes al gobierno de Perón. En la enumeración de los estamentos sociales, es posible advertir, por otra parte, con la mención de “curanderos y brujas” la referencia al ministro de Seguridad y Acción Social del último mandato peronista (1973-1976), José López Rega, conocido por sus aficiones a la magia y a quien se

²⁷⁹ Como se ha mencionado anteriormente, el gobierno de Perón, desde el punto de vista de Rivera, fue una dictadura. Por ende, diversas características señaladas por el escritor comparten uno y otro período.

apodaba “el brujo”. López Rega es el organizador de la organización paramilitar, denominada “Triple A” (Asociación Argentina Anticomunista), organización que inició las primeras desapariciones en el país, durante el período democrático²⁸⁰. La imagen de que “arrastren por las calles” los retratos de Rosas y de su esposa, Encarnación Ezcurra, es análoga a las manifestaciones populares en las que eran exhibidos los retratos de Perón y Evita. El último enunciado del fragmento puede leerse claramente como los objetivos categóricos llevados a cabo por el Proceso de Reorganización Nacional, tal como se llamó a la última dictadura argentina. Suma al sentido, la mención de las instituciones cómplices de la tiranía: el Ejército, la Iglesia, la Sociedad Rural, conformada por los empresarios agro-exportadores y el Mercado.

Cufre, que ha vivido en Francia decide regresar a la Argentina “para luchar contra toda esperanza”, así es como se define la identidad argentina en la obra. Por sus ideas contrarias al régimen es perseguido y amenazado de muerte, de la que escapa al ser encerrado en un sótano de una casa de Buenos Aires. La dueña de la casa es Isabel Starkey, amante del protagonista.

La novela comienza con un dato concreto: el asesinato del gobernador Maza, crimen encomendado por Rosas, quien luego se convierte en gobernador de Buenos Aires. Junto a estos dos personajes, cuya existencia documenta la historiografía, aparecen otros nombres históricos conocidos: Monteagudo, Tomás Guido, San Martín, Castelli, Artigas.

En la posdata de la supuesta carta que Domingo Oro le envía a Cufre, leemos:

Le he subrayado imberbes para divertirme. Estoy enterado que al brigadier don Juan Manuel de Rosas le desagradan las barbas. También sé que la tinta del subrayado es de buena calidad, pero hubiera sido más apropiado que usara sangre. Hágame el favor: olvide este lúgubre disparate. (Rivera, 1984: 24)

²⁸⁰ Tulio Halperín Donghi explica: “(...) el señor José López Rega, un ex policía que en la corte del exilio (de Perón) había reunido las funciones de secretario privado con las de astrólogo y ayuda de cámara, y que con apoyo de la tercera esposa de Perón (María Estela Martínez) iba a ocupar el ministerio de Bienestar Social en el gabinete del doctor Cámpora.” Tulio Halperín Donghi. *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999, pág. 666.

El adjetivo “imberbes” recuerda el discurso de Perón en su enfrentamiento con la organización Montoneros²⁸¹ en la Plaza de Mayo, a su llegada a la Argentina, el 1 de mayo de 1974, después de sus largos años de exilio en España. El enfrentamiento se produce porque los montoneros insultan, durante la manifestación, a Isabel Martínez, esposa de Perón, y a su secretario privado, de ideología ultraderechista, José López Rega. Así es como los llama Perón en su discurso: *estúpidos e imberbes*.²⁸² A partir de ese momento, la organización que apoyaba al peronismo, pasa a la clandestinidad.

En la primera página de esta *nouvelle* se leen dos epígrafes: uno pertenece a Jorge Isaac Anaya, militar de la Armada Argentina, que participó activamente durante la dictadura del 76; el otro texto es de Carlos Marx. De este modo, Rivera reúne dos tiempos –y espacios- diferentes para leer desde esos nombres el acontecimiento trágico de la dictadura y la filosofía marxista, blanco a eliminar por todo gobierno dictatorial.

El pasado reciente es interpelado constantemente en diversos intersticios del texto. Así, la tiranía de Rosas es descripta y analizada en la novela casi siempre en un juego de espejos que refleja fragmentos similares de la dictadura del 76, de igual manera que su autor lo hará al escribir *El farmer*. En la novela *En esta dulce tierra* se repiten hechos y rasgos casi idénticos pero que pertenecen a diferentes tiempos: la acción represiva y criminal de la Mazorca; el epíteto utilizado para referirse a Rosas como “el ángel rubio”, en clara alusión al apelativo con que se designaba al capitán de fragata, Alfredo Astiz, torturador y autor de varias desapariciones, y la denodada lucha contra el comunismo tantas veces proclamada por la última Junta Militar. En relación a este último aspecto, en el texto, Rosas escribe una carta a los “reyes cristianos de la Europa”, “a raíz del aplastamiento de una rebelión del populacho en París”, en la que declara:

(...) la Internacional es una sociedad de guerra y de odio que tiene por base el ateísmo y el comunismo, por objeto la destrucción del capital y el

²⁸¹ Montoneros fue una organización argentina que desarrolló la lucha armada durante la década del setenta. Autodefinidos en sus comienzos como una vanguardia armada nacionalista, católica y peronista, y utilizando consignas tales como “Perón o muerte”, Montoneros se asume como organización político militar en la provincia de Buenos Aires, y es encabezada por Fernando Abal Medina, Carlos Gustavo Ramus, José Sabino Navarro, Emilio Maza, Mario Firmenich y Norma Arrostito.

²⁸² Claudia Gilman, *op. cit.* pág. 56.

aniquilamiento de los que lo poseen, por medio de la fuerza brutal del gran número que aplastará a todo cuanto intente resistirle.

(...) cuando en las clases vulgares desaparece cada día más el respeto al orden, a las leyes, y el temor a las penas eternas, solamente los poderes extraordinarios son capaces de hacer cumplir los mandamientos de Dios, de las Leyes, e imponer el respeto al capital y a sus poseedores. (Rivera, 1984: 65 y 66)

De este modo, Rivera indaga la problemática haciendo hincapié en las causas del origen de los regímenes totalitarios, de índole marcadamente económica. Ambos hechos históricos –peronismo y dictadura- se entrelazan en la novela para problematizar el presente, tiempo que nos remite al presente de la enunciación del texto, a 1984, año de la publicación de *En esta dulce tierra*, durante los inicios de la etapa de redemocratización de la Argentina.²⁸³

Similares anacronismos se producen en *La revolución es un sueño eterno* que, al decir de Jorge Bracamonte:

[...] dialoga reflexiva y polémicamente con los para-textos de los textos del narrador-Castelli: los epígrafes de Juan Domingo Perón y Vladimir Ilich Lenin que abren la novela; las consideraciones que entrecruzan, como dos acontecimientos claves en la perspectiva revolucionaria que el relato construye, la Revolución de Mayo de 1810 y el sector trotskista-bolchevique de la Revolución Rusa de 1917, en el “Apéndice” que agrega la voz autorial al final del texto. Así se definen una serie de contextos decisivos que hacen a lo político del relato.²⁸⁴

La obra de Rivera exhibe un interés, casi un apasionamiento, por la búsqueda del conocimiento del pasado, la reflexión sobre los avatares políticos y, en este sentido, utiliza justificadamente el recurso del paratexto, para que el lector acceda a una comprensión mayor o, al menos, que se interrogue y discuta los cuestionamientos planteados en el texto. La intención del autor es contextualizar, en este caso a través de los epígrafes, las líneas del discurso político instalado en

²⁸³ En 1983, se elige presidente al radical Raúl Alfonsín y en abril de 1985, se inician los juicios a la Junta Militar, por crímenes de lesa humanidad. Los intelectuales argentinos iniciarán, en plena libertad, los debates referidos a una de las más trágicas etapas de su historia.

²⁸⁴ Jorge Bracamonte, *Los códigos de la transgresión...*, *op.cit.* pág. 430.

las discusiones previas al golpe militar y que, obviamente, no pudieron continuarse en los años del terrorismo de Estado, a partir de 1976. Estas líneas están constituidas por el pensamiento liberal, en clara oposición con el marxista y la lectura nacional-popular sobre la historia argentina.

Retomando a Bracamonte, la explicación se completa en los siguientes términos:

De aquí que el personaje reescrito/releído/repensado sea Castelli – “El adalid de mayo” como llegan a decir inclusive ciertos historiadores liberales; un jacobinista sin escrúpulos según ciertas interpretaciones desde diversos historiadores nacionalistas-, figura destacada y polémica de la ideología liberal-iluminista, aquí reposicionada a su vez entre la tradición revolucionaria marxista (Lenin, Trotski, el marxismo argentino de los '70) y el peronismo, como componente fundamental del nacionalismo popular.²⁸⁵

Por otra parte, en nuestra opinión, es importante destacar que un sector del marxismo de los 70, que se constituye en peronismo revolucionario, funda fuerzas dialécticas al punto de entrecruzar, a modo de lema, a las figuras de Lenin y Perón.²⁸⁶ Un gran número de sus militantes fueron desaparecidos por la dictadura de 1976. Es evidente, entonces, que la estrategia de Rivera mediante la inserción de estos epígrafes es mostrar lo que él considera una repetición de las contradicciones propias de la revolución. Asimismo, es evidente que para el autor, la historia de Argentina puede o debería leerse en relación a la historia europea, occidental. La anacronía de la reunión de tiempos disímiles, también sirve como

²⁸⁵ Jorge Bracamonte, *Los códigos de la transgresión...*, *op.cit.*, págs. 430-431.

²⁸⁶ Oscar Terán, en sus interesantes lecciones sobre la historia de las ideas en Argentina, aclara al respecto: “(...) la muy difundida revista *Crisis* describe con precisión entre 1973 y 1976 ese momento en el campo de sector de los intelectuales radicalizados cercanos al peronismo revolucionario. Allí, el contenido de los artículos presenta una visión construida con los poderosos fragmentos que habían alimentado el imaginario radicalizado hasta el momento, en un cruce de nombres y doctrinas que no mucho antes hubiese sido considerado insostenible: Lenin y Perón, José Hernández y Marx, Rosas y Mao; populismo, nacionalismo y revisionismo con revolución cubana y cristianismo revolucionario... El tono imperante en *Crisis* está dominado por la certeza de que el panorama se ha iluminado hasta tal punto que los debates huelgan, y sólo basta con fortalecer la valoración del hombre de acción respecto del contemplativo; hombre de acción capaz de poner en riesgo su vida, en la medida en que, como se lee en su número 17, la muerte no es propia del individuo, ya que “es el pueblo quien determina la suerte de la vida y la muerte de sus hijos”. Oscar Terán (2012) “Lección 10. Violencia política, terrorismo estatal y cultura (1970-1980)”, en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, págs. 292-293.

categoría espacial, convocando al lugar que para los argentinos es “la cuna de la/su civilización”.

En *La revolución es un sueño eterno*, en un pasaje en que el protagonista recuerda la ejecución de su opositor Martín de Álzaga, el 5 de julio de 1807, se pregunta:

¿Qué cambió, en el cielo y la tierra, de un mes de julio, si lo hubo, a otro mes de julio, para que se trocaran las máscaras en la representación teatral? Escribo: ¿Qué es mi monólogo con usted, Álzaga, si no una escena injuriada por el tiempo, de una inacabada representación teatral? [...]
Cambiaron las máscaras: la representación teatral no me cambió a mí, a Moreno, a Agrelo [...], y a los vagos y mal entretenidos que huyen, sin esperanzas, de los señores de la vida y de la muerte. No cambió a Buenos Aires ni al país. (Rivera, 2001a: 99)

Al reflexionar sobre los acontecimientos previos a la Revolución de mayo, Rivera expone, a través del discurso de Castelli, la persistencia en el presente del perverso entramado político, de las conspiraciones del poder. La analogía entre dos temporalidades –pasado y presente- se lee entre líneas en el fragmento citado a partir de los sintagmas: “de un mes de julio a otro mes de julio”, “cambiaron las máscaras”, “inacabada representación teatral”, “los vagos que huyen de los señores de la vida y la muerte”.

La derrota de la revolución, o de *las* revoluciones, es el gran tema del pensamiento crítico que explora esta novela y lo hace anacrónicamente, reuniendo básicamente dos acontecimientos históricos semejantes pero lejanos en el tiempo: la revolución de mayo de 1810, derrotada por las consiguientes guerras civiles y la anarquía, y la experiencia revolucionaria de la década del 70, del siglo XX, derrotada por la dictadura de 1976. El capítulo IX, del Cuaderno 1, construye una secuencia en la que Castelli aparece encerrado en un cuarto –“una pieza sin ventanas”; “una pieza en la que se encerró para no oír la risa de los que festejan su derrota”- donde escribe haciendo una introspección sobre su vida. La escritura y la reflexión son interrumpidas por las apelaciones a los “compañeros”, verdaderos pedidos de auxilio que se manifiestan en “sálvenme, compañeros”, “no me dejen solo, compañeros, en esta pelea” y por su llamado a la muerte:

Y te llamo desde una pieza a oscuras, solo, sin banderas, sin palabras, sin los hierros que empujé a la victoria. Vení, escribe Castelli, en una ciudad de comerciantes, usureros, contrabandistas, frailes y puteríos, que lo dejó solo, que acobardó a sus compañeros, que los exilió, que los maldijo. (Rivera, 2001a: 48)

En la forma en que se construye la secuencia, de un modo similar a la imagen surrealista de Dalí, puede distinguirse al doble de Castelli, el revolucionario de los años 70, prisionero, torturado, abandonado por sus compañeros de lucha y derrotado esperando la muerte. En este fragmento, la imagen duplicada se elabora como exposición concreta o visual del procedimiento:

Castelli mira cómo Castelli abre unos postigos de hierro para que vean los otros, ustedes, eso que se pudre y todavía tiembla y suplica. Abre su cuerpo en dos, con manos como garfios, abre postigos de hierro, y expone, mudo, lo que se pudre antes de que le enfríen los dientes. (Rivera, 2001a: 47)

El cáncer de lengua que padece Castelli se cita en la misma secuencia como el acto de censura impuesto por el poder represivo de la dictadura del 76. El protagonista interpela a “los que festejan su derrota” en el siguiente enunciado:

Mírenme, escribe Castelli. *Ustedes* me cortaron la lengua. ¿Por qué? *Ustedes* tienen miedo a la palabra, escribe Castelli. Y ese miedo se los vi, a *ustedes*, en la cara. Lo vi en las caras de *ustedes*, y vi cómo se las retorció, y cómo les retorció las tripas.

Por qué escribo, *ustedes*, escribe, ahora, un hombre al que llaman Castelli, y que gruñe como un chancho. (Rivera, 2001a: 46)

Rivera señala los crímenes de la dictadura pero no oculta el examen crítico sobre la actuación de las fuerzas revolucionarias en palabras del personaje: “No sé qué se hizo de mis palabras. Y yo, que maté, tengo miedo. Y no me respondí, escribe Castelli” (Rivera, 2001a: 46). El autor, de ese modo, propone completar una lectura inconclusa del rol que les cabe a los revolucionarios de los 70 y la ausencia, según su perspectiva, de una necesaria autocrítica por parte de los grupos armados:

Castelli se pregunta dónde están sus palabras, qué quedó de ellas. La revolución –escribe Castelli, ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse- se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas. (Rivera, 2001a: 46)

A partir de estos procedimientos, surge el gesto de Rivera de cifrar las atrocidades del pasado reciente –con respecto al presente de enunciación de la novela- reescribiendo el siglo XIX argentino. Analizar, desde la literatura, los orígenes fundacionales de la Nación en la época posdictatorial se convierte, según este escritor, en un objetivo ineludible del ejercicio de la memoria.

Mostrar el lado oscuro, lo que ha permanecido oculto o silenciado de la revolución de mayo es invertir el discurso de la ideología militar, que enaltece el siglo XIX como la época por excelencia del proceso civilizatorio. La posición de Rivera de acometer contra el discurso oficial adquiere pleno sentido en el contexto de producción de esta novela.

Hacia 1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, el periodo de redemocratización en la Argentina sufre una crisis a raíz de los levantamientos militares de semana santa que produjeron una gran incertidumbre ante el clima de optimismo que se vivía con el retorno de la democracia, marcado por el juicio a las juntas militares de 1985. Los levantamientos de los militares autodenominados “carapintadas”, cuyo líder era Aldo Rico, pretendían dar muestras de que el poder de las fuerzas armadas no se había debilitado. Fueron reprimidos pero su presión desestabilizó al gobierno, que se vio obligado a sancionar la ley de Punto Final en 1986 y un año más tarde, la ley de Obediencia Debida.²⁸⁷

Estos son los hechos más importantes de la historia nacional en la época en que se publica *La revolución es un sueño eterno*. Por tanto, es racional que, ante un clima en que la democracia se debilita y la identidad nacional se siente amenazada, Andrés Rivera –un escritor político- sienta el imperativo de buscar comprender la realidad argentina.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que en el contexto mundial de esa época, cada vez más globalizado y unipolar, en el que el cambio en el rumbo de la economía de los países centrales hacia políticas neoliberales influirá

²⁸⁷ Juan Suriano. “Introducción: Una Argentina diferente”, en *Nueva Historia Argentina. Dictadura y Democracia (1976-2001)*, Tomo X, págs. 22 y 24.

decididamente en el Cono Sur. No hay que olvidar la inminencia, debida a estos factores, de la caída del Muro de Berlín y el colapso del régimen comunista.

En el Apéndice de la novela, mediante el recurso de la nota del editor, se anuncia la inclusión de las biografías de algunos personajes de la historia (amigos de Castelli) y personajes de la novela. Se explica, además, que las biografías “están precedidas por una introducción, a todas luces extemporánea”. Esta introducción reproduce una carta que Kote Tsintsadze, bolchevique preso en los campos de concentración de José Stalin, enviara a León D. Trotzki. El texto, de una amarga y escéptica ironía, patentiza (y patetiza) la risa recurrente del narrador de la novela:

“Muchos, muchísimos de nuestros amigos y de la gente cercana a nosotros, tendrán que terminar sus vidas en la cárcel o la deportación. Con todo, en última instancia, esto será un enriquecimiento de la historia revolucionaria: una nueva generación aprenderá la lección.” (Rivera, 2001a: 179)

Tragicómico desenlace de la narración que nos muestra, una vez más, la estrategia de la escritura de Rivera: en el cruce de dos tiempos “extemporáneos” –y dos espacios- se vislumbra la praxis de su poética como también la poética sustentada en una praxis que se dirige hacia el futuro, utópicamente.

Nuevamente, la filosofía benjaminiana sirve de apoyo a nuestro argumento, mediante la siguiente reflexión: “la esperanza de lo nuevo futuro solo se cumple mediante la memoria del pasado oprimido”.²⁸⁸

El relato, “Así, todavía” (“Estaqueados”, en su nueva versión y ya analizado en el capítulo 4, de la Segunda Parte) se inicia del siguiente modo:

El capitán Gustavo Hantín era el jefe de una guarnición que, más arriba o más abajo de un río cenagoso, custodiaba la existencia de poblados que supieron crecer, como ateridos, sobre el rugoso universo patagónico. Eso se

²⁸⁸ Berg, al analizar el discurso de Benjamin, expone: “Benjamin practica una drástica inversión entre el horizonte de expectativas y el espacio de la experiencia. En este sentido, la idea del universalismo ético ha de tomar también en serio la injusticia ya sucedida y a todas luces irreversible. Por eso es posible hablar de un doble horizonte de expectativas en la novela de Rivera [*La revolución es un sueño eterno*], donde se liga la actualidad con la trama comunicativa de una solidaridad histórica universal: la tensión hacia el futuro (como impulso revolucionario) y la tensión hacia el pasado (como ética redentorista). Dicho en otros términos, cada generación es responsable no solo del destino de las generaciones futuras sino del destino que también sin merecerlo sufrieron las generaciones pasadas.” E. Berg, *Poéticas en suspenso... op. cit.*, pág.123

escribió en un informe militar extraviado, dicen, en los laberintos administrativos de las fuerzas armadas, en los silencios del archivo histórico nacional, o vendido, por monedas, a un maníaco coleccionista norteamericano. (Rivera, 2008a: 23)

El sarcasmo de Rivera con respecto a la fuente del texto constituye el punto de partida de la crítica que recorre el relato hacia las instituciones militares argentinas y a todo documento histórico de la nación.

Podemos percibir que el nombre “fuerzas armadas” no se enmarca en el contexto de los últimos años del siglo XIX de la historia narrada. Esta denominación, que se utiliza a mediados del siglo XX, adquiere en el enunciado la fuerza de una marca anacrónica que, redireccionando el tiempo, acerca el hecho al contexto de la última dictadura militar.

Además, el nombre del protagonista recuerda y resuena por similitud fónica a Astiz, el capitán torturador ya mencionado. En este relato, la estrategia del anacronismo se consuma y perfecciona con la inclusión de la palabra “desaparecido”, en las líneas finales de la primera parte.

Con respecto a cuestiones filológicas, etimologías y usos históricos de vocablos, a Rivera no parece interesarle el empleo contextualizado de la lengua, en función de la verosimilitud de la historia narrada. Es cierto que tampoco selecciona una lengua que desvíe al lector del universo diegético, más bien opera con un lenguaje neutro en un escenario verosímil. Su interés, desde nuestra perspectiva, radica en el empleo de la estrategia anacrónica en cuanto, según Celia Fernández Prieto, “recurso activo en el proyecto de distorsión” del pasado que “responde a intenciones políticas como la de compensar los graves defectos de la historiografía occidental”.²⁸⁹

Rivera reescribe momentos de la historia con la convicción de que la clave para acceder al pasado, o en todo caso a una versión del pasado, sólo adquiere sentido en la articulación entre los espacios que se abren y ocultan al fragmentarse el tiempo.

A modo de recapitulación y síntesis de lo expuesto, podríamos esgrimir la idea de que los anacronismos que reconocemos en la obra narrativa de Andrés

²⁸⁹ Celia Fernández Prieto, “El anacronismo: formas y funciones...”, *op.cit.*, págs. 251-252.

Rivera no solo constituyen un ensamblaje de tiempos disímiles, lo cual apuntaría al hecho de detectar un punto en común entre esos dos momentos históricos, sino que se presentan como procedimientos que señalan, seguramente, una manera distinta de considerar la idea de temporalidad, adhiriendo a los postulados de Benjamin sobre el concepto de experiencia histórica.

El anacronismo –lejos de ser un error de método- se configura en una práctica científica y estética que posibilita una perspectiva de análisis más amplia y de mayor complejidad de los más diversos acontecimientos o fenómenos. Contra la concepción cronológica y homogénea de la historia, el procedimiento anacrónico se propone como un instrumento válido para cuestionar la idea de continuidad y, por ende, de evolución o de progreso del acontecer histórico.

Por tanto, en este sentido, el empleo en las obras literarias narrativas de los distintos recursos que sirven para invertir o modificar la secuencia lógica vuelven relevante el discurso –el cómo contar- frente al hecho en sí mismo – aquello que se cuenta. De esto, podemos extraer la idea de que es el modo no cronológico en que se manifiestan los hechos el que se instaura como un cuestionamiento a todo discurso lineal, progresivo y categórico.

Por último, y con la intención de retornar al inicio de nuestra observación, de lo anterior se desprende el lugar destacado que ocupa la subjetividad en la cuestión que venimos tratando, puesto que se erige, desde mediados del siglo XX, como el gran motor del cambio producido en la teoría de los discursos sociales, específicamente la que se centra en el discurso histórico. Si la ciencia historiográfica, como la tradición lo pretendía, ya no es objetiva, en gran parte se debe al interés puesto en la conciencia subjetiva; interés, aunque también desconfianza de la imparcialidad de quién cuenta la historia.

Capítulo 5: Disonancias

En el *Facundo*, a partir de la gran dicotomía civilización o barbarie se establecen diversos pares de opuestos, que replican y amplían la fórmula. Uno de ellos está constituido por la contraposición de la figura del general José María Paz con la de Rosas. Sarmiento concluye su obra con la esperanza de que Paz pueda vencer al

tirano. En un nuevo diálogo intertextual- con la historia pero también con el ensayo sarmientino-, Rivera escoge estos personajes y los convierte en protagonistas de *Ese manco Paz*, nouvelle publicada en 2003.

Recurre, como en otros textos de su autoría, a la estructura del contrapunto, al dividir la novela en trece capítulos, de los cuales siete llevan por título “La República” y seis se denominan “La Estancia”. El protagonista de la República es José María Paz y el de la Estancia, Juan Manuel de Rosas.

En la elaboración de esta obra, las fuentes históricas constituyen un referente ineludible: las *Memorias* del general José María Paz. De todos modos, Rivera mantiene su estilo peculiar de reescribir la historia y de pergeñar su estrategia poética.

Las *Memorias* de Paz exceden literariamente el género discursivo memoria, es decir, la relación que un militar debe presentar o presenta sobre su actuación en una misión que le ha sido encomendada. Su autor escribe para dar su testimonio de los acontecimientos ocurridos durante las luchas de la Independencia, cuando él pertenecía al Ejército del Norte, que estaba al mando del general Manuel Belgrano.²⁹⁰ Paz arguye que pretende narrar la verdad más severa, según sus convicciones y sus recuerdos:

No escribo como poeta para cantar nuestras glorias, disimulando defectos y encomiando exageradamente las hazañas de nuestros campeones; [...] escribo solamente para hacer conocer los sucesos que he presenciado, presentándolos en su verdadero punto de vista [...] ²⁹¹

Sin embargo, la crítica coincide en considerarla una obra literaria por su estilo, su notable dramatismo y las reflexiones agudas del autor.²⁹² En este sentido, Martín Kohan afirma:

²⁹⁰ El texto de Paz confronta con la “Memoria” que Belgrano previamente escribe sobre la Batalla de Tucumán. Según Martín Kohan, Paz escribe sus memorias desde la evocación pero sobre todo desde la lectura del texto de Belgrano, “ante todo escribe porque lee”, Martín Kohan “Memoria voluntaria, novela involuntaria. Las memorias póstumas del general Paz”, en SCHVARTZMAN, Julio (dir.). *La lucha de los lenguajes, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003, pág. 565.

²⁹¹ José María Paz. *Memorias* (selección), Buenos Aires, CEAL, 1979, pág. 1.

²⁹² Oscar Blanco menciona a Adolfo Prieto, Noé Jitrik, principalmente, como los críticos que consideran las memorias del siglo XIX un género literario. Oscar Blanco. “Los espacios de las

Las *Memorias póstumas* adquieren así un considerable valor testimonial para la organización de un saber histórico, pero se destacan también por su notable valor literario [...] Paz ha escrito un gran texto literario, en el mismo sentido en que a él no le fue indispensable pensarse como literato, o como poeta, para escribirlo.²⁹³

En *Ese manco Paz*, su autor pone en evidencia que la voz del general Paz es la de un hombre mayor que recuerda y recuenta su vida. La circunstancia es análoga a la de las *Memorias*, comenzadas después de treinta y seis años de ocurridos los acontecimientos, como el propio Paz lo expone en su texto.²⁹⁴

Por otra parte, en una entrevista, Rivera afirma que leyó las *Memorias* de Paz en los años setenta, y que sin embargo, su novela no se vincula con esa narración ni con los documentos de los historiadores. A pesar de ello, los datos históricos y biográficos de José María Paz son respetados en su totalidad. Con lo cual, se advierte una forma de manifestar que su proyecto no consiste en recoger materiales históricos para simplemente recrearlos en una versión ficcional, sino ahondar en las problemáticas literarias, políticas y humanas, a partir de los contenidos nucleares de un relato histórico.²⁹⁵ Incluso, el tratamiento de la

memorias: El caso de las *Memorias Póstumas* del General Paz”, en Zubieta, Ana María (comp.). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba, 2008, pág. 32.

²⁹³ Martín Kohan “Memoria voluntaria...”, op. cit., pág. 569.

²⁹⁴ Las *Memorias* fueron iniciadas en 1839, cuando Paz era prisionero de Rosas. Las continuó en 1849, durante su exilio en Río de Janeiro hasta 1854, poco antes de su muerte.

²⁹⁵ Explica Andrés Rivera al respecto: “Leí las memorias del general Paz a principios de los años ’70, me dije que Paz escribía tan bien como Sarmiento, que era un Sarmiento con chaquetilla militar. Y eso fue todo. Hasta que el año pasado, en los cuadernos en los que escribo a mano, tracé la primera línea impulsado por nada, salvo por el placer de escribir. Y eso fue desde la primera línea hasta la última. Fue sólo mero placer, diría un placer redoblado, a diferencia de los otros títulos que me publicó Alfaguara. *Ese manco Paz* no tiene relación alguna con el general José María Paz y lo que fue su vida, lo que relatan los historiadores, lo que él mismo escribió en sus memorias, lo que sus contemporáneos escribieron acerca de él; el elogio que le hizo Sarmiento; las esperanzas que depositó Sarmiento en él; nada de eso está en el libro. Salvo una frase de Sarmiento que me pareció espléndida, cuando afirmó que Paz tenía “la virtud de hacerse impopular”. El Paz que aparece en la novela es un anciano, que está solo y que vive en una casa en Buenos Aires; de hecho en las vísperas de su muerte, fulminado por un derrame cerebral, y que recuerda. Paz nació en Córdoba y habla de esa provincia y esa ciudad capital poblada de iglesias y de sacerdotes católicos, él mismo fue un estudiante de teología. Pero aquí no se trata de reivindicar a esa ciudad, pero esa ciudad también supo de Juan José Castelli, que ordenó el fusilamiento de Santiago de Liniers; supo de la Reforma Universitaria; y supo de los dos Cordobazos, y sabe hoy de su anomia. Si no la sabe, la vive. Paz cita algunos otros nombres que figuran en la historia argentina: a Juan Manuel de Rosas; a Facundo Quiroga, el patrón de La Rioja; a Estanislao López, el patrón de Santa Fe. Estancieros ellos, ricos ellos. Paz murió pobre. Paz no tuvo un sólo centavo nunca, no robó nunca, no degolló nunca, no mandó torturar. No tuvo, como Rosas, algo que se llamó La Mazorca, primer grupo de tareas que

condición humana del personaje se superpone con la figura de autor que se desliza en la novela. En diversas entrevistas, Rivera asegura que este texto es el más autobiográfico de todas sus producciones. Es en este sentido que el general Paz declama en la novela:

Yo no olvido que soy argentino, y, por eso, me miro, aquí, en Buenos Aires, en la ciudad que fue mi cárcel y cuyos dueños me agasajan, hoy, con ese respeto que se les depara a los abuelos algo idos, y balbuceantes narradores de historias inconclusas, de los que se espera que no requieran excesivos cuidados, y que mueran rápido y en silencio. (Rivera, 2003: 16-17)

Rivera escoge el año de la muerte del general Paz, 1854, y sitúa su voz en esa fecha, en el final de su vida. Es evidente que el interés está puesto en las indagaciones de un hombre de más de sesenta años que narra las circunstancias dramáticas y angustiosas que ha padecido, como los casi nueve años vividos como prisionero de Estanislao López y de Rosas, la muerte de su esposa y sobrina Margarita Weild y de su hijo menor.

José María Paz procesa en la novela sus recuerdos y reflexiona sobre la realidad argentina. El texto se inicia con la evocación de los años padecidos en prisión, donde comienza a redactar sus memorias. Paz escribe, decepcionado: “En los pueblos es ya como extranjera la causa de la patria” (13). Y más adelante, asevera:

Eso escribí en un papel que ahora amarillea.
Y entre las pocas certezas que me quedan, una no se pierde en las degradaciones que impone la vejez: la Revolución de Mayo se propuso sacudir un orden conformado por burócratas, prestamistas, letrados, comerciantes, propietarios urbanos, propietarios de tierras. Y a ese orden se integraban, complacidos, satisfechos, ahítos, esclavos y peones, y sus

conoció este país. Y habla una noche de 1854, consigo mismo. Eso es la novela.”, en Martín Latorraca, Hugo Montero e Ignacio Portela (Entrevista a Andrés Rivera), “Andrés Rivera: solo me impulsó el placer redoblado de escribir”, Revista *Sudestada* núm. 21, en http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=153 (consultado 13/11/2013).

hembras, y los hijos y las hijas de esclavos y peones, y familiares cercanos y lejanos de esclavos y peones.

Y patronos, peones, esclavos –satisfechos y complacidos- no necesitaban que nadie –y menos unos tortuosos jacobinos, maldecidos por el Dios que Roma y España nos legó- viniese a cambiarles las dichosas rutinas de sus vidas. (Rivera, 2003:14)

Las guerras civiles, las luchas intestinas, la inestabilidad política, la anarquía del año 20 y la ascensión de Rosas al poder configuran el contexto histórico que el general Paz reproduce en sus declaraciones con total escepticismo²⁹⁶. El fragmento dialoga intertextualmente con *La revolución es un sueño eterno*, y resume precisamente la hipótesis que en esta novela elabora Rivera.

Ese manco Paz incorpora a otro protagonista, Juan Manuel de Rosas, que se constituye en un verdadero antagonista de la figura de Paz. Al igual que el binarismo ejercido por Sarmiento, nuestro autor diseña una estructura textual de dos voces disímiles y confrontadas. Los fragmentos de “La Estancia”, donde se narra a Rosas y se le otorga voz, contienen gran parte del material de *El Farmer*; sin embargo, ese contenido, con la intercalación de los textos de “La República”, es leído dialógicamente, en el sentido bajtiniano del término, es decir, como yuxtaposición de perspectivas diferentes, lo cual favorece la indagación de la alteridad.²⁹⁷

Hay un pasaje en la novela que abrevia la problemática de la rivalidad de dos personajes de la historia argentina y de sus posiciones políticas. Paz monologa en los siguientes términos:

¿Dónde está usted parado, general?

Resulta que yo le ruego a Dios *paz, orden, quietud y prosperidad* para la República, y Rosas pide *orden, quietud, paz y prosperidad* para este país donde él y yo nacimos.

¿Queremos lo mismo, él y yo, para este país donde, él y yo, nacimos?

²⁹⁶ “[...] el movimiento de la Revolución de Mayo, que surgiera como un intento de liberalización de las relaciones económicas con la Corona, tuvo entre sus consecuencias más notorias, la instalación de la violencia como forma de vida, ya que derivó en una sucesión de guerras civiles donde ciudad y campaña se enfrentaron a lo largo de 70 años.” Lilia Area. *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pág. 18.

²⁹⁷ Massimo Fusillo. *Estética de la literatura*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2009, pág. 104.

¿Por qué, para la República, él y yo, pedimos lo mismo?
Si Rosas no miente, y Paz no miente, ¿qué nos diferencia?
Yo nunca fui dueño de tierras. Yo nunca fui patrón de estancias: ¿eso nos diferencia? [...]
¿Debería escribir que, más temprano que tarde, el país que Rosas y yo conocemos será la Polonia de América del Sud? (Rivera, 2003: 57)

El personaje Paz construye la figura de su enemigo del mismo modo que lo hace la tradición literaria e historiográfica opuesta al régimen rosista, al señalar su crueldad, su ejercicio sistemático del terror, e incluso, su astucia e inteligencia. El texto de Rosas en la novela revela el grado extremo de su tiranía y del rencor que manifiesta hacia sus opositores ideológicos:

Esa devoción [de negros, indios e indias, paisanos y pobres] no hace más que complacer mi rigor con los fatuos que se marean con las lecturas de los incendiarios y subversivos franceses. Los fatuos de camisas finas y zapatos charolados, y agua colonia perfumándoles el cogote, le escapan al entrevero; los pobres, los que contemplan mi retrato como se contempla el crucifijo en las iglesias, los que no pasaron por las malditas universidades, los que se criaron en corrales y taperas de piso de tierra, éstos, sirven diez años en mis ejércitos, y mueren en ellos sin una queja, reverenciándome como se reverencia a Dios. (Rivera, 2003:105)

Reafirmando lo enunciado en los pasajes anteriores, Rivera pone en boca del general Paz las siguientes reflexiones:

¿Unitarios?
¿Federales?
Siempre me pregunté a quiénes identificaban esas denominaciones, esos apelativos de clanes o de tribus, esos alaridos que brotan de las gargantas del paisanaje, hoy, y que se escucharon ayer, y que se escucharán mañana entre los tormentos de un degüello y otro.
Rosas dijo que cuando lo llamaban federal se reía. Inteligente, Rosas. (Rivera, 2003:61)

En el texto se trasluce el relato –formulado en el *Facundo* y reiterado muchas veces por los numerosos opositores unitarios- de un Rosas que era federal por conveniencia a sus propios intereses, lo cual suponía la instauración de un orden sociopolítico “que garantizara el predominio del sector mercantil-ganadero porteño, del cual él formaba parte”²⁹⁸.

Por otra parte, el fragmento arriba citado convoca al lector, como siempre ocurre en los textos de Andrés Rivera, a reflexionar anacrónicamente sobre su contexto político actual, a leer su presente desde las eternas dicotomías y rivalidades que han sometido y aún someten a la Argentina.

En el penúltimo capítulo de “La estancia”, Rosas, desde Inglaterra, revisa su momento presente y constata la muerte de sus adversarios como la de sus aliados:

Don Justo José [de Urquiza], muerto.

El *manco*, muerto.

Don Estanislao [López], muerto.

Yo, Juan Manuel de Rosas, estoy vivo. Y cultivo mi granja en tierra inglesa. Y soy paciente. Los sabios son pacientes. (Rivera, 2003:105)

El pasaje exhibe un escenario de derrota política, tanto de unitarios como de federales. Juan Manuel de Rosas es paciente y espera, pero lo hace desde la reclusión del destierro.

Las dos voces contrapuestas –dialógicas- que entrama la novela son construidas desde la actitud, el temperamento y la posición ideológica de cada uno de los protagonistas. La voz de Rosas es la afirmación plena del poder, aunque perdido en la guerra y el exilio. El poder, antes que decir la verdad, la construye, y a través de sus aserciones, Rosas legitima la dominación que ejerce. En cambio, la voz de Paz, testimonial, confesional, se erige en discurso del recuerdo del dolor y de la pérdida; y se despliega en la interrogación constante sobre el pasado y de su presente e incluso de la proyección de ese tiempo del relato al presente de la voz autorial. La novela concluye con el siguiente parlamento de Paz:

²⁹⁸ Rosana Pagani *et. al.* “El ascenso del Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)”, en Goldman, Noemí (dir.) *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, en *Nueva Historia Argentina*, tomo III, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998, pág. 287.

El señor Domingo Faustino Sarmiento escribió: Paz tiene la rara cualidad de hacerse impopular.

Y yo, un hombre viejo, de quien dicen que tengo la rara cualidad de hacerme impopular, dormiré, hoy, quizás, otra noche, y porteña, en un país con muchos esclavos y muy pocos desesperados. (Rivera, 2003:127)

Las disonancias entre ambos personajes de la historia argentina se establecen además a partir de la dicotomía riqueza/pobreza que cada uno de ellos representa: el estanciero Rosas y Paz, el prócer muerto en la miseria.²⁹⁹

Capítulo 6: La plegaria ante el horror

*El hombre con buena memoria no se
acuerda de nada porque no olvida nada.*

Samuel Beckett

En el año 2011, Rivera publica *Kadish*, su última obra hasta el momento. El libro contiene dos relatos, "Kadish" y "SO₄H₂", una fórmula química. El título del libro, explicitado en una nota al pie en el libro, remite a la "oración que pronuncian los judíos –los judíos creyentes, por supuesto- en homenaje a personas que amaron con una intensidad excepcional".³⁰⁰

²⁹⁹ En una entrevista, Renata Rocco-Cuzzi, le pregunta a Rivera: —Usted cita una frase de Sarmiento: "Paz tiene la rara cualidad de hacerse impopular". ¿Le seduce ese elitismo? **Rivera:** Sí, porque significa que no se acomodaba a las opiniones del común a lo que se llama la opinión pública. **R.R.C.:** Pero no siempre la opinión pública es reaccionaria. **Rivera:** Aquí, hace poco tiempo hubo una ola de cacerolazos porque los pequeños y medianos ahorristas habían visto atrapados sus ahorros en los bancos, por cierto una medida injusta; sin embargo nadie salió cuando 30.000 argentinos se esfumaron en la noche. **R.R.C.:** No parecen situaciones homólogas. **Rivera:** Es cierto, lo que yo quiero decir es lo que Paz dice en la última frase del libro: "Y yo, un hombre viejo, de quien dicen que tengo la rara cualidad de hacerme impopular, dormiré, hoy, en un país con muchos esclavos y muy pocos desesperados". ROCCO-CUZZI, Renata. "La ficción no admite la novela histórica" (Entrevista con Andrés Rivera), en *Revista Ñ*, 12/07/2003, edición online en: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/12/u-00601.htm> (Consulta 13/01/2011)

³⁰⁰ En *Nada que perder*, se utiliza el vocablo *caddish* (*kadish*), recogiendo la acepción de salmo. En referencia a los testigos, el abogado explica que "las exposiciones de los salmistas restan credibilidad a ese ser (Moisés Reedson), pág.185.

Ambos relatos, que pueden ser considerados verdaderos arquetipos en el conjunto de las ficciones de la memoria producidas por Rivera, se construyen a partir de fragmentos del contexto personal o autobiográfico, familiar, educativo, histórico, gremial, literario. El collage, que resulta de la incorporación de materiales lingüísticos que provienen de diferentes órdenes discursivos, se despliega en el universo mimético como un examen de conciencia, llevado a cabo por un personaje anciano que asume diversos nombres, los *alter ego* de Andrés Rivera: Abraham Roiter, Arturo Reedson, Pablo Fontán, Marquitos. La figura del anciano (Rivera es un hombre mayor que supera los 80 años) viabiliza la instancia del acto de recordar, de la necesidad y obligación de dar testimonio de su experiencia y de narrar la historia y su propia historia en un recuento sucinto del pasado. En el relato "SO4H2", el anciano Arturo Reedson se interroga:

¿Es amarga la sonrisa de Arturo Reedson, un hombre solo, y viejo, en su departamento de un piso 12, en el barrio porteño de Belgrano? Es probable, se dice Reedson. La memoria es selectiva, escribió Freud. (Rivera, 2011a: 48-49)

La intertextualidad de los fragmentos incluidos sigue un derrotero intermitente de acontecimientos históricos acaecidos en distintos tiempos y lugares pero que, sin embargo, se interconectan mediante un tema en común: recordar a las víctimas de persecuciones por motivos políticos, étnicos, religiosos, y económicos. De este modo, los textos trazan una genealogía que reúne la temática recurrente en la obra de Rivera, como lo son el antisemitismo de los progromos rusos de principios del siglo XX, que padecieron los padres del autor, y que se conecta con la actuación antisemita de la Legión Cívica de la década del 30 en la Argentina; las persecuciones a judíos, el holocausto; la persecución a Galileo Galilei, que recupera desde un tiempo remoto para relacionarlo con el resto de los sucesos similares; la entrada al país de los criminales de guerra nazi, durante el gobierno de Perón; las víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina; el antisemitismo de la Junta Militar.

La forma en que surgen estos relatos dentro del relato representa un modo de irrupción del acontecimiento que se explica con el sentido que Emmanuel

Levinas le atribuye a la huella, la forma como se presenta el pasado traumático en el presente. La huella desarregla el orden del mundo interviniendo intempestivamente y no puede ser olvidada porque nunca ha sido inscrita en la memoria.³⁰¹ Los microrrelatos incrustados son poemas, sentencias, pensamientos filosóficos, frases de escritores, de políticos, necrológicas, partidas de defunción, la inscripción de la entrada del campo de Auschwitz, graffittis, titulares de periódicos, fragmentos de libros de historia, opiniones periodísticas sobre economía, fragmentos de biografías de personajes célebres del siglo XX.

La multiplicidad de texturas emergen como si se tratara de un asedio a la conciencia del narrador, quien recuerda y examina –y se autoexamina-, en el plano de la enunciación, el lugar de la memoria.

Hay una actitud ética por parte del sujeto de estas narraciones que se evidencia en el uso ejemplar de la memoria que, como lo explica Todorov, a diferencia de la memoria literal, “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro.”³⁰²

En “Kadish”, leemos:

Buenos Aires, en el 45, era una fiesta.

Cosa extraña, la memoria.

Poblada, la memoria, de lugares comunes. *París era una fiesta*,

escribió Hemingway. Y yo digo que Buenos Aires, también. (Rivera, 2011a: 22)

Precede al fragmento citado el relato de la circunstancia en que el padre del narrador permaneció en prisión durante el gobierno de facto de Farrell, cuando Juan Domingo Perón asume como secretario de Trabajo y Previsión. Precisamente en el año 1945, después de estar dos años preso, Moisés obtuvo su libertad.

En la cita, el juego lingüístico se establece a partir del sintagma “lugares comunes”. Lo utiliza en dos sentidos: en su sentido literal, separando cada término, remite a lugares geográficos; en su significado de uso, remite a la idea de tópico, de frase hecha. De este modo, el texto radiografía la forma en que opera la memoria

³⁰¹ Emmanuel Levinas. *La huella del Otro*. México, Taurus, 2001.

³⁰² T. Todorov, *Los abusos de la memoria...op. cit.*, pág. 32.

que congrega dos imágenes para hacer foco en una fecha importante en la historia argentina y en la vida personal del autor.

Es frecuente en estas narraciones la apelación a ejercitar la memoria, la memoria voluntaria:

¿Qué hacía yo en 1945?, se pregunta Reedson.

Reedson fuerza su memoria: ¿qué otra cosa puede hacer? Atención, Reedson: nada de frases patéticas... Sos un tipo que, con los años que tiene, se cuida a sí mismo... Buena salud, buen pasar, sin deudas con nadie... (Rivera, 2011a: 49)

En este fragmento, se deja en claro que el narrador recuerda con esfuerzo, señalando que existe una relación de tensión entre la memoria y el olvido. Es revelador el mandato que se instruye a sí mismo: “nada de frases patéticas”. El enunciado traduce la ética de Rivera, que no indaga en el dolor ni el padecimiento de la víctima, sino que propone la transformación de ese dolor –el duelo- en un ejercicio de reflexión y examen, activo y político, asediando críticamente al presente.

En “SO4H2”, Rivera recupera al último “desaparecido” de la historia argentina en tiempos democráticos, Jorge Julio López, al que se vio por última vez, en 2006, cuando salía de los tribunales de la ciudad de La Plata después de testimoniar la represión que sufriera en 1976.

El pasaje se introduce con la cita al poema de Pablo Neruda “Canto en ruinas”, de su libro *España en el corazón*, de 1934:

*Venid a ver la sangre por las calles
Venid a ver
la sangre por las calles
venid a ver la sangre
por las calles.*

Y el narrador se interroga, con tono cuestionador:

¿Mojaste los dedos, Arturo Reedson, en la sangre de Jorge Julio López,
ese anciano al que asesinaron, ese anciano que caminó, sin saberlo,
relajado, anónimo, con bonhomía, hacia los fierros de sus criminales?
¿Quién se acuerda de él?
¿Quién?
¿Quiénes?
Vos, sí, ¿y quiénes más?
(Rivera, 2011a: 55)

Al fragmento le sigue la transcripción de una página del libro, *La guerra civil española*, de Antony Beevor, en la que se destaca el aporte intelectual y la obra de los escritores y académicos exiliados españoles que llegaron a la Argentina. El texto se conecta con el poema de Neruda, y exhibe, en esta estructura textual e intertextual, la doble imagen de un mismo hecho: la elegía de Neruda por los muertos y las ruinas de la guerra en España y el reconocimiento de Beevor a la labor cultural de los exiliados en Argentina. Un mismo acontecimiento trágico genera dos movimientos contrarios: destrucción y construcción.

El pasaje culmina con una conclusión, con la que se evidencia la composición de un texto argumentativo a partir de tramas o secuencias lingüísticas de diferente orden discursivo.

Vos, Arturo Reedson, sos argentino y, además, porteño. Y argentinos y porteños son indulgentes consigo mismos: depositan la memoria en el fondo de los inodoros, y aprietan los botones. El agua de los tanques se lleva las crueldades de eventuales infartos.
Vos dormís tranquilo, Arturo Reedson. Y los ricos, muy ricos, también. Aquí, y donde pongas el ojo.
[...]
¿Qué masturbación es ésta, Arturo Reedson?
No es la primera noche que la falta de sueño te hostiga, te asedia. [...]
¿Cuántos años tenés vos, Arturo Reedson? Orillás los 82, Reedson. ¿Y qué carajo hiciste a lo largo de ese famélico peregrinaje? (Rivera, 2011a: 56-57)

En la forma en que se compone esa trama se advierte el modo en que opera la memoria, cuya representación en el relato se asemeja a los mecanismos

mnemotécnicos, al proceso de la rememoración: articulando imágenes fragmentadas, parciales que evidencian los recortes, las elecciones o selecciones y, por tanto, también, lo que queda oculto y olvidado.

El homenaje que Rivera ofrece en *Kadish* a la memoria de los muertos – sobre todo a las víctimas de las tiranías, los totalitarismos y terrorismos de estado- constituye un relato que se construye, al igual que casi toda su obra, como un proceso de elaboración de interrogantes, de formulación de hipótesis, para aprehender cognoscitivamente el pasado histórico y, además, una suerte de clausura de la representación estética y política de la memoria de su obra. El hecho de recordar los acontecimientos históricos –nacionales y mundiales- que imprimen la cronología personal del narrador protagonista, insta a que se lo lea como el recuento final en el largo recorrido de su práctica literaria.

SEXTA PARTE

Escritura política

Capítulo 1: El poder

En nuestro país, todos los proyectos de cambio han sido derrotados, cualquiera haya sido el signo con el que se pusieron de pie ante la sociedad. En lo que a mí toca, eso es lo que verdaderamente me atrae de la Historia: tratar de exponer, al menos, los entresijos, los pliegues de la derrota. Y a sus protagonistas, los vencedores y los vencidos.

Andrés Rivera

Desde el ejercicio del arte narrativo, la presencia fuertemente marcada de la problemática política se visualiza, en la narrativa de Andrés Rivera, en su relación con una escritura compleja, reflexiva y crítica. A juicio de Ricardo Piglia, “la novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder”³⁰³: no las refleja sino que las reproduce. En toda la obra de Rivera, esa tensión abre en la escritura una zona explícita y bien definida desde la que subrepticamente emerge la crítica a los mecanismos del poder, en todas sus posibles variantes. Todos sus componentes narrativos se ven afectados por una lucha incesante entre diversos pares de opuestos: verdugos y víctimas, patronos y siervos, padres e hijos, déspotas y sometidos, opresión y resistencia, discurso y silencio.

Sin embargo, aunque se la plantee de esta forma, la división no es tan categórica: el segundo elemento del par, precisamente por la perversión que conlleva la lucha *del* poder y *por* el poder e incluso el deseo de venganza, puede invertir el orden establecido y convertirse en su opuesto, o también puede presentarse como un eje donde una serie de conflictos se superponen sin que se resuelva ninguno de ellos. Esta es en esencia la relación que propone Rivera en sus novelas y que justifica el tratamiento complejo que le imprime a la organización de la estructura narrativa.

Esta constatación converge en el planteamiento de Claudia Gilman:

³⁰³ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción...*, *op.cit.*, pág. 49.

(...) la historia puede explicarse como una experiencia que tiende a clasificar los sujetos en vencedores y vencidos. Sin embargo, los textos (de Rivera) se niegan a suscribir literalmente esta taxonomía, sobrescribiendo en esta distinción una perspectiva más compleja.”³⁰⁴

En cuanto a estas relaciones de poder, Rivera siempre deja en claro -a través de su escritura- su oposición radical a construir estas tensiones como estructuras absolutamente binarias; no puede haber “vencedores y vencidos”, porque en la lucha por el poder, nadie gana; todos pierden.

Rivera no utiliza esas estructuras binarias para tematizarlas, aunque en la superficie de los textos algunos personajes se representen como prototipos de quienes ejercen el control, de quienes se someten a él o lo resisten. Utiliza estas estructuras -que en realidad en el espacio textual dejan de ser binarias para multiplicarse- implantándolas en las propias conciencias de los personajes, dentro de ellos y no desde afuera.

Castelli, Cufre, Lanes, Miller, Sarmiento, Bedoya, Rosas, Paz, reflexionan junto y frente a sus dobles internos, a sus sombras, a sus enemigos y detractores. Mediante la multiplicación de sus voces estos sujetos escindidos reflejan la violencia ejercida por el poder y -específicamente- por el poder político del Estado. Están atrapados en él, porque padecen su fuerza pero además porque lo detentan o lo han detentado.

Es en la propia escritura de estas novelas donde la fragmentación impuesta a la prosa acrecienta la disgregación de las conciencias. En este mismo sentido, Claudia Gilman afirma:

El corte actúa en profundidad sobre una superficie menos vasta. Las cicatrices muestran (...) la herida del conflicto de la disputa entre pares, entre sectores. Descubre un poder que no tiene, ya, fundamentos racionales. Se ejerce y se sufre en todas direcciones (...) ³⁰⁵

El poder político afecta a todas las estructuras en todas sus dimensiones: individuales, sociales, familiares, el mundo de lo público y de lo privado. Rita

³⁰⁴ Claudia Gilman, *op. cit.*, pág. 62.

³⁰⁵ *Ibidem*, págs. 49 y 50.

Gnutzmann, en su análisis de *Apuestas*, se refiere a la cuestión en los siguientes términos: “Rivera muestra claramente su concepción del poder no como estructura vertical sino como un entramado complejo(...)”³⁰⁶

Sobre ese poder político planea una superestructura, que es la del poder económico. La idea de supremacía de este poder se sostiene mediante alusiones directas que no pueden pasar inadvertidas.

En *La revolución es un sueño eterno* es, a nuestro juicio, donde se logra plenamente el entramado de la política en una escritura compleja al no ocultar el presente de enunciación y asumir, de este modo, una postura crítica que instala el debate frente a los diferentes contextos históricos que se entrelazan en el texto.³⁰⁷

En esta novela, aunque la idea permee en casi todos los textos de Rivera, se deja en claro que el aspecto económico es una cuestión central en el sistema político. En una secuencia del texto, Castelli junto a Belgrano y a Agrelo, por orden de Moreno, se reúne con el general inglés William Beresford para negociar un pacto (“un pacto con el diablo”) con el fin de liberarse de la corona española. Dice Castelli:

(...) dije, ahora lo resumo, que nosotros, que habíamos derrotado a Inglaterra, pactaríamos con el mismísimo diablo –nada que involucre al señor general (Beresford)- para sacarnos a España de encima. Y que le ofrecíamos a Inglaterra un excelente mercado, y excelentes negocios, si Inglaterra se interponía entre España y nosotros (Rivera, 2001a: 71)

La reacción de Beresford ante la propuesta de los criollos se formula en un extenso discurso en el que declama a sus interlocutores su condición de “súbditos del más grande imperio de la tierra”:

³⁰⁶ Rita Gnutzmann, “Apuestas o el discurso antiautoritario... *op.cit.* pág. 201.

³⁰⁷ Jorge Bracamonte considera que la politización en tanto novela histórica de *La revolución es un sueño eterno* se da por su articulación desde un proceso de escritura presente (en el presente de la narración y de lo narrado) de una variedad de contextos histórico-políticos que hacen a momentos decisivos de la conformación de la Nación argentina. Existe una interrelación desde el presente entre lo coyuntural que define la política, y las lecturas, reescrituras y disputas interpretativas respecto al pasado histórico. Inclusive al estar aconteciendo la *escritura*, a medida que se cuenta, la coyuntura en tanto “Aquí-ahora” se vuelve más intensa, a pesar del pasado fundacional argentino lejano que se está trabajando de modo central en la reescritura.” J. Bracamonte, *op.cit.*, págs. 429-430. Claudia Gilman comparte la posición de Bracamonte: La tesis de Gilman acerca de que la literatura, como gesto emblemático, nunca oculta el presente de enunciación porque de ese modo se adopta una posición crítica respecto de la Historia. Claudia Gilman, *op.cit.*, pág. 60.

God, dijo Beresford, Inglaterra es un imperio gracias a los niños que mueren en sus minas, y que mueren como moscas por caprichosos, necios o maleducados. Curiosamente, los negros y los indios también mueren como moscas en las minas de la América española. Son datos estadísticos. (...) Todos mueren: los niños blancos en las minas inglesas de carbón, hierro y plomo; los negros y los indios en las minas de plata y oro (...); los soldados; los poetas; los predicadores; el almirante Nelson; los reyes y sus vasallos; los ricos y sus pobres; los jacobinos y los chuanes; los revolucionarios y sus verdugos; los maestros y los alumnos. ¿Qué queda de los que mueren? ¿Quién recogerá el crujido de sus zapatos sobre la tierra? (Rivera, 2001a: 71)

Rivera instala, de este modo, el cuestionamiento a los objetivos utópicos de toda revolución y la confirmación de la dependencia económica que persistirá hasta la actualidad. El fracaso de los jacobinos se expresa en las palabras de Belgrano, después del reproche de Moreno por la “jugada perdida”:

Todo este maldito lío durará cien años, dijo Belgrano, como con asombro, como con alivio, como si se lo declarase inocente del Calvario de Cristo. Cien años: ¿Qué son cien años? El tiempo de una siesta sudamericana (...) (Rivera, 2001a: 76)

En un juego intertextual con las expresiones similares de la novela de García Márquez, la duración del mal –llámense guerras civiles, crisis económicas, violencia institucional- en el Río de la Plata se extiende a la América del Sur. El vaticinio de Belgrano actúa como veredicto en el contexto de la enunciación.

Similar predicción se lee en las palabras del esclavo Segundo Reyes, al reproducir el discurso de las promesas incumplidas de la revolución:

Dijo que recordaba al doctor Juan José Castelli, en el ejército del Alto Perú, jurándole que un hombre libre es igual a otro hombre libre, y que, donde fuesen las armas de la libertad, darían tierra, pan, trabajo y escuelas a blancos, negros e indios. (Rivera, 2001a:107)

El mismo contenido ideológico se manifiesta en la novela *En esta dulce tierra*. Con respecto a la victoria de la batalla de Ituzaingó, en el marco de las luchas revolucionarias, se nos dice del padre de Cúfré:

(...) para un hombre como su padre, la victoria de Ituzaingó, fue, paradójicamente, la metáfora sangrienta y miserable del fracaso de la Revolución. Ahí se terminó Mayo, dijo su padre. Su padre (...) vio las enfermedades, la gangrena, los piojos, ensañarse con la tropa argentina. Vio enriquecerse a abastecedores y saladeristas. Vio cómo impecables funcionarios vendían, a los imperios esclavistas del Brasil y de la Gran Bretaña, uno de los más espléndidos triunfos de las melladas armas de la República (Rivera, 1984: 26)

En *Apuestas*, Rivera se refiere concretamente a la dictadura militar, que forma parte de su pasado reciente.

Desde el inicio de la nouvelle, a partir de la presentación en contrapunto de sus dos protagonistas: Juan Pablo Lanes y Augusto Miller, se enuncia en boca del padre de Miller el vaticinio de la inminencia de un golpe militar, en clara referencia a la dictadura de 1976:

(...) el padre de Augusto Miller enunció la tesis más morbosa (...) tesis que, con el tiempo, ganaría el espacio reservado al lugar común. El país, murmuró el padre de Augusto Miller, se verá sometido a la exacerbación de una pendularidad que iría de democracias breves y caóticas a prolongados regímenes autoritarios. (Rivera 1986:17)

El padre de Miller predice lo que sucederá ampliando su hipótesis:

Cuando sobrevenga la hora del orden, el orden se hará pagar. El orden (...) hará que se le pague el rigor que utilizará para aniquilar a los utopistas, para que los sueños de los utopistas sean evocados con aflicción y horror, para abolir, tal vez, la utopía. (Rivera, 1986:18-19)

En el pensamiento de Miller resuena la tesis política desde la cual Rivera elabora la trama de muchas de sus narraciones. Rasgo que, por otra parte, nos permite admitir que Rivera, al igual que otros célebres escritores, produce una matriz única, la cual, podría decirse, se presenta en numerosas versiones.

El narrador continúa el relato de la historia de los Miller, quienes montaron sus empresas siempre asociándose con los sucesivos gobiernos, democráticos y de facto:

(Augusto Miller) ocupó la tarde en compañía de caballeros de linajes casuales, que se dedicaron (...) a modelar un despotismo inteligente y desdeñoso, que reinstalaría, en la patria, la afición por el trabajo, la vida austera, el goce virtuoso de la abundancia y la obediencia a los mejores. Oyó a esos señores, no muy distintos de él por su educación, modales y la cuota de poder que detentaban, invocar a *las reservas morales de la Nación* (...) (Rivera, 1986: 25-26)

Los enunciados evocan el discurso de la Junta Militar de 1976. La última frase, expresada en cursiva, es parte del modo en que Rivera utiliza el procedimiento transtextual: omite la autoría pero enfatiza la cita directa, resaltándola en una grafía diferente.

El poder económico en la historia de *Apuestas* desdobra a Lanes y también a Miller entre la ambición y el sufrimiento. La ambición de poder, tarde o temprano, se vuelve en contra, aunque los personajes no asuman necesariamente que esa ambición que los lleva a la alianza con el poder militar sea la causa de sus derrotas. Lanes recurre a un supuesto militar (al que se lo designa como “el hombre flaco y elegante”) para pedir ayuda por su hija desaparecida:

El hombre flaco y elegante llevó sus manos al corazón (...) Él, también, era padre; (...) él podía adivinar la agonía de otro padre que corre al rescate de una hija extraviada por los mensajeros del Mal. (...) (Rivera 1986: 59)

Queda claro que el militar no brindará ayuda a Lanes, a quien responde con evasivas y una aseveración, en tono de advertencia: “la patria se salvará por el sacrificio de unos pocos y el silencio de muchos” (60). En el fragmento, además, se recorta la matriz de pensamiento de los militares respecto de la figura de los desaparecidos: “jóvenes extraviados por los mensajeros del Mal”. En otros pasajes, también se los llamará “ovejas descarriadas”, “ovejas díscolas y mañeras”.

Sin embargo, cuando el militar le solicita su colaboración para su campaña política, Lanes accede con la condición de acumular riquezas:

Lanes oyó el pedido de los allegados del hombre flaco y elegante; oyó en sus tripas, un trémulo arrullo de paloma (...)

Con pasmosa destreza y rapidez (Lanes) se internó en las farragosas minucias que rodean la compra de una mansión valuada en un millón de dólares. (Rivera, 1986: 61)

El término “colaboración”, en ese contexto, no necesita de explicación. Por su cooperación, Lanes recibe una carta de agradecimiento por parte del militar:

Soñaba con una base de retaguardia a la que pudiera retirarme, cuando las fatigas de una campaña de salvación nacional –que será inédita en la República- me abrumaran. Usted contribuyó decisivamente a que el sueño se convirtiera en realidad. Cuente con el agradecimiento de su amigo. (Rivera 1986:62)

El agradecimiento, en realidad, devela la condición indigna de Lanes por su participación en la “salvación nacional”, otro de los lemas utilizados reiteradamente por las dictaduras. La condición inmoral del personaje que construye Rivera le impide reclamar justicia y verdad por la desaparición de su hija. De este modo, se deja traslucir la complicidad de una participación civil en la maquinaria del sistema represivo.

En cambio, Augusto Miller, que no acuerda con los utopistas, cuando se entera de la desaparición de la hija de Lanes, se da cuenta de que su hijo Eduardo corre peligro y lo pone a salvo, enviándolo a Francia. El enfrentamiento entre padre e hijo, entre generaciones antagónicas, se resuelve al final de la novela, cuando Augusto Miller escucha una cinta grabada que Eduardo le enviara:

¿Qué puedo decirles a los que contemplan mi silenciosa cara de idiota?
¿Que soy argentino y blanco, hijo y nieto de blancos y ricos? ¿Qué soy hijo de una familia de ricos que paga y apaña el crimen? (Rivera 1986: 73)

Al comienzo, en la transcripción de la cinta grabada por Eduardo, las palabras de Eduardo aparecen entrecomilladas y bien delimitadas. Sin embargo, a

medida que progresa su relato, éste se va confundiendo con la voz del narrador en tercera persona, para reflejar la situación en la que se halla Augusto Miller durante la audición. Mediante el recurso del discurso directo libre³⁰⁸, lo que Miller oye se transcribe en la obra en cursiva:

El doctor Augusto Miller mira el ciprés que corta la ventana de la cocina. (...) En la cocina de la casa huele a leña que arde y a guiso de lentejas *acabo de despertarme padre de una larga siesta sudamericana soñé con mi hermano*. El doctor Augusto Miller, sentado en una mecedora, mira el ciprés (...) La ruta, negra como el cielo, queda vacía *cuándo me dijiste padre queyoqueyoqueyo debía ser un hombre de coraje que mi destino*. La mujer empuja una tranquera y levanta su brazo derecho. (Rivera, 1986: 76 y 77)

Las interrupciones entre ambos niveles modifican la sintaxis; en el último párrafo citado, la frase inconclusa de Eduardo se cierra con un punto. Así se reproduce el instante en que Augusto Miller es interrumpido por una tranquera que se abre, lo que internamente justifica el corte. Las palabras de Eduardo se traducen en una voz ideológica que repudia “la patria de asesinos”.

Los personajes de esta novela no remiten a referentes históricos, incluso algunos carecen de nombre y se mencionan con una frase atributiva. Esta forma de referirlos responde, además de los efectos estilísticos a los que recurre Rivera asiduamente, a la categoría de *innombrables* que estos personajes adquieren en el marco ideológico y ético del universo de creencias del escritor. En el caso de la hija de Lanes, el hecho de que carezca de nombre remite a su condición de *desaparecida* o *NN*; en el de figuras militares torturadores porque su carácter casi demoníaco impide nombrarlos. Además, la ausencia de nombres se relaciona con el interés de Rivera en señalar que ciertos personajes constituyen un sujeto

³⁰⁸ Reisz define el discurso directo libre como “El paso de un nivel discursivo a otro –el cambio de voz típico del discurso directo en todas sus variedades- ocurre aquí de modo abrupto, sin que medie entre ambos discursos ninguna zona de transición, no obstante lo cual el cambio y la demarcación de fronteras están asegurados por una señalización mínima pero suficiente”. S. Reisz de Rivarola, *op. cit.*, págs. 260 y 261.

colectivo y simbólico.³⁰⁹ Aunque prevalezca la construcción ficticia, algunas referencias sesgadas a ciertos personajes reales se introducen en *Apuestas*.

En *Para ellos, el paraíso* (Segunda versión de *Los vencedores no dudan*), el militar torturador dice:

Escriben, los marxistas, *Hollywood no perdona*, en remotos muros de la ciudad que, nosotros, por negligencia, no vigilamos. Los marxistas, a vos te lo puedo decir, escriben la verdad: todavía fingimos ser lo que no somos. Y la ficción corrompe. Este país está empachado de palabras inverosímiles. Pero, también, hartos. ¿Qué dice la palabra *Patria*? ¿Y *política*? ¿Y *democracia*? (Rivera, 2002:127 y 128)

La narradora de *Para ellos el paraíso* oculta sus propósitos de venganza que se descubren sólo al final de la obra. Esta cuidada construcción de la trama, que concluye con la muerte del esposo torturador y la supuesta victoria de la mujer, elabora minuciosamente las consecuencias trágicas del poder.

La tragedia de la muerte aquí no es lo terrible, sino el destino inevitable de la mujer que, muerto su esposo, se une al máximo represor: el *jefe-padre*. Su alianza con el poder la obliga a permanecer bajo el sometimiento y padecer su consecuente derrota.

Deteniéndonos en la forma en que se enuncian los diversos fragmentos citados, podemos analizar y sentar nuestra posición respecto de la opinión de María Teresa Gramuglio, cuando afirma que la narrativa de Rivera puede ser catalogada como literatura de tesis, cuya principal característica es la cristalización dogmática³¹⁰. La autora advierte que el discurso de las ficciones de Rivera está mediado visiblemente por la ideología del autor. Es justamente el alto grado de visibilidad lo que Gramuglio rechaza; un discurso que expone ideas desde las cuales se lee en la superficie la postura ideológica del escritor. Cabe preguntarse, entonces, a qué apunta esta perspectiva: se trata de un juicio de valor y, por tanto,

³⁰⁹ En *Apuestas*, el personaje Juan Pablo Lanes tiene una cita con un hombre “flaco y elegante”, personaje que siempre es designado de este modo. Estas características físicas y algún otro detalle son los indicios que llevan a Gnutzmann a suponer que se trata del dictador Jorge Rafael Videla, presidente de facto de Argentina en 1976. Rita Gnutzmann, “Apuestas o el discurso...*op.cit.*”, pág. 202.

³¹⁰ M. T. Gramuglio, “Escritura política y política de la escritura”, en *Revista Punto de Vista*, año 5, Nº 16, noviembre de 1982, pág. 29.

un señalamiento prescriptivo de qué y cómo debe ser la buena literatura, o mejor, la buena literatura política, aquella que elude, la que alude, la que omite, la alegórica y la elíptica.

No estamos de acuerdo con ese argumento, aunque sí debemos señalar que en ciertos fragmentos los juicios del escritor se manifiestan sin ninguna mediación, lo que atenúa la complejidad del discurso que articula sus obras. Por momentos, pareciera que su compromiso con la “verdad” le impide resistirse a la seducción del tono aseverativo con que los personajes exponen sus fundamentos y convicciones. De todos modos, creemos que, más allá de opiniones y gustos en tanto juicios de valor, Rivera decide esa escritura, toma partido por esa forma, decide su estilo y su sello de escritor político. El pacto ficcional que establece con el lector se ajusta a esa condición. Rivera es el “ventrílocuo” de Castelli y de todos sus personajes.

Capítulo 2: Padres y patronos

Casi todos los personajes masculinos en el universo de Rivera son *padres* o *patrones*. La etimología más inmediata de la última palabra proviene de *patrono*: defensor, protector, pero que se desprende de *padre* y de *patria* (exactamente, “tierra de los padres”). Evidentemente, las etimologías revelan la diferencia con el significado actual de esa palabra (patrón es “amo”, “dueño”).

Las mujeres son esposas, amantes o hijas. La maternidad es un concepto ausente en las narraciones de Rivera, excepto en *El farmer*, pero allí, la madre es el verdugo que castiga al hijo, o en *Apuestas*, donde la madre de Lanes aparece en un breve fragmento digresivo: Lanes llora frente al militar (“el hombre flaco y elegante”) y recuerda que su madre aceptaba su llanto porque Sarmiento, que era un hombre rudo y que los salvó de la barbarie, también lloraba.

La madre, que concibe al hijo, queda relegada, porque lo relevante aquí es la identidad que se adquiere con el nombre que se hereda: el apellido paterno. Como bien lo expone Gilman:

Los discursos refieren tanto a los padres como a los próceres (que emblematizan la cuestión de la paternidad como una paternidad colectiva). La diferencia entre ambos tiene que ver con la sujeción a un nombre.³¹¹

Las ficciones de Rivera delimitan un territorio dominado por padres: la patria, el lugar siniestro de la descendencia. En ellas, los protagonistas dialogan o recuerdan a sus padres, como es el caso de Cufre o de Castelli, quien además tiene un conflicto con su hija Ángela: una supuesta relación incestuosa y la traición por su matrimonio con un enemigo de la revolución. La traición de los hijos se hace presente en estas narraciones pero también la de los padres-patronos a sus hijos, como en el caso de *Los vencedores no dudan*, en la que el jefe militar asesina a quien dice querer como a un hijo.³¹² En *Apuestas*, el conflicto se intensifica. A juicio de Gilman:

La gran grieta de un país que se ha literalmente tragado a una generación. Es en el quiebre de la posibilidad de descendencia que esa historia de padres e hijos desarrolla una tragedia histórica.³¹³

La voz de Eduardo, el hijo exiliado de Augusto Miller, declara la ruptura con su padre porque pertenecen a dos patrias diferentes:

tenemos dos patrias padre la tuya es una patria de asesinos y
yoyoyovoyavolvervoyavolvervoyavolver para enterrarla”
(Rivera, 1986:78)

Los personajes femeninos son mujeres posesivas, dueñas absolutas de la fatalidad: esclavizan y algunas matan. La figura de Circe, arquetipo de la mujer astuta y engañosa, planea sobre ellas. Isabel Starkey encierra a Cufre en un sótano.

Esta acción que puede interpretarse como un rasgo humanitario de la mujer, se convierte en una actitud cruel hacia el protagonista. Irene Orellano Stark vende a la mulata Belén, la amante de Castelli, y consume de ese modo su

³¹¹ Claudia Gilman, *op. cit.* pág. 62 y 63.

³¹² *Ibíd.*, pág.64.

³¹³ *Ibíd.*

venganza. Lucrecia Basualdo es malévola y calculadora. La narradora de *Los vencedores no dudan* “hace justicia” colaborando en el asesinato de su esposo.

Las relaciones que las mujeres mantienen con los hombres (si no son los padres, son los patrones) en las novelas de Rivera son ambiguas, tortuosas y nunca apelan a la posibilidad del sentimiento. No hay amor; el poder, una vez más, lo corroe todo. Cuando ese poder se asocia con la violencia—y casi siempre sucede así— lo único que puede surgir es la destrucción del hombre, la pérdida de su subjetividad, la deshumanización. Esta pérdida y su representación, es acogida de modo concreto por Rivera en su praxis narrativa.

En *El Farmer*, una joven es ofrecida a Rosas en términos de una transacción. Rosas recuerda cuando el comandante Castro le entrega a su hija:

El comandante Juan Gregorio Castro me ofrece su hija, María Eugenia. (...)
Le pregunto al comandante Castro si María Eugenia es virgen (...)
-Es virgen, Señor Su Excelencia –contesta el comandante Castro y, para contestar, apenas mueve los labios grises en la cara gris y flaca-. Lo aseguro con mi vida.
Le pregunto al comandante Castro cuántos años carga María Eugenia. Hasta dónde, le aclaro al comandante Castro, no habrá qué domarla.” (Rivera, 1996: 87)

Siguiendo los argumentos de Alicia Dujovne Ortiz, se puede dilucidar mejor este concepto de la pérdida de subjetividad: “Su aspecto físico (de los patrones) no sólo inspira repugnancia sino que, además, suele identificarse con una materia inhumana, con una cosa (...)”³¹⁴

Los seres humanos se cosifican, previa animalización que instauro el terror destructivo e irracional y la violencia del sexo. La pérdida de identidad de los personajes los arroja al espacio de lo inhumano, dónde sólo cabe la representación de los seres como meros objetos.

El proceso de pérdida de la identidad que se reproduce inicialmente mediante las preguntas que los mismos personajes formulan en términos de *quién* (¿“Quién soy?; ¿Soy yo quien escribe?”, se interroga Castelli; “Usted, ¿quién es?”, el

³¹⁴ Alicia Dujovne Ortiz, “Andrés Rivera y el viejo del rebenque” en *Narrativa Argentina* (Liliana Lukin comp.) 11^a. ed., Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1999, pág. 18.

hombre pequeño y delgado –única referencia para designar a este personaje- pregunta a Cufre; las respuestas que irrumpen en el discurso como una forma de autoafirmarse ante el mundo que se derrumba: “Soy Castelli”, “Soy Rosas”...), acaba cuando entra en escena las distintas expresiones con *qué*: Rosas se pregunta “¿qué es Rosas?, el doctor Cufre, durante los veintinueve años de encierro en el sótano de una mujer se vuelve “eso que aún era Cufre” y Castelli: “¿Qué es eso que se vacía...¿qué es ese bulto que se vacía?”

En algunos casos, los hombres pierden más aún su identidad cuando se someten a las perversiones de las mujeres; en otros, se invierten los papeles, no así los efectos: cuando ellos someten a las mujeres, también pierden su identidad y ellas resisten, vencen y adquieren, mediante el poder, mayor dimensión que los hombres, quienes se convierten en fantasmas. La venganza puede ser para ellas una victoria. En este sentido, afirma Dujovne:

Esta venganza –la transformación de la sirvienta en patrona, de la víctima en verdugo- puede representar un modo, avieso y esquinado, de ganar. Pero Rivera sabe muy bien que la torturada convertida en torturadora no ha logrado romper el círculo vicioso –literalmente vicioso- ni ha ganado lo único que en este terreno puede ganarse, a saber, humanidad. ³¹⁵

Capítulo 3: El poder de los cuerpos

El amigo de Baudelaire tiene como protagonista a Saúl Bedoya, juez y escritor. Él es el narrador que protagoniza los hechos y que supuestamente escribe lo que leemos bajo ese título. Es un hombre culto, adinerado, amigo de Charles Baudelaire y un típico representante de la oligarquía culta de la generación argentina del ochenta. El hecho de que Bedoya compre a una mujer ambiciosa que ha asesinado a su antiguo patrón y que la haga su esclava y su amante, revela el lado siniestro de su personalidad.

³¹⁵ Alicia Dujovne Ortiz, *op. cit.*, pág.18.

En el centro de esta trama, se encuentra el diálogo de la tradición literaria: Baudelaire, Flaubert, Sarmiento, y planeando sobre ellos, el propio Rivera.

La sierva continúa y concluye la saga sádica de Bedoya y Lucrecia. Cuando el patrón Bedoya percibe que su sierva ha alcanzado cierto poder y que ella se convierte en su dominadora, la mata.

En *La sierva* y en *El amigo de Baudelaire* la dominación se establece como un juego perverso entre las diversas variantes de la posesión o de la propiedad. Este juego se transforma en un núcleo básico en ambas narraciones: la referencia constante al hombre culto, a sus relaciones con el poder y la dominación.

Nunca se sabe con exactitud, en el desarrollo de la historia, quién es el patrón ni quién, el sometido. No hay una división que defina a unos y a otros; ambos roles se intercambian mediante el juego de la abyección. El juez Bedoya somete a Lucrecia a juegos perversos que la definen como su sierva pero, al mismo tiempo, ella revela en esos juegos una personalidad autoritaria.

El deseo de posesión ataca y flagela el sentimiento; no se quiere ni se desea a alguien para proporcionarle felicidad sino para satisfacer los propios deseos que aparecen como inmediatos, para satisfacer los impulsos de posesión.

Este deseo se expresa claramente en la relación de Castelli con Irene, con Belén, con su hija Ángela. En la relación de Rosas con sus sirvientas, con su hija Manuelita; en el torturador con su esposa, en Lanes con prostitutas...

La degradación del hombre se aleja de los parámetros que impone la cultura y se encuentra con el instinto, con el regreso de lo reprimido.

El acto sexual no parece llevarse a cabo sólo para satisfacer una necesidad esencialmente biológica y primaria, en la que no tienen cabida los afectos sino que se realiza con la intención de *poseer* y de *violentar* otros cuerpos que gozan y sufren mediante esa violencia que se les inflige. El acto sexual en las narraciones de Rivera casi siempre se representa como una violación, pero una violación a la que la víctima paradójicamente accede, rendida y sin cuestionamientos, y a la que se somete como si sintiera placer por el hecho de ser sometida.

Esta tortuosa relación es otra clave que permite analizar, en el plano sexual, el constante intercambio de papeles en la relación de las fuerzas entre contrarios. La supuesta víctima del acto violento, al aceptarlo, no hace otra cosa que restarle

poder al victimario y ese poder que se resta es la medida exacta del poder que la víctima gana y, en consecuencia, se identifica con su oponente, el cual mediante un juego de espejos se convierte en víctima.

Desde una perspectiva teórica, son diversos los estudios que se han ocupado de distinguir, en el discurso de la sexualidad, tres categorías fundamentales: erotismo, pornografía y obscenidad.³¹⁶

Así como la línea divisoria entre literatura erótica y pornografía se establece por incidencia de la censura político-religiosa a lo largo del siglo XIX, en la concepción moderna de la sexualidad se configura, sobre todo tomando como paradigma los escritos del marqués de Sade, una nueva articulación en la que la experiencia sexual se vincula intrínsecamente con la muerte.³¹⁷

Sigmund Freud analiza en *Más allá del principio del placer*,³¹⁸ a partir del concepto de lo obsceno, esa articulación y sus teorías promueven la discusión en el campo literario.

El surrealismo francés es el que, a través de Georges Bataille principalmente, adopta la vinculación “sexo/muerte” para explicar lo obsceno como forma radical del erotismo.³¹⁹

Frente a la pornografía –que tiene como marca el decirlo todo, mostrarlo todo, saturando la imaginación del lector por su mecánica repetitiva a favor de la reacción física- lo obsceno (que etimológicamente significa: “fuera de escena”)³²⁰ significa el gesto de incorporar a la escritura lo que no se puede representar del sexo, aquello que está fuera de la conciencia y que se vincula con el tabú, con las fantasías reprimidas, las cuales se conectan con la muerte.³²¹

³¹⁶ Para un análisis más detallado, véase Alexandrian, *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta, 1990.

³¹⁷ Fueron el Psicoanálisis, el Surrealismo, el Existencialismo, el Estructuralismo sucesivamente los que recuperaron los escritos de Sade y elaboraron sus teorías tanto científicas como estéticas. Alexandrian, *op. cit.*, pág. 38

³¹⁸ Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1988

³¹⁹ G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001, págs. 103-116

³²⁰ D.H. Lawrence, “Pornografía y obscenidad” en D.H. Lawrence y Henry Miller, *Pornografía y obscenidad*, Barcelona, Argonauta, 1981.

³²¹ G. Bataille, *op. cit.*, págs. 377-383.

Esto, por otra parte, remite a los conceptos freudianos de “ominoso”, a lo “siniestro” o fatal, en virtud de lo cual, nos enfrenta con el goce al encontrar el objeto deseado que se había perdido.³²²

En cambio, el erotismo está asociado a lo estético de la representación sexual. A través de lo erótico se intenta escamotear lo evidente y mediatizarlo a través de la metáfora apelando a la imaginación del lector. Esta estetización erótica del lenguaje es lo que engendra placer, como lo apunta Susan Sontag: “un placer que si bien es en primer lugar estético, por lo general encierra una respuesta sexual estetizada.”³²³

Partiendo de estas premisas, puede decirse que de las tres categorías, la obscenidad es la que en mayor grado atraviesa la obra de Rivera. En *El amigo de Baudelaire*, la relación de Bedoya y Lucrecia se describe del siguiente modo:

En la noche que fluye, chirría su risita agria, corta, satisfecha.
Finjo una respiración entrecortada, finjo un jadeo, finjo una súplica. Salgo de ella. Me duele estar en ella.
Quiero que vuelva a penetrarme.
Seguí, le digo.
Ella me tapa los ojos.
Te dejo, murmura.
No.
Eyaculo.
Le digo que fumemos. Ella enciende los cigarros. Fumamos, callados.
Le digo:
Prepará otro baño. Para los dos. Olés como una chancha. (Rivera, 1991: 42)

El acto sexual en sí, y que se describe explícitamente en la obra de Rivera, no es lo que nos conduce a analizar en ella la categoría de lo obsceno, sino más bien las modalidades en las que ese lenguaje lo reproduce, conectado siempre a la relación establecida entre sexo y poder.

En el acto sexual, son esas fuerzas dominantes las que se ponen en juego de una manera explícita, directa, incluso naturalista. Aquí no cuenta la relevancia que

³²² Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.

³²³ Susan Sontag, “La imaginación pornográfica”, en *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2002.

Rivera le otorga en otros aspectos a los artificios formales. El lenguaje del sexo es, para el autor, esencialmente violento, se ejerce violencia contra un cuerpo como cuando se tortura o se mata.

Si bien no hay relación causal inmediata entre sexo y muerte, la experiencia íntima del sexo se asocia con ese instante de peligro en que acecha la muerte. La violencia –manifiesta en las acciones y en el lenguaje por momentos soeces- es intrínseca a la representación de lo sexual.

En la página final de *La sierva*, encontramos un claro ejemplo de ello:

Mostrame dónde creés que tenés el corazón,
me dice Bedoya.
Yo me río:
Usted lo sabe.
El corazón, Lucrecia.
Le muestro.
Arrodillate, me dice Bedoya.
La boca del revólver se incrusta, despacio, en mi teta derecha. En el pezón.
Hay un soplo frío en el cañón del revólver. Después, la boca del revólver se
desliza por mi piel, a lo largo del pecho. Despacio.
Miro la mano de Bedoya, la que se cierra sobre la culata del revólver.
Y, ahora, nos miramos.” (Rivera, 1992: 94)

La violencia del fragmento se acentúa por el ambiguo comienzo. Todo hace pensar que se trata de un final feliz para la nouvelle, porque se apela eróticamente al sentimiento: “el corazón de Lucrecia”. Sin embargo, la segunda orden de Bedoya (“Arrodillate”) marca las diferencias, se inscribe la violencia que aquí funciona como tortura sensual, si cabe este atributo, y culmina con una actitud de rendición ante el poder.

Además, el fragmento, con esa segunda orden, lleva a que el lector evoque las anteriores relaciones sexuales entre Lucrecia y Bedoya -explícitas felaciones-, pero lo que sigue, como un giro inesperado, provoca su extrañeza. La voluptuosa relación de los amantes roza el peligro de muerte que se sugiere en la frase: “el soplo frío en el cañón del revólver”, que es la única sensación que parece

experimentar la víctima. Sólo por un instante el lector puede evocar el acto sexual en sí, porque el componente de crueldad, de masoquismo está siempre al acecho.

Tampoco parece existir placer –excepto cuando el placer es la consecuencia de una posible victoria del poder ejercido sobre otro. El gozo logrado implica a la vez *captura* y *angustia*, es un dolor que opera más allá del principio del placer.³²⁴ Cuando el gozo no surge, porque media la opresión, tiene lugar la tragedia de la muerte.

En *La revolución es un sueño eterno*, Castelli, en una noche de carnaval busca a Irene Orellano Stark, después de que él y sus compañeros le anuncian a Moreno que el pretendido pacto de alianza con los ingleses para liberarse de España ha fracasado:

Castelli, que no era, todavía, el orador de la Revolución, ni el representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú, ni el hombre que, a las puertas de un tribunal, escuchó en los gritos de *afrancesado jacobino impío*, su condena y su amarga victoria, (...) buscó, aquella noche de verano y Carnaval, a Irene Orellano Stark. Encontró una perra.

Castelli, cuyo corazón era, todavía, docilísimo, hastiado de los fugaces espejismos que auspician los pactos con el Diablo, del verano pampa, de las efusiones poéticas, de un rudo soldado extranjero, de los furiosos latidos de los tambores del Carnaval, hizo gemir a la perra. La faena no fue divertida, salvo para la perra. La perra, a la que hizo gemir, gozó. (Rivera, 2001a: 76)

Si se considera el naturalismo extremo con que Rivera presenta este pasaje, el acto sexual es equiparable a un acto de zoofilia; a la hora de describir lo sexual, Rivera siempre es directo. La idea se refuerza si la comparamos con una situación similar en *El farmer* –aunque menos violenta pero no por ello menos degradante que en el párrafo citado-, en el acercamiento instintivo de una perra a Rosas:

(A veces, cuando dejo que la perra se me acerque, la perra estira el hocico y me huele la bragueta. (...) La perra, con el hocico en mi bragueta, gime, me gusta que gima. La perra sabe que huele el húmedo rastro de la orina de un macho.) (Rivera, 1996: 15)

³²⁴ S. Freud, *Más allá del...op.cit.*, pág. 372

En ese párrafo podemos apreciar cómo el motivo del animal que gime en *La revolución es un sueño eterno* se repite en esta novela. El gemido, que es humano y animal, se asocia con el dolor y también con el placer.

En *El amigo de Baudelaire*, Bedoya le compra a Lucrecia un collar de perro. En un fragmento de la nouvelle, el patrón arroja trozos de carne a Lucrecia, que espera el alimento en “cuatro patas”. La perversidad del acto refleja las formas extremas a las que puede llegar el sometimiento.

Rivera propone algo más en la elaboración del discurso al utilizar una estructura sin nexo entre dos frases: “Buscó a Irene. Encontró una perra”. El recurso aquí de contraste y semejanza revela la maestría del escritor para crear una nueva retórica mediante la fragmentación y un modo de enunciación que reduce la frase a una construcción elemental, agramatical o asintáctica, en muchos casos. Puede interpretarse que el narrador nombra a Irene con la palabra *perra* eligiendo la función calificativa de la palabra. El uso negativo del término aparecería justificado en la historia de la novela porque Castelli, al cabo de varios años, termina odiando a Irene, ya que ella vende a la mulata Belén. Este hecho es conocido por el lector posteriormente, el odio de Castelli hacia Irene se justifica porque todas las secuencias narradas, que forman parte de su recuerdo, están atravesadas por los sentimientos del protagonista que son simultáneos al momento en que escribe. Por lo tanto, la *perra* puede ser Irene. Si la palabra está usada en su acepción literal, la *perra* es una perra y Castelli viola a un animal, que por otra parte, *gime* y *goza*. Acción y reacción producen ambigüedad porque el goce, que es humano, se asocia con la animalidad.

El juego de ambigüedades que Rivera propone al lector enfatiza los niveles de degradación presentes en sus obras. Al parecer, resulta exactamente igual que la víctima sea humana o animal. Ambas categorías se confunden, sobre todo, si esos espacios involucran una experiencia sexual. En primera instancia, sólo basta la satisfacción individual, aplacar el instinto y el odio, sin proponerse satisfacer a alguien o a algo.

Lo obsceno roza lo escatológico y lo grosero. Los desechos del cuerpo y el lenguaje con que se los nombra producen un impacto en el lector, que queda fascinado y horrorizado por el franqueamiento del tabú. Para Rivera, según Enrique Foffani, narrar consiste en exponer esa zona secreta de lo prohibido:

“Rivera transgrede el límite del pudor: la lengua se vuelve sexual, instintiva, ya no esquiva las palabras, más bien las convoca. Estas se ensucian y se someten al deseo desenfrenado de los cuerpos.”³²⁵

A través de lo escatológico, que no necesariamente está asociado al sexo, se reproduce en los textos el aspecto de la degradación humana, la miseria de los cuerpos que se revelan en su condición de materia desechable. El modo de estar en la vida de esos individuos es sumergiéndose en lo más bajo; habitar junto y con la podredumbre. Cufre vive veintinueve años en un espacio húmedo y oscuro, donde sólo es posible moverse con muchas limitaciones entre desperdicios de comida, entre sus excrementos, al tiempo que él mismo se va mimetizando con los repugnantes objetos que lo rodean. Su imagen recuerda inevitablemente la metamorfosis de Gregorio Samsa.

Castelli sufre una “combustión lenta y pálida de algo que no sabe qué es, dentro de su cuerpo...”, frase que se repite varias veces como leitmotiv estructurante. Su lengua se pudre lentamente y esta imagen funciona como metáfora del silencio de la derrota de la revolución. Él, que se identifica con un orador, *el orador de la revolución*, decide callar porque las palabras pierden sentido en esa realidad tan corrompida como su lengua: “¿A quién hablar?- escribe Castelli- ¿A quién es útil, hoy, la palabra de Castelli?” (Rivera, 2001, pág.42)

Rosas, y su placer al orinar sobre la nieve, y la cercanía de su perra que lo huele y lame. El animal, como en *La revolución es un sueño eterno*, es una perra que gime.

En *La sierva* y en *El amigo de Baudelaire* es donde está presente con más intensidad lo escatológico ligado al sexo, como una forma justamente de acentuar la relación masoquista que mantienen Bedoya y Lucrecia y ella con su antiguo patrón, Negretti.

El sadomasoquismo en *Los vencedores no dudan* es la única forma posible entre los amantes. En *El farmer*, esta conducta autodestructiva se plantea como efecto de la violencia que se transmite generacionalmente: el padre de Rosas azotaba a su madre, ella a su hijo, y éste, a través de la Mazorca, tortura y mata a

³²⁵ Enrique Foffani, “El lento silencio”, en *Clarín*, Suplemento *Cultura y Nación*, domingo 9 de julio de 2000, págs. 4 y 5.

sus enemigos ideológicos. Aparece aquí la metáfora de la violencia engendrada desde el propio seno materno que se proyecta y amplía en el hijo.

El erotismo, tal como se lo ha definido, como un procedimiento de escamotear lo evidente, estaría ausente en la obra de Rivera. La apelación a lo obscuro y a lo pornográfico –en tanto explicitación del acto sexual- se somete a las exigencias de los relatos para reproducir la estructura siniestra del poder, como metáfora de la dominación.

Capítulo 4: Civilización/Barbarie

Usted va a ver que hicimos cosas peores que los nazis.

Capitán de corbeta (R) Adolfo Scilingo³²⁶

El poder, el abuso de poder, la violencia, la capitulación o la derrota conforman el material narrativo de los textos de Rivera. En los juegos del poder se establecen roles contrapuestos que son interpretados en su escritura política como absolutamente intercambiables. Es en este sentido también que debe ser interpretada la dicotomía civilización y barbarie, teniendo en cuenta que la oposición se instala en un borde muy lábil, siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin³²⁷.

Si para Rivera reflexionar sobre política es pensarla siempre desde la derrota, ¿cómo se definen entonces los términos de civilización y de barbarie? Siempre, es evidente, desde la posición del poder oficial, al que Rivera intenta, mediante su escritura, socavar.

En el contexto posdictatorial del Cono Sur, la derrota se manifiesta en la derrota del marxismo, en la hegemonía social y cultural de la economía de

³²⁶ Oficial de la ESMA, torturador y verdugo que se encargaba de ejecutar los denominados “vuelos de la muerte”, durante la dictadura cívico-militar argentina de 1976-1983.

³²⁷ Varias veces citada, la frase de Benjamin afirma que todo documento de civilización es también un documento de barbarie.

mercado, en la estética del consumo, en las sombras que proyectan los desaparecidos, en las huellas de la tortura, y todo pacto de olvido.³²⁸

En este sentido, Rivera examina los conceptos antinómicos en tanto discursos que provienen de diferentes esferas. En el marco de los gobiernos dictatoriales –para Rivera, el gobierno de Rosas, de Perón, de los militares- la dicotomía plantea un dilema: el discurso de la tiranía, en nombre de una supuesta “civilización” o “progreso” combate la barbarie imaginaria (la oposición o resistencia) actuando de forma tan violenta y bárbara, que logra que los términos planteados sean perfectamente intercambiables.

El concepto de barbarie, de este modo, se repite y se reinventa desde un poder que lo utiliza como instrumento para librar la guerra en nombre de la civilización.

Esta problemática, como ya hemos mencionado, atraviesa la obra de Rivera y se perfila más acabadamente en la figura de Domingo Sarmiento, personaje mentor de la dicotomía civilización o barbarie y que recorre varias ficciones de nuestro autor.

Al incorporar a Sarmiento a sus ficciones, la estrategia de Rivera apunta a enlazar dos ejes fundamentales en su narrativa: el análisis de la política y el análisis de la tradición literaria cuyos orígenes se remontan al siglo XIX.³²⁹ Sarmiento, en las narraciones de Rivera, contribuye a la explicación o a los planteos reflexivos sobre la clase burguesa política e intelectual.

En *El amigo de Baudelaire*, el narrador protagonista Saúl Bedoya es el representante de la clase burguesa que dialoga con artistas, intelectuales, políticos y empresarios, posicionándose ante el poder que la clase impone desde las relaciones culturales y, fundamentalmente, económicas. Cuando Bedoya relata sus orígenes, refiere la historia de su padre, un gaucho que, a diferencia de los marginales, se enriqueció, heredó campos y por su amistad con Juan Manuel de Rosas, vivió protegido. Luego de la breve reseña biográfica, Sarmiento aparece en el texto, caracterizado por Bedoya:

³²⁸ Ricardo Gutiérrez Mouat. *Revista Iberoamericana* VI, 21, (2006) págs. 137-138.

³²⁹ Según M. Svampa, “En América, la imagen (barbarie) nació a la vez como representación literaria y como lectura social de la realidad, producto de las experiencias políticas”. M. Svampa, *El dilema... op.cit.*, pág. 41.

El señor Domingo Faustino Sarmiento es un admirador incondicional de la democracia norteamericana, y desea implantarla en estos pagos afligidos por la indolencia española. El señor Domingo Faustino Sarmiento se arroga el deber (y aun el derecho) de matar gauchos, para que su deseo se cumpla. El señor Domingo Faustino Sarmiento no conoce la lírica. Y los Estados Unidos, tampoco. ¿Y yo? Yo conocí París. Y a Charles, su *flâneur*. (Rivera 1991: 15)

Claramente, se expone el proyecto político sarmientino: eliminar gauchos para democratizar –civilizar- a la nación argentina.

Cuando Bedoya se reúne con miembros de la Sociedad Rural Argentina, menciona a José Martínez de Hoz, su fundador. Este hombre es el abuelo de quien fuera el primer ministro de Economía de la Junta Militar de 1976. Al final del fragmento, Bedoya relata:

Don Francisco Madero es, hoy, un próspero latifundista. Y don José Martínez de Hoz, que participó de un minué federal ofrecido a la señorita hija del dictador Juan Manuel de Rosas, es su cortés, atento y pulcro anfitrión. Las decapitaciones nos civilizaron lentamente. (Rivera 1991: 20)

La perdurable alianza del poder económico con la dictadura se transparenta en este pasaje cuya última línea deja al descubierto el dilema argentino: la civilización que resulta de la violencia. Rivera utiliza en este pasaje el vocablo decapitación. Sarmiento les atribuye a Rosas y a sus hombres la práctica sistemática del degüello como acción represiva. Se observa, así, cómo Rivera interpreta irónicamente el sentido de civilizar, y lo resignifica como sumisión o acatamiento de las leyes propias de un sistema represivo. En este mismo sentido, Bedoya explica:

El señor Sarmiento, de cara a la colonización de buena parte del territorio norteamericano, dijo que el progreso del mundo civilizado y su refutación moral son incompatibles. Nunca, hasta ahora, le faltó razón. El señor Sarmiento fue el director de la así llamada guerra de policía. (Rivera 1991: 23)

Rivera, al representar la figura de Sarmiento y su discurso, retoma el pensamiento liberal y hace hincapié en los términos que lo definen. Las palabras “civilizado”, “progreso”, “orden” serán las más reiteradas en el registro del personaje, aunque siempre señalando el aspecto negativo y violento de los términos clave del proyecto político liberal.

Capítulo 5: La violencia

Hombres enfermos, locos, viejos circulan por las narraciones de Rivera; se encuentran en situaciones límites, al borde de la muerte y hablan desde la derrota. Sus discursos parten de una actitud casi mística, como si pretendieran llevar a cabo un “examen de conciencia”, aunque algunos –como es el caso de Cufre- ni siquiera puedan intentarlo porque su deterioro, su debilidad física y mental lo imposibilitan. Hombres que buscan, a través de ese examen, poner orden a un mundo dominado por la irracionalidad y la violencia.

En relación a lo anterior, observamos que el lenguaje nunca llega a ser incoherente en el nivel sintáctico. Seguramente esto se deba al desesperado intento de racionalizar ese mundo acogedor que se ha perdido. La prosa de Rivera nunca ingresa totalmente en el lenguaje del fluir de la conciencia, aunque su proximidad parece siempre inminente.

Antes que la frase incoherente se prefiera la repetición, como una forma que tiene la subjetividad de afianzarse frente a la posible pérdida de la razón y del recuerdo. El lenguaje vuelve una y otra vez, sin poder salir del círculo. Es el lenguaje de la derrota –o del derrotado- que, desde la experiencia, habla y reflexiona sobre la derrota.

En la repetición, como actitud de lucha desesperada por parte de los individuos por recuperar sus identidades, puede vislumbrarse cierta esperanza. Sin embargo, a pesar de ello, su optimismo tiene escasa duración, porque esta identidad nunca se recupera y en el intento, se repite esa búsqueda como un movimiento que avanza pero que lo hace sólo para volver al punto de partida. La figura del mito de Sísifo, que encarna la figura del traidor, el eterno reinicio del

héroe derrotado que cumple el castigo impuesto por los dioses, se reproduce en estas obras como una lucha perpetua contra los designios de la propia condición humana.

Los personajes de las obras de Rivera actúan como si llevaran a cabo un ritual que nunca va a cambiar. El personaje que mejor representa la tragedia de Sísifo es Cufre, el protagonista de *En esta dulce tierra*. Su condición de enemigo ideológico del régimen lo acerca a la figura del “delator” de la barbarie rosista y por eso está condenado al infierno, del que sale por un día pero a él retorna, sin que se sepa la causa del regreso; seguramente porque no existe esa causa. Su condena está determinada por su propia identidad: “ser argentino es pelear contra toda esperanza”.

A partir de la década del 2000, Andrés Rivera escribe cuentos y novelas cortas en los que introduce un texto recogido de un relato autobiográfico. En diversas entrevistas, Rivera narrará una anécdota vivida en un barrio marginal, Bella Vista, de la ciudad de Córdoba. Un joven, Lucas, en complicidad con su hermana, Daiana, lo asaltan a mano armada. Este material se transformará en un núcleo temático relevante que se iniciará en su novela *Tierra de exilio* (2000), continuará en *Cría de asesinos* (2004), en *Esto por ahora* (2005), y en *Punto final* (2006). En ellos, se narrará el final de Arturo Reedson –alter ego del autor-, asesinado por el joven Lucas.

Lo que comienza como una anécdota que forma parte de una trama policial, se va convirtiendo a lo largo de esos seis años, en una materia narrativa que Rivera examina en relación con los conflictos sociales que se desencadenan en la Argentina a partir de la crisis económica del 2001.

Con respecto a este nuevo cambio, o nueva etapa escrituraria, que advertimos, nos resulta interesante vincularlo con el contexto político-cultural. En 2003, en la Argentina asume como presidente Néstor Kirchner. Uno de los propósitos de su gobierno es recomponer la política de derechos humanos, reiniciar el juicio a los militares represores por crímenes de lesa humanidad e impulsar, al mismo tiempo, una política de la memoria.

Seguramente en función de esta política de estado que promueve el paradigma de la memoria, Rivera abandona su proyecto de escritura de textos que remiten directamente al pasado histórico.

De este modo, deja de lado a los próceres del siglo XIX –con la excepción de *Ese manco Paz*, que se publica en 2003- y se aboca a indagar el contexto político, económico y social de los primeros años del siglo XXI. Esta etapa, podría ser denominada, siguiendo las divisiones señaladas por el propio autor con respecto a su narrativa, la tercera etapa de su escritura.

La problemática de la delincuencia y la marginalidad juvenil, que Rivera experimenta en carne propia, es abordada en su obra desde el examen atento del sistema capitalista, productor de miseria y barbarie. De este modo, sin dejar de lado la cuestión de la derrota política, se focaliza en la derrota social y observa su presente como tiempo de catástrofe, desde una perspectiva que podríamos designar neorrealista, puesto que se ajusta a los límites o condiciones que le impone ese presente. A la práctica de la estrategia anacrónica, se le suma ahora el análisis de la manifestación del futuro intempestivo, que irrumpe como presente inconcluso y como pasado que silenció y ocultó el conflicto. Con ello, nuestro autor se posiciona nuevamente ante la literatura como si planteara la necesidad de volver al testimonio, aunque la obra de arte pierda autonomía, la política y la problemática social debe irrumpir por completo en el terreno artístico y literario.

El relato “Cría de asesinos” explora la intrincada relación entre la marginalidad, la represión, la violencia, la injusticia y la ignorancia. “Cría de asesinos” narra la historia de dos hermanos, Lucas y Daiana, hijos de un ex policía, Benavídez, quien ha sido expulsado de las fuerzas, por abuso de arma. En el relato, se devela que Benavídez no solo ha sido un policía represor y torturador sino también un padre que maltrata a sus hijos y somete sexualmente a su hija. Ambos jóvenes viven en la marginalidad, cometen asaltos y deciden matar al anciano Arturo Reedson. Hacia el final, el relato traza la genealogía de una tierra de asesinos que comienza con la Conquista de América.

La descripción de los jóvenes involucra la génesis de los males de América del Sur, y los sitúa como producto de un proceso histórico que ellos mismos ignoran:

Ellos, los adolescentes, los jóvenes, los chuecos, los flacos, son criollos. Portan apellidos criollos: descienden –y eso, también, lo ignoran- de la España católica, bendecidos por el Dios inventado por los ricos para los miserables, locos, enfermos, tullidos y criminales, esos que descubrieron

las llanuras, los bosques (...) de América del Sur. Llegaron banqueros astutos y voraces a las orillas de América del Sur, y aristócratas vencidos por la sífilis, y campesinos (...) y locos y tullidos, criminales, en busca de oro, de mujeres gratuitas, de esclavos, de una holgazanería de ungidos, de inmortalidad. Ellos son criollos. Adolescentes, jóvenes, flacos, chuecos, gritones. Y esperan ser convocados para golpear, acuchillar y matar a bolivianos, paraguayos, peruanos, chilenos indocumentados. (...) Los bisnietos y nietos e hijos de criollos se *fanean*. (...) Los criollos, bisnietos, nietos e hijos de criollos, adolescentes, jóvenes, (...) absortos, arrebatan las carteras de maestras fatigadas y, con los pesos que encuentran en las carteras de maestras fatigadas y de abuelas que cumplen su papel de abuelas, y de turistas estúpidos y golosos, compran *fana*. Y *faneados*, inician viajes que los exaltarán, que los llevarán a la exigencia de más y más olvido. Son criollos, aquí, en un país de ricos muy ricos: ¿por qué no van a esperar? (Rivera 2004: 143-145)

Rivera elabora la síntesis de un estado de situación brutal donde se interceptan diversos planos de análisis que exhiben la complejidad del sistema social. Los jóvenes delincuentes aparecen, de este modo, como víctimas de la herencia de sangre, que, a su vez, producen con su violencia más víctimas: los desprotegidos, los ancianos, los maestros, los inmigrantes de países limítrofes, hermanos de la América del Sur.

Rivera se aproxima, por un lado y peligrosamente, a un discurso similar al del determinismo decimonónico al plantear una suerte de tesis que se enuncia en la afirmación “los asesinos lo son porque son hijos de asesinos, porque lo llevan en la sangre”. Sin embargo, por otro lado, la noción de olvido –junto a la de irreflexión– que se enfatiza en ese mismo discurso propone cierto cambio de sentido en la interpretación. El desconocimiento de la historia nos lleva a repetir los mismos errores del pasado sin poder reconocer las causas de la catástrofe, que nos llevan “a la exigencia de más y más olvido”. Sin examen, lo que queda silenciado del pasado, retorna oscuramente reprimido, como el grito salvaje que lanzan los jóvenes de este relato después de un asalto. El grito es el índice, en términos semióticos, de la violencia. De la mudez de los jóvenes se pasa

directamente a su alarido ensordecedor para desahogarse, para atemorizar, para no escuchar ni escucharse, para no pensar y olvidar.

En “Cría de asesinos”, el narrador extradiegético, fuera de la historia, observa los hechos desde su subjetividad, desde su cosmovisión, siempre más próxima al pensamiento del personaje Arturo Reedson, que habla, aunque sea en forma de monólogo lacónico, y se interroga. En cambio, los jóvenes Daiana y Lucas no tienen voz, no pueden contar su historia. Lucas aparece caracterizado como un adolescente disminuido mentalmente, por sus carencias, por su falta de educación, por los efectos de las drogas, por el maltrato paterno. Lucas no puede pensar; Daiana lo hace por él:

Daiana, que se tiñó el pelo de rojo furioso, es la que piensa. Piensa por ella y por Lucas. Y cuando ella dice lo que pensó, Lucas la mira, (...) con la boca entreabierta. A veces, a Lucas se le escapa un fino hilo de saliva de la boca entreabierta.

(...) Daiana piensa por Lucas. Y Lucas, entonces, olvida. (Rivera 2004: 119)

El narrador extradiegético, en algunos tramos del relato, focaliza en Lucas. El discurso se vuelve más reiterativo, elemental, simple, y se condice con los rasgos de la personalidad de Lucas, un joven sin capacidad de reflexión y sin capacidad de memoria.

Sin posibilidad de reflexionar, los jóvenes se expresan a través del cuerpo. En la presentación de los personajes adolescentes, los rasgos y formas de sus cuerpos parecen mostrar su identidad. La única posibilidad de identificarlos es a través de sus rasgos físicos o biológicos, sin considerar aquellas características que hacen a la persona. Solo cuentan los datos de la exterioridad, porque el nivel de la conciencia está ausente. Incluso, esos rasgos físicos son descriptos en relación a la vestimenta, a la apariencia: el pelo rojo furioso de Daiana, las zapatillas Nike de Lucas, y la camiseta mugrienta de Benavídez³³⁰, el padre.

Los personajes, al instalarse en un orden natural y animal, en el terreno de lo salvaje e indómito, producen el reflejo de su opuesto. En la trama, los hermanos actúan mediante acciones inmediatas movidas por el deseo de revertir una

³³⁰ Benavídez es el general déspota en el *Facundo* de Sarmiento. Muchos de los personajes violentos escogidos por Rivera llevan nombres idénticos a personajes nefastos de la historia argentina, recogidos en la obra de Sarmiento: Bedoya, Santos Pérez, Sandez, Cara i' guante, cuyo nombre de pila es precisamente Facundo.

situación de carencia. El único modo de acceso al dinero es a través de la actividad delictiva; no hay otra forma desde la perspectiva de los jóvenes marginales. Por otra parte, el contexto de violencia familiar, promovido por el padre represor, señala la imposibilidad de que Daiana y Lucas actúen sin transgredir las leyes del sistema. El entorno familiar favorece relaciones incestuosas, a partir de las cuales, se consigue lo deseado. En este sentido, es la mujer, en la figura de Daiana, en su función de hija y hermana- la que ejerce el dominio sobre los hombres mediante la seducción. Ella seduce para conseguir lo que desea. Daiana decide por Lucas, ella asesina y encomienda a su hermano la muerte de Reedson. El narrador del relato explica:

Pero Lucas, todavía, no había matado.

-Matalo -susurró Daiana.

La cara de Lucas cambió. ¿Estupor en la cara de Lucas? ¿Perplejidad en la cara de Lucas? ¿Imposibilidad de asimilar palabras que conformaban un acto que su cuerpo no tenía registrado, que no fue incluido entre sus contados desprecios? Daiana hunde la cabeza entre sus piernas abiertas y enfundadas en medias que Lucas llamó de puta, y sentada en una cama (...) dice:

-Si los dejás hablar, esos te pueden (Rivera 2004: 147)

De este modo, se concluye que la palabra aún tiene cierto poder para combatir la acción violenta, y el personaje de Daiana es la única que puede comprender esa situación. Hay que matar para dejar sin voz a quienes poseen el discurso y el conocimiento.

El recurso de elaborar las figuras de estos jóvenes, representándolos solo a través de sus cuerpos, de sus rasgos físicos, y de sus instintos, y marcando que es solo la acción violenta a que los moviliza o los impele a proceder de ese modo, muestra decididamente la incapacidad de estos personajes de acceder a la palabra, porque, además, no tienen oportunidades ni la opción de hacerlo.

La historia de "Cría de asesinos" se amplía y reelabora en la nouvelle *Esto por ahora*. El plan de matar a Reedson es llevado a cabo por Lucas, quien termina asesinado por Facundo, el *Cara i' guante*. La anécdota es relatada en contrapunto con la biografía de Arturo Reedson. Es interesante la articulación que se establece entre los once capítulos de la novela, titulados con los nombres de los

protagonistas: el primero, “Lucas” y los siguientes se intercalarán con “Daiana” y “Arturo Reedson”. El tiempo del relato en los capítulos donde se representa a los jóvenes está es presente. En cambio, los capítulos destinados a Reedson se narran en pretérito y en primera persona. Se trata de una evocación, de los propios recuerdos del personaje, con lo cual se traza una notable distancia entre la vida de los jóvenes y la vida del anciano, entre la inmediatez y la paciencia y la espera entre lo épico y lo antiépico.

La autobiografía de Reedson –cuyo material narrativo coincide con situaciones y sucesos de la propia vida de Andrés Rivera- serán analizados en la parte siguiente (séptima), puesto que se vincula con el aspecto teórico tratado en esa sección.

Otro elemento de la nouvelle destacable es el recurso de la analogía, que enriquece el contrapunto que Rivera establece como principio constructor relevante del texto, entre la ciudad de Córdoba y la de Buenos Aires³³¹.

Buenos Aires es el espacio de Reedson; Córdoba, el de los jóvenes. Córdoba muestra las huellas de la Colonia y, al igual que Sarmiento, Rivera la caracteriza como el lugar de la barbarie: “Córdoba mata” (Rivera 2005:99), dice Cara i’ guante a Daiana, a modo de argumento de defensa cuando es incriminado por la joven de haber asesinado a su hermano.

El sintagma multiplica e intensifica su significación, porque en él resuenan sentidos contemporáneos pero también significados históricos. Hoy, Córdoba es el espacio del crimen; en el pasado lejano, Córdoba es para Sarmiento la ciudad colonial, retrógrada, sin arte, contrarrevolucionaria. En el pasado reciente, Córdoba se erigió en el espacio de la revolución –cuyo lema era precisamente “Córdoba mata”, avalado por el evento histórico de 1969, denominado el Cordobazo³³². La frase revela el humor sarcástico de Rivera que espolea la contradicción al unir dos tiempos disímiles por sus diferentes contextos

³³¹ Insistimos nuevamente en el procedimiento escogido por Rivera que nos demuestra su propósito estético, como el hecho de reescribir el *Facundo* de Sarmiento. Es probable que Rivera se haya propuesto responder socarronamente la pregunta que Piglia formula en *Respiración Artificial: ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*

³³² El Cordobazo consistió en una serie de levantamientos armados y de huelgas, llevados a cabo tanto por obreros como estudiantes universitarios, que se produjeron en Córdoba en 1969, para enfrentar la represión ejercida por la dictadura del general Juan Carlos Onganía.

sociopolíticos pero igualmente violentos. En una secuencia anterior, Arturo Reedson registra y evalúa:

Miro una calle vacía. Fumo. Y pienso en la revolución que no hicimos. Y pienso que lo que pienso son las flaquezas de un viejo. Sus postreras debilidades. (Rivera 2005: 76-77)

La revolución inconclusa, además, explicaría por qué en Córdoba se mata. La derrota del pasado se lee en sus efectos siniestros.

Obviamente, hay que tener en cuenta que la selección de estos materiales por parte de Rivera le permite crear una alegoría del fracaso, en un diálogo intertextual con la historia, con su propia vida y con la literatura del siglo XIX.

“Cría de asesinos” y *Esto por ahora* constituyen textos de la poscrisis argentina. El orden económico neoliberal, que en Argentina se va consolidando en los años noventa y traspasa el borde de la catástrofe con la crisis económica de 2001, dejó al país en ruinas, un escenario sórdido donde la pobreza y la indigencia alcanzaron los máximos porcentajes de la historia argentina.

La escritura de Rivera, por tanto, interpela al pasado pero cambia su método, en función de la urgencia que imponen los tiempos. De este modo, su relato se vuelve testimonio transparente del presente, pero sin dejar de entrever, en los recodos de la escritura, la reflexión y los interrogantes que plantean los avatares de la historia.

SÉPTIMA PARTE

Escritura (auto)biográfica

Capítulo 1: La escritura del yo

Es indudable que la propia experiencia de vida es uno de los materiales fundamentales con los que todo escritor cuenta a la hora de componer sus ficciones. Lo que cambia entre unos y otros es, seguramente, el grado de presencia del material biográfico en sus creaciones y el grado de reconocimiento por parte de quien escribe de la presencia o manifestación de ese material.

En los últimos años, ha habido una proliferación de estudios críticos sobre el género autobiográfico y se ha teorizado con frecuencia sobre su despliegue y expansión en nuestra época actual. Entre los pioneros en el estudio del género podemos mencionar a W. Dilthey, que al reconocer la relevancia de la autobiografía en relación al modo de interpretación de la realidad histórica le otorgó a esta forma un lugar destacado en el marco de los estudios sociales y culturales, o Georg Misch y sus discípulos que escribieron una historia del género que va desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX.

A mediados del siglo pasado, Wayne Shumaker, primero, y luego Georges Gusdorf, cuya obra es considerada capital entre los especialistas, teorizaron sobre diversas problemáticas que plantea la autobiografía en tanto género.

Más adelante, en la década del setenta, aparece el notable ensayo sobre la cuestión: *El pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune.³³³

Por otra parte, cabe señalar que desde fines del siglo pasado y en esta primera década del XXI, varios críticos literarios han venido estudiando un

³³³ Son fundamentales también los trabajos de James Olney, John Paul Eakin, los capítulos referidos al tema biográfico de la *Estética de la creación verbal*, de Mijail Bajtin, como también los estudios de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault; en especial, los ensayos de Paul de Man, Paul Ricoeur, Anthony Guiddens, Jean-Philippe Miraux, Vincent Colonna, entre otros distinguidos autores. Los análisis, a los que se ha accedido en primera instancia, pertenecen a destacados teóricos de España y de Argentina: José Romera, Anna Caballé, Celia Fernández Prieto, Ángel Loureiro, Antonio Garrido Domínguez, Manuel Alberca, Adolfo Prieto, Nora Catelli, José Amicola, Nicolás Rosa, Silvia Molloy, Alberto Giordano, Beatriz Sarlo, Leonor Arfuch, Irene Klein, entre muchos otros nombres que han dedicado diversas obras a este tema.

fenómeno que consideran reciente y muy conveniente al actual contexto sociocultural, en el marco de la época posmoderna. Se trata de la percepción de cambios producidos en el campo de la subjetividad -precisamente en el pasaje hacia el descentramiento de la conciencia-, que dan cuenta de una marcada expansión de lo biográfico y su notable despliegue hacia las zonas de la intimidad y que han incidido tanto en la producción artística y literaria como en la mediática.

La obra de Andrés Rivera, casi toda su producción -nos atrevemos a afirmar- está atravesada por signos y materiales de su vida privada. Existen, en este sentido, grados de inserción de lo biográfico en sus narraciones, pero, al mismo tiempo, se vuelve difícil desentrañar hasta qué punto esta escritura coincide con otras de autores coetáneos debido a la influencia de una atmósfera de época, quizá inevitable, o bien, porque son las decisiones efectivas de un escritor que asume la literatura como un compromiso, o mejor, como militancia.

Puede delimitarse con precisión un corpus de textos riverianos que se configuran claramente en una zona de intimidad, término del que la crítica Nora Catelli nos proporciona la siguiente definición: “espacio autobiográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera; en lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público”.³³⁴

Explica esta autora, además, la función doble de este concepto ya que, por un lado, alude a ese lugar de paso y, por el otro, a la dimensión imaginaria del cierre del autoconocimiento, aunque también de apertura, por lo que la intimidad se convierte en un modo de interpretación de las transformaciones históricas. Esta es la hipótesis fundamental de Catelli, que se sintetiza aún más en la idea de que la historia cobra valor a partir de la escritura autobiográfica.³³⁵

Planteada de este modo, la idea de la importancia de lo subjetivo se vuelve ineludible a la hora de examinar el vínculo establecido entre la interioridad individual y la exterioridad histórica.

Esta es una hipótesis que bien puede aplicarse al caso de la obra riveriana, puesto que sus historias individuales, familiares y personales se enmarcan siempre en un contexto político y, por ende, público, muy definido. Esas historias de la

³³⁴ Nora Catelli, *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pág. 10.

³³⁵ *Ibíd.*, pág. 26.

propia vida de este escritor, adquieren –en el marco de la literatura- un espesor más significativo cuando entran en relación con su entorno cultural, social e histórico. En este sentido, el acto de reflexionar sobre la experiencia propia configura una vinculación con el mundo que se percibe y se vive.

Las ideas precedentes no constituyen conjeturas sobre los motivos que llevan a este escritor a remitirse al material autobiográfico para componer sus narraciones. En todo caso, se trata de que ciertos conceptos teóricos nos posibiliten analizar con mayor solidez algunos aspectos y características que advertimos en la escritura de Rivera y que sin aquéllos solo podríamos conocer intuitivamente. Por tanto, no resulta decisivo para este estudio considerar las particularidades del cambio de paradigma en relación a la subjetividad, aunque sí nos resultan sustanciosas determinadas categorías de análisis que surgen de estos textos críticos.

De este modo, y a manera de ejemplo, percibimos que la preferencia de Rivera por elegir materiales autobiográficos o testimoniales tiene una estrecha relación con su predilección por los temas de la Historia, lo cual, además, se vincula con lo que venimos señalando en el presente capítulo. Podría concluirse que, Rivera cuestiona la Historia pública, oficial, por un lado, desde la subjetividad de sus héroes y, por otro, desde la vida privada, desde la microhistoria.

Beatriz Sarlo, en el año 2005, publica el libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, en el que hace un análisis de las causas de la confianza en el pasado y en la memoria, de “la confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo que favorece al testimonio” propia de las últimas décadas.³³⁶

³³⁶ Sarlo aporta su pensamiento central al respecto: “La idea de entender el pasado desde su lógica se enreda con la certeza de que [...] se lo alcanza colocándose en la perspectiva de un sujeto y reconociendo a la subjetividad un lugar, presentado con recursos que en muchos casos provienen de lo que, desde mediados del siglo XIX, la literatura experimentó como primera persona del relato y discurso indirecto libre: modos de subjetivación de lo narrado. Tomadas estas innovaciones en conjunto, la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*.” Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 21-23.

Habría, en opinión de Sarlo, un cambio ideológico en favor del relieve de la subjetividad, del lugar destacado que ocupa nuevamente la identidad de los sujetos. A partir de estos conceptos, se entiende la razón por la cual los géneros testimoniales, las historias orales ponen en el centro la narración en primera persona de la propia experiencia, “para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”.³³⁷

Por su parte, Nora Catelli, quien analiza a pensadores como Jacques Lacan, Georg Simmel, Norbert Elías o Michel de Certeau, entre otros, señala que ya desde los albores del siglo XX la escritura del yo empieza a dejar su huella de modo creciente tanto en el discurso literario como en el político, al cobrar más relieve la esfera privada que la pública, al tiempo que observa una cada vez mayor incomodidad ante este modo de expresión.³³⁸ Catelli, en su trabajo coincide con Sarlo y cita a esta última destacando su aporte con la introducción del concepto “giro subjetivo”.

Otro crítico que, en nuestra opinión, aporta una serie de conceptos relevantes en relación a esta cuestión es Alberto Giordano. En Argentina, es reconocido como uno de los pioneros en el análisis del género autobiográfico.

Giordano, en diversos ensayos, observa que en las últimas décadas se da la ocurrencia del mismo fenómeno: un vuelco notable en el campo literario hacia las configuraciones de la intimidad, fenómeno al que denomina, en consonancia con el término utilizado por Sarlo, “giro autobiográfico”.

Capítulo 2: La veta autobiográfica

La veta autobiográfica que recorre la escritura de Andrés Rivera adquiere una relevancia destacada ya desde sus primeras obras. No hay que olvidar que las narraciones que abarcan ese primer periodo que el mismo autor denomina “prehistoria” de su trayecto creativo pueden caracterizarse como textos que aluden de modo casi testimonial a distintos hechos y situaciones vividas en su juventud, cuando el escritor comienza a desempeñarse como obrero de una fábrica

³³⁷ B. Sarlo, *Tiempo pasado... op.cit.*, p.22.

³³⁸ Nora Catelli. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, p.19.

textil en la provincia de Buenos Aires. En esta etapa escribe sus novelas *El precio*, *Los que no mueren* y una serie de libros de cuentos, los cuales narran ficticiamente sucesos tomados de la experiencia personal, familiar, laboral y política del autor.³³⁹

Más tarde, en sus relatos de la década del setenta se incorporan elementos biográficos de su etapa como periodista y militante comunista, como podemos ver en su libro *Ajuste de cuentas* y diez años después en *Una lectura de la historia*.

Es notable el paralelismo que observamos entre su libro *Ajuste de cuentas*, - al que como hemos mencionado Ricardo Piglia destaca como la obra bisagra, que advierte del cambio que empieza a producirse en la poética riveriana- y su novela *El verdugo en el umbral*, que está escribiendo en esos mismos años, a principios de los setenta. Lo mismo ocurre entre la serie de cuentos *Una lectura de la historia* y su novela *Nada que perder*, que se publican en 1982, momento en que se produce una ruptura significativa en su estética. Entre ambos pares de obras hay una consonancia de estilo, reiteración de secuencias, de motivos.

La recurrencia al material autobiográfico por parte de Rivera persiste en las novelas *Nada que perder* y *El verdugo en el umbral*, las cuales, por otra parte, se construyen a partir de un núcleo básico de narración de vida: la historia de su padre en la primera y la de su madre en la segunda novela; aunque en ambas obras circulen y se crucen secuencias narrativas que involucran otros acontecimientos de su vida, reiterados varias veces en sus narraciones.

Luego de las producciones arriba mencionadas, Rivera se interesará por la vida de distintos héroes de la historia argentina, y las plasmará en narraciones que aparecen como autobiografías ficticias: las figuras de los próceres Castelli, Rosas, Sarmiento, Paz, entre otros personajes célebres, son quienes hablan en esos textos.

A partir de ello, podemos observar que Rivera, si bien no incorpora acontecimientos de su vida familiar en esas ficciones -lo cual se justifica en función de la verosimilitud de las historias-, tampoco abandona el recurso de la narración autobiográfica.³⁴⁰

³³⁹ En el presente trabajo, reconocemos como materiales autobiográficos los diferentes sucesos y anécdotas personales que Andrés Rivera relata en las entrevistas, reportajes y notas que ha brindado a lo largo de su trayectoria de escritor. En este sentido, consideramos que el relato de su vida, fuera de la ficción, debe ser interpretado también como una construcción y no como un documento absolutamente auténtico.

³⁴⁰ Rivera afirma en una entrevista que la totalidad de sus narraciones contienen elementos de su vida personal aunque considera que *Ese manco Paz* podría ser la única novela en la que se desprende totalmente de materiales autobiográficos.

Esto nos permite avanzar en nuestro análisis hacia la búsqueda de las razones que llevan a este escritor a utilizar esta forma narrativa, cuáles son sus propósitos estéticos y qué le aporta el género autobiográfico en todas sus variantes: testimonio, autobiografía ficcional, ficción biográfica, biografía fictiva, autoficción, a los materiales históricos y a su escritura.

A partir del nuevo siglo, en otra etapa de su práctica escrituraria, Rivera abandona a los héroes históricos³⁴¹ y retorna a la materia de su experiencia de vida –que acontece en el propio presente del escritor, tanto en Buenos Aires como en la ciudad de Córdoba-, que incorporará de manera fragmentaria en distintas y sucesivas obras.

Uno de los textos donde vuelve a trabajar lo autobiográfico de modo más contundente es la nouvelle *Tierra de exilio*, publicada en el año 2000, casi dos décadas después de la aparición de *Nada que perder*. En *Tierra de exilio*, ficcionaliza la historia de los años vividos del narrador Arturo Reedson, el periodista jubilado, junto a Natalia Duval, cuyos rasgos personales y datos biográficos coinciden con la esposa de Rivera, Susana Fiorito. Cabe aclarar que este autor nunca menciona a los personajes de estas obras con sus nombres reales, excepto y en algunos casos, cuando nombra a su padre, a su madre, a su primera esposa y sus dos hijos. Sin embargo, los lectores pueden reconocer que varias de sus historias ficticias coinciden plenamente con las anécdotas que el escritor cuenta de su propia vida, que pueden leerse en las diversas entrevistas que ha ofrecido en diferentes publicaciones o medios televisivos a lo largo de estos años.

En ese mismo año, aparece una antología *Cuentos escogidos*, cuya última sección contiene textos inéditos hasta esa fecha y algunos de ellos remiten constantemente a hechos de la vida del escritor, como por ejemplo, “La pequeña enfermera del privado”. Esta antología también incluye una selección del libro *La lenta velocidad del coraje* (1998); uno de los cuentos – “Con un esqueleto bajo el brazo”-, recrea la muerte de su padre y “Tualé” y “Cómplices” (reescritura de *Los que no mueren*), también remiten a sucesos de su vida personal.

³⁴¹ En 2003 publica *Ese manco Paz*, nouvelle con la que parece cerrar el ciclo “histórico”, ya que en esta década sus ficciones aluden a referentes anónimos. De todos modos, lo que puede apreciarse en el recorrido de estas publicaciones es un retorno aislado al pasado político, sobre todo si tenemos en cuenta que acaba de publicar una obra que trata sobre personajes de las organizaciones armadas de la década del setenta.

Su nouvelle *Guido*, publicada en 2002 e incluida en *Para ellos, el paraíso y otras novelas*, relata la vida de Guido Fioravanti, un gremialista amigo de su padre (Mauricio o Moisés Reedson –Moisés Rybak) que está presente en varias de sus narraciones. Asimismo, en el libro de relatos *Cría de asesinos*, en que aparece por primera vez el cuento *El precio* (reelaboración de su primera novela homónima), los relatos contienen determinados núcleos narrativos que se reiteran con frecuencia en varios textos autobiográficos de Rivera.

En mayo de 2011, aparece *Kadish*, su última obra hasta el momento –más breve aún que el resto de sus novelas cortas. En el trayecto de su escritura, este texto aparece como la culminación de un trabajo de procesamiento y fragmentación acentuado, que se inicia con *El verdugo en el umbral* al pulir los elementos residuales de sus originarios materiales autobiográficos. El narrador principal de la obra, como lo hemos comentado en la quinta parte de este trabajo, es el alter ego de Andrés Rivera: Arturo Reedson³⁴², quien evoca fragmentos de su vida, de la historia de sus padres como asimismo de la historia argentina y de la historia mundial, para continuar dialogando de este modo con sus narraciones de los comienzos. Arturo Reedson es el protagonista de la mayor parte de las narraciones autobiográficas de Andrés Rivera. La caracterización y configuración ficcional de este personaje coincide casi plenamente con los datos biográficos del escritor.

Capítulo 3: ¿Ficción autobiográfica, relato testimonial o autoficción?

Quiero ser verosímil, quiero ser creíble. Que el lector me vea como el personaje real que soy y que escribe para dejar testimonio.

Andrés Rivera³⁴³

En relación a lo que venimos considerando, nos parece oportuno continuar nuestro análisis desde la óptica de José Romera Castillo, uno de los estudiosos del

³⁴² El personaje Arturo Reedson aparece en *Nada que perder, El verdugo en el umbral, Tierra de exilio* (aunque sin mencionar el nombre) *Cría de asesinos, Esto por ahora, Punto Final, Kadish*.

³⁴³Entrevista a Andrés Rivera, el 22/06/2009, en *El fisgón digital*, <http://www.elfisgondigital.com/fsgw/arte/nota43272> (consultado 16/07/2010)

tema que –en nuestra opinión– con mayor claridad lo abordan. Según Romera, y coincidiendo en gran parte con los autores arriba citados, en estos últimos años muchos escritores actuales ponen el énfasis en sus experiencias personales al escribir literatura u otra clase de textos; y lo hacen a través de dos procedimientos: ficcionalizando lo autobiográfico es uno de ellos y el otro, autobiografiando lo ficticio. Explica, además, este autor, las posibles causas de este fenómeno, a las que sitúa dentro de marcos filosóficos, sociales y estéticos. Nos dice que por un lado, este cambio puede deberse al fenómeno de la posmodernidad, la cual provocaría la fragmentación, la hibridez de géneros, su heterogeneidad y mixtura. Por otro, y en nuestra opinión la razón más interesante pero que Romera no desarrolla en profundidad, la causa que tiene que ver con una nueva etapa en la trayectoria de la novela, cuya función social ha sido sustituida por el avance de los medios de comunicación. Esto, a su vez, ha llevado a este género a refugiarse en una escritura intimista e interior. Romera denomina a este efecto en el discurso lingüístico de la novela: autoficción.³⁴⁴

La autoficción es concebida como una forma híbrida entre la ficción novelesca y la supuesta realidad autobiográfica. Término acuñado por Serge Doubrovsky, este nuevo género es para el escritor “una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”.³⁴⁵

Asimismo, resulta interesante la definición de autoficción que nos brinda Philippe Lejeune, citado por Diana Salem: “neologismo que designa el espacio entre una autobiografía que no quiere decir su nombre y una ficción que quiere librarse de su autor”.³⁴⁶

Manuel Alberca, destacado investigador de la autobiografía, precisa y analiza el concepto partiendo de las definiciones dadas por el propio Doubrovsky, por Vincent Colonna y por Gerard Genette.

Alberca afirma que, para Vincent Colonna, la autoficción es:

³⁴⁴ José Romera Castillo. “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”, en la página del Centro Virtual Cervantes.

³⁴⁵ Manuel Alberca. “La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?”, en Miguel Hernando de Larramendi et. al (coord.) *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 39-55.

³⁴⁶ Diana Salem. “Autoficción: la vida como un palimpsesto de memoria”, en AA.VV., *Narratología y Mundos de Ficción* (coord. Diana Salem), Buenos Aires, Biblos, 2006, pág. 203.

una obra literaria por la cual el autor 'se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre'. Al ficcionalizar la experiencia vivida o imaginada, se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que es él mismo.³⁴⁷

Añade que Colonna establece tres funciones de la autoficción: una es la referencial-biográfica, la otra es la reflexivo-especular y la tercera, la figurativa. La primera función señala la voluntad de decir la verdad sin que aparezca el mínimo elemento imaginativo. La segunda consiste en la metalepsis discursiva del autor, esto es, cuando esta figura surge en la historia del relato con su verdadero nombre, casi siempre con fines humorísticos o paródicos. La función figurativa se relaciona con el concepto de autoficción de la cita inmediatamente precedente.³⁴⁸

De todos modos, la definición que Alberca prefiere es la que pertenece a Jacques Lecarme:

la autoficción es en principio un dispositivo muy sencillo: un relato cuyo autor, narrador y personaje comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela.³⁴⁹

De todos modos, Alberca no es tan determinante al considerar esta definición. En su opinión³⁵⁰, la identidad del nombre del autor no necesariamente tiene que ser exacta a la nominación real; puede ser sugerida o puede utilizarse un nombre que reemplace al real aunque ofreciendo indicios que señalen el vínculo con el escritor de carne y hueso.

Esto es lo que sucede en diversas narraciones riverianas, en las que el narrador –a veces protagonista de la historia- se llama Arturo Reedson, como lo hemos mencionado en el apartado anterior. Nombre y apellido llevan las mismas iniciales de Andrés Rivera, lo cual funciona como una sugerencia de posible identidad. *Reed*, en inglés, se lee de modo semejante a *read*, que significa leer o

³⁴⁷ Manuel Alberca. "La autoficción,... *op.cit.*, pp. 42-43

³⁴⁸ *Ibid.*, pág.43.

³⁴⁹ Traducida por Manuel Alberca, *Ibid.*

³⁵⁰ Para muchos críticos la identidad entre nombre del autor, narrador y personaje es determinante para arribar al concepto de autoficción, si no hay coincidencia entre nombre propio de autor y personaje, no existe tal género.

lectura. Podríamos expandir la significación del apellido Reedson al sintagma “el hijo del lector”, que mucho tiene que ver con el personaje. Por otra parte, uno de los significados del sustantivo *reed* es “lengüeta” (en el campo de la música), término bastante simbólico, si lo asociamos con “lengua” o “lenguaje”, en la escritura riveriana.

Hay otros elementos o datos que permiten identificar al personaje con el escritor Andrés Rivera, como por ejemplo el hecho de que Reedson sea también periodista y escritor. Rivera nunca menciona a los personajes de sus obras con sus nombres reales, excepto y en algunos casos, cuando nombra a su padre (a quien nombra con su verdadero nombre, Moisés, pero no con su apellido Rybak, sino con el de Reedson, obviamente con la clara intención de respetar lo que atañe a cuestiones de verosimilitud de las obras), a su madre, a su primera esposa y sus dos hijos. Esta última coincidencia le otorga un carácter autoficcional a sus narraciones.

Otras variantes aparecen en relación al nombre autorial. En la novela *Nada que perder*, cuando el narrador se descentra y utiliza la tercera persona para referirse a sí mismo, Rivera utiliza el epíteto “el hombre de cincuenta de años”, edad que coincide con la del autor en el momento de producción de la novela. En *Tierra de exilio*, utiliza la frase “el hombre de setenta años”; ambos sintagmas marcan la coincidencia entre el año de edición de las obras y la edad real del autor en el momento de producción y publicación de esas novelas. En esa obra, *Tierra de exilio*, no aparece el nombre Arturo Reedson; sí el de Natalia Duval, en evidente referencia a Susana Fiorito, su actual mujer, que comprobamos por los detalles e informantes que nos brinda el autor de la obra. Entre sus personajes están también la madre del narrador y hay menciones a su padre; ambos aparecen delineados a partir de datos que coinciden con la realidad. La referencia a Carlos, el hijo mayor de Rivera, aparece en la novela cuando el narrador Reedson enuncia:

Mamá habla de mi hijo muerto, y yo, de cara al río, la escucho.
No recuerdo a mi hijo muerto, ni recuerdo su cabello, ni sus
piernas, ni sus manos que, dice mamá, eran bellas. (Rivera, 2000b, p. 95)

Hay, además, rememoraciones de la infancia y juventud del narrador en el barrio de Villa Crespo junto a sus padres, secuencias que aparecen en

contraposición a sus vivencias más actuales en la ciudad de Córdoba, donde vive junto a Natalia (Susana). Esta nouvelle culmina con un incidente en que el personaje Lucas, adolescente de 17 años, le clava un puñal en el pecho a Arturo Reedson, y cierra de este modo el círculo de la introducción de la obra:

-¿Me da algo? El hombre de setenta años mira a los chicos –cuatro o cinco o seis- que se agolpan frente a la puerta de su casa, que tiritan en la tarde de invierno, y que levantan sus pequeñas caras oscuras y frágiles hacia él, el hombre de setenta años [...] Mira, el hombre de setenta años, a Lucas, parado detrás del chico que dijo me da algo, los labios torcidos en una mueca petulante y la cara sin barba como si posara para una fotografía que midiese su intrepidez, su desprecio por las hembras lloronas. (Rivera, 2000b: 11-13)

La secuencia de la relación de Reedson con un adolescente delincuente, como se ha mencionado anteriormente, se irá repitiendo en varias obras sucesivas, incluso con la intervención de otro personaje, Daiana, hermana de Lucas. La historia aparece también en el relato *Cría de asesinos*; en la nouvelle *Esto por ahora* (sus once capítulos se titulan con los nombres de sus protagonistas: Arturo Reedson, Lucas y Daiana); en *Punto Final*, se repite la secuencia del ataque de Lucas como también la interrogación que se formula Reedson: “Arturo Reedson, antes de que Lucas le partiese el corazón de una puñalada, alcanzó a interrogarse: ¿Qué más tengo para decirme que no me haya dicho?” (Rivera, 2006:125) Este episodio es narrado por Andrés Rivera en diversas entrevistas como padecido realmente por él, en la ciudad de Córdoba. En su relato, nos habla de la existencia de los jóvenes hermanos, Lucas y Daiana, hijos de un policía represor.

Otro nombre que utiliza Rivera como su alter ego es Pablo Fontán, quien es el narrador protagonista en la nouvelle *Despeñaderos* y en el relato *Guardia blanca* (el cual da título al volumen, 2008)) y de cuentos como “Estela Canto: un retrato”, publicado en el libro *Estaqueados*. En este libro, además, el cuento “Pirí” (Pirí Lugones) tiene como protagonista a Pablo Notting, otro nombre utilizado por Andrés Rivera para autoficcionalizarse.

En *Kadish*, hay una secuencia en la que también se introduce a Pablo Fontán, y ambos *alter ego* de Rivera dialogan, como si fueran fantasmas de la memoria:

-Las noches son siempre largas- dijo Arturo Reedson.
-Para nosotros, Reedson –dijo Pablo Fontán-. Dormimos poco...
-Fumemos –dijo Reedson-. Prendés un faso y la noche se te vuelve tolerable. (Rivera, 2011a: 21)

Incluso, al final de *Kadish*, en el relato “SO4H2”, se permite la siguiente referencia:

Me digo, también: es hora de dormir, Arturo Reedson.
Pero, todavía, escuchás a Zulema que le dice a Mauricio o Moisés Reedson que, después de dirigir un taller que cosía abrigos para los soldados soviéticos, para los chekistas, para los *partisanos*, duerme, agotado, y roncaba, *Moishe, Moishela, vas a despertar a Marquitos*. (Rivera 2011a: 67)

El nombre *Marquitos* resuena con potencia en el lector, ya que sabemos que el nombre originario de este escritor es Marcos Ribak. Rivera, constantemente, alude en este último tiempo, en entrevistas periodísticas, a la circunstancia de ser un hombre ya anciano, que ha franqueado los ochenta años. Con este gesto de revelación final en la obra, establece una (probablemente última) complicidad con el lector. Al mencionar ese nombre, parece quitarse las distintas máscaras y recuperar así su identidad original, estableciendo un juego de espejos y velos como en la mejor estética barroca.

A partir de M. Couturier³⁵¹, José Amícola rescata el concepto de renegación autobiográfica, que consistiría en un gesto de ocultamiento y revelación de identidad de un autor frente a su obra, como si se tratara de una autobiografía enmascarada. Por una parte, explica Amícola, el autor no quiere que se sepa pero, en última instancia, la renegación funcionaría como una afirmación enfatizada.³⁵²

Asimismo, si retornamos al epígrafe de este apartado, podemos afirmar que hay una voluntad expresa por parte de Andrés Rivera de ser creíble y que “escribe para dejar testimonio”. Es indudable que no podemos situar su obra en el género

³⁵¹ Maurice Couturier. *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

³⁵² José Amícola. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pág. 119.

de no-ficción, ya que los relatos testimoniales, como nos dice Ana María Amar Sánchez:

Tienen como premisa básica el uso de un material que debe ser respetado (distintos “registros” como grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencias del relato) [...] ³⁵³

Sin embargo, la escritura de Rivera, mediante ese contacto peculiar que tiene con la referencialidad, se aproxima y se entrecruza con esta forma genérica. Una forma de homenaje al género testimonial estaría dada por la construcción ficcional que Rivera hace de los personajes y del narrador protagonista en *Nada que perder*.

Hay, por otra parte y como ya señalamos, un juego constante de máscaras en Rivera que, pensamos, tiene que ver con la idea de dejar al desnudo una de las tan frecuentadas problemáticas de la literatura, la relación entre la realidad y la ficción.

Por otra parte, Rivera parece ubicarse entre quienes aseguran la imposibilidad de la escritura autobiográfica, en su relación con el pacto de veridicción. Por más que un autor se proponga con honestidad contar su vida, habrá siempre una selección de determinados recuerdos pero también de olvidos – involuntarios o no- que atentarán contra aquella intención. Por tanto, si la autobiografía solo existe como género ficcional, parece no haber obstáculos para que el narrador tenga el mismo nombre que el autor y, lo mismo vale, para el caso en que el narrador adopta una identidad que sugiere ser la misma que la del autor.

Parafraseando a Alberto Giordano, en su análisis sobre las autoficciones de Héctor Bianciotti, podemos decir que muchas de las narraciones de Andrés Rivera son textos autobiográficos porque el lector los lee como tal sin que medie necesariamente la confrontación constante con la realidad de la vida del autor. Y añade Giordano: “[...] no porque no nos interese la fuerza del efecto de

³⁵³ Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1992, págs. 13-14.

referencialidad que producen estos textos, sino, por el contrario, porque esa fuerza actúa globalmente sobre nuestra lectura”.³⁵⁴

Dentro de los relatos de Rivera, hay diversas secuencias que no se corresponden con lo supuestamente vivido, sino que fueron imaginadas o reelaboradas literariamente. Sin embargo, las formas de autofiguración -a la que podemos definir como los modos de los que se valen los autores de textos autobiográficos para construir textual y extratextualmente una imagen de sí, una figura autorial- que se construyen en sus obras tienen un peso tan considerable que logran imponer la identificación -o, en todo caso, la problematización de la identidad- entre autor, narrador y personaje.

En el análisis de la obra de Bianciotti, Giordano destaca la actitud de este escritor de confirmar en el contexto extraliterario, cuando ofrece una entrevista, por ejemplo, hechos de su vida narrados exactamente igual que en la literatura. Debemos a Giordano la idea de lo que abordaremos en el siguiente apartado.³⁵⁵

Capítulo 4: La entrevista y el espacio autobiográfico

En el campo de los estudios literarios y a raíz de la detección de un giro subjetivo o autobiográfico en la literatura, algunos críticos han empezado a indagar en cuestiones relativas a la relación que se establece entre ciertos discursos o géneros extraliterarios con los textos ficcionales; es decir, cómo aquéllos pueden ser considerados documentos complementarios de la ficción.³⁵⁶

Desde este punto de vista, las novelas de Rivera aparecen como una constelación de relaciones, donde fragmentos de la vida del personaje Arturo Reedson se intersectan pero, al mismo tiempo, conforman un sistema que abarca entrevistas, artículos periodísticos, u otros tipos de textos funcionales, en los que

³⁵⁴ Alberto Giordano. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pág.171.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ En Argentina, además de Alberto Giordano, otro investigador que estudia este tema es Jorge Monteleone, quien analiza en el ámbito de la poesía la voz del sujeto poético y la voz autoral en diferentes tipologías textuales no literarias. Hemos accedido a su trabajo a través de conferencias y seminarios, ya que su investigación aún no ha sido publicada.

justamente esos fragmentos de la vida de Reedson resultan o se leen –en estas últimas clases textuales- como propios de la vida del escritor Rivera.

Por tanto, el acceso a las diversas versiones de un mismo hecho – protagonizado por Reedson o por algún familiar o amigo del personaje- depende de las distintas categorías de lectores que diseñaría o supondría la misma producción de Rivera. Básicamente, podemos diferenciar aquel sujeto que lee sólo la obra ficcional de nuestro escritor y desconoce por completo sus datos biográficos, aspectos de su vida, etc., de aquel que se interioriza de todo lo que aparece en publicaciones o en distintos medios de comunicación y que, por tanto, al leer las narraciones de Andrés Rivera o varias de ellas, accederá a las claves biográficas allí presentes. Esta última clase de lector, entonces, puede reconocer que varias de las historias ficticias de Rivera coinciden plenamente con las anécdotas que el escritor cuenta de su propia vida.

Entre los capítulos sobre entrevista del libro de Leonor Arfuch ya citado, destacamos el quinto, “Vida de escritores”, en el que la investigadora nos proporciona conceptos sumamente reveladores para comprender mejor los fenómenos que abordamos partiendo de algunas intuiciones. En la entrevista con un escritor, Arfuch reflexiona lo siguiente:

[...] no es la referencialidad de los hechos o su adecuación veridictiva lo que más cuenta [...] sino, preferentemente, las estrategias de instauración del yo, las modalidades de la autorreferencia, el sentido “propio” otorgado a esos “hechos” en el devenir de la narración. El “momento autobiográfico” de la entrevista [...] apuntará entonces a construir una imagen de sí, al tiempo que hará explícito el trabajo ontológico de la autoría, que tiene lugar, subrepticamente, cada vez que alguien se hace cargo con su nombre de un texto.³⁵⁷

De este modo, Arfuch afirma –o confirma- la idea generalizada de que el sujeto entrevistado, y más aún cuando se trata de un escritor, en la situación de diálogo aparecerá frente al entrevistador como una imagen construida. En este

³⁵⁷ Leonor Arfuch. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2007 [2002], pág. 159.

sentido, debemos vincular el concepto de esta crítica con los argumentos esgrimidos por Iván Jiménez sobre Rivera en relación con la figura de autor, conceptos que comentamos en la introducción de nuestra tesis.

Arfuch nos habla, además, de la singularidad que supone que sean los escritores - justamente personas entrenadas en el oficio de la escritura y que seguramente abordan sus obras desde la materia autobiográfica- quienes se aventuren en la entrevista a compartir una narrativa personal. Añade la investigadora: “Como lo demuestran esos diálogos siempre inconclusos, nunca será suficientemente transitada la senda biográfica del escritor, nunca terminará de dar razones sobre los productos de su invención”.³⁵⁸

Lo que nos llama la atención de la actitud de Rivera es precisamente que la referencialidad de los hechos o su adecuación veridictiva –como lo expresa Arfuch- parecen tener un sentido para el escritor, sin desmedro de todas las características que aporta esta investigadora en relación a la situación de entrevista. Esos hechos se conforman como núcleos autobiográficos y biográficos –biografemas- que circulan entre sus textos, tanto los ficcionales como aquellos que no lo son. Con ello, el escritor pareciera querer decirnos que lo que cambia no es la historia, sino solamente el modo de contarla.

El libro de Alberto Catena, *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento*, es una biografía de Rivera construida a partir de una entrevista. En uno de sus capítulos, Rivera relata minuciosamente las causas de la ruptura de su amistad con el poeta argentino Juan Gelman:

Después de separarme de René [René Dana, primera esposa de Rivera], ella se fue a vivir con Gelman a una casa de la localidad de Castelar. Hay un momento en que Marcelo [hijo de Gelman, asesinado por la dictadura militar] y mis hijos vivieron juntos allí. Yo solía ir a ese lugar a buscar a los chicos para que fuéramos a pasear. Y sobrevino el golpe de Estado de 1976 –ya Carlos mi hijo mayor había fallecido- y un día en que voy a ver a Jorge me entero de que está solo con su madre. Gelman estaba ausente y ni siquiera había intentado sacarlos de allí. Es un agujero negro en esa

³⁵⁸ Leonor Arfuch. *El espacio biográfico...*, op. cit., pág. 159.

historia difícil de explicar y del que Jorge todavía se acuerda con desagrado.³⁵⁹

En la nouvelle *Punto Final* (2006), el narrador protagonista Arturo Reedson recuerda su paso por el diario matutino “La Hora”, como secretario de Gremiales y relata la visita a su casa, durante esa época, de un personaje al que alude simplemente como “El Poeta”:

El Poeta, los ojos entrecerrados por el pucho que le humeaba en los labios, me habla de su hijo.

Recorrió, me dice, hasta el penúltimo sello trotskista. No se saltó ninguno [...]

El Poeta, que ama a su hijo, golpea la puerta de casa. Detrás de esa puerta, vivimos René, Carlos, Jorge [nombres auténticos de la esposa e hijos de Rivera] y yo.

¿Qué más veo, sentado, cincuenta años después en una silla de hierro, [...] en una tarde de otoño cordobés?

De cara al limonero, en una tarde de otoño cordobés, veo preguntas. Vejatorias las preguntas. [...]

¿Fui un cornudo cincuenta años atrás?

¿Dejé, cornudamente, que René y El Poeta madrugasen solos?

¿Por qué dejé que El Poeta volcase su angustia en nuestra mesa, y embelleciera su garganta con palabras articuladas por su voz lela, y que, cincuenta años después, le prodigaron esas palabras, condecoraciones, títulos, homenajes, lamentos democráticos, solidaridades pasmosas con el lírico y padre despojado y, aún así, incesante?

Tosés, todavía, Arturo Reedson: el humo del cigarrillo te sube a los ojos y baja por tu garganta.

Las noches son cada vez más cortas, Arturo Reedson: recordá lo que estás obligado a recordar.

Recordá la mañana o el mediodía que buscaste, en un suburbio de Buenos Aires, a Carlos, a Jorge, a René, abandonados por El Poeta, y expuestos al acecho de la helada furia homicida de un inminente grupo de tareas.

³⁵⁹ A. Catena, *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento...*, op.cit., pág. 45.

¿Recordás eso, Arturo Reedson? ¿Y quién más lo recuerda? (Rivera 2006: 32-34)

Como puede observarse, la materia autobiográfica –la referencia a un episodio doloroso de su vida- es elaborada en un texto literario. Juan Gelman no es identificado con su nombre sino con el apelativo “el Poeta”, en letra inicial mayúscula, pero aparecen otros datos en la nouvelle que actúan como referencias directas a la vida de Gelman: su hijo, el romance con Reneé, su condición de poeta consagrado.

Al haber circulado este enunciado biográfico en texturas periodísticas, en un libro que contiene la biografía del escritor Andrés Rivera, en la nouvelle –para el lector que ha accedido a esos otros textos- este dato se convierte en un testimonio, y, según nuestro punto de vista, no pierde al pasar al terreno de lo literario la actitud de denuncia o acusación (a Gelman).

No consideramos que sea relevante la determinación del subgénero de la obra de Rivera, si se trata de autoficción, novela autobiográfica, o cualquier otra variante de esta clase. Sin embargo, lo que nos posibilitan estos aspectos teóricos, el análisis de las obras, es poder arribar a una conclusión respecto de la búsqueda por parte del escritor de problematizar la cuestión de la identidad y de la verdad, cuestión que se nos vuelve transparente al analizar la novela *Nada que perder*, en la que el nudo conflictivo justamente se asienta en el doble nombre del padre, de acuerdo con los errores que surgen de los documentos. No olvidemos, por otra parte, que el nombre Andrés Rivera surgió como seudónimo de Marcos Ribak y que el escritor lo adoptó para ser identificado de ese modo siempre, salvo en asuntos que tienen que ver con instancias legales.

Capítulo 5: La novela familiar

Consideremos con mayor detenimiento las novelas *Nada que perder* y *El verdugo en el umbral*. Nuestro análisis será guiado por la lectura que Jorge Bracamonte

hace de estas obras, que, por otra parte, nos aporta una interpretación muy acabada de las mismas.

Si bien *El verdugo en el umbral* se publica en 1994, es importante mencionar que una primera versión (que nunca ha sido publicada) es presentada a un editor en el año 1975, pero se la rechaza. Según sabemos, Rivera siguió reescribiendo esta novela hasta su edición definitiva (1994); su materia narrativa se vincula estrechamente con *Nada que perder*, que se publica en 1982.

Rivera comenta a propósito de la génesis de esta novela:

Las primeras líneas de esa novela las escribí en Córdoba, en la ciudad de Córdoba. Los primeros y vagos e imprecisos trazos de la novela se acumularon en Córdoba, en la ciudad de Córdoba.³⁶⁰ Eran pocas las líneas y pocos los trazos. Las calles de la ciudad industrial y mediterránea estaban ocupadas por los obreros de la industria automotriz y los estudiantes de su antigua universidad. Exigían el futuro para sí. Era fácil, entonces, escribir acerca de la Revolución y de sus protagonistas. Después, obligado por un episodio breve y fatal³⁶¹, bajé a Buenos Aires. Después, sobreviví: no fui, como otros, como muchos, víctima de los grupos de tareas. Tal vez, por azar: yo no era un escritor conocido como Rodolfo Walsh, como Haroldo Conti; tal vez, y es lo más probable, la arbitrariedad criminal de los grupos de tareas no reparó en mí. ¿Quién puede saber, hoy, por qué uno no entró en las listas de la muerte? ¿Quién podrá saberlo nunca?

Y bien, en los años que los Videla y los Massera y los Harguindeguy ordenaban, arrodillados ante la cruz de Cristo, el sacrificio de 30 mil argentinos ¿hombres y mujeres, viejos y chicos, adolescentes y recién nacidos? yo escribí, con alegría, con una risa silenciosa en la boca, **Nada que perder**.³⁶²

Por estos datos, podemos colegir que la escritura de *Nada que perder* se inicia a principios de los años setenta, y que, obviamente se publica hacia el final de la Dictadura de 1976.

³⁶⁰ Andrés Rivera se traslada a Córdoba junto a su mujer, Susana Fiorito, en 1969.

³⁶¹ Se refiere a la muerte de su hijo mayor, Carlos.

³⁶² "Risa y Consuelo" por Andrés Rivera (sobre *Nada que perder*), publicado en la página web <http://www.literatura.org/Rivera/arnqp.html> (consultado 23/10/2010).

Vale señalar que Bracamonte lee estas obras según la fecha de su publicación, y si bien seguramente es un dato menor, es importante destacar que *El verdugo en el umbral* entrecruza fragmentos de otras historias narradas en sus relatos de los setenta; es decir, se advierte la consonancia entre las obras que está produciendo en esa época, como comentamos al advertir ciertas semejanzas entre esta obra y su *Ajuste de cuentas*.³⁶³

Hecha esta aclaración, y retomando el análisis de ambas obras, resulta interesante la comparación que establece Jorge Bracamonte entre ellas:

Si en *Nada que perder* es la Ley del padre en tanto puente con las memorias pasadas la que se busca reconfigurar para reubicar una serie de identidades; en *El verdugo en el umbral* es la ley (la lengua) de la madre la que se pone en escena, para ampliar la densidad de esas memorias.³⁶⁴

En este sentido, y siguiendo a este crítico, las dos novelas relatan casi una misma historia, aunque desde voces y perspectivas diferentes. A partir de ellas, puede señalarse que son diversos las obras de Rivera que se elaboran conformando una dupla textual, con materiales temáticos similares que dialogan entre sí, aunque desde voces y modos narrativos diferentes. Al mismo tiempo, esos materiales circulan, se reciclan y reelaboran en el conjunto de sus narraciones.

7.5.1. *Nada que perder*

*El testigo ya no es el que sabe más que los demás
sino el que necesita de los demás para saber de sí.*

Tamara Kamenszain

En esta novela, articulada en catorce capítulos, se narra la vida de un sindicalista, inmigrante polaco de origen judío en Argentina, que acaba de morir y que, debido a un problema legal de identidad -aparece con dos nombres diferentes en sus

³⁶³ En el inicio de su análisis, J. Bracamonte argumenta lo siguiente: "Cuestiones complejas -las de *Nada que perder*- que se rescriben en *El verdugo en el umbral*, una novela que expone todavía más la intensa práctica crítica intertextual de quien escribe en función de poner en cuestión lo establecido como códigos histórico-políticos dados". *Los códigos de la transgresión...op. cit.*, págs. 399-400.

³⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 400.

documentos: Mauricio y Moisés Reedson. Su viuda y su hijo, Arturo Reedson -narrador principal de la obra- deben recurrir a diversos testigos –segundas voces de la novela- que han conocido a Reedson padre, para resolver problemas burocráticos. Sin embargo, los testimonios de estas personas facilitan, a su vez, la reconstrucción total de la vida de Mauricio o Moisés Reedson. Así comienza la narración:

 Mi padre murió y lo cremaron. Pero no todo fue tan fácil como lo acabo de decir. Ni tan breve. Hubo que llenar formularios extendidos por el médico [...] y, capítulo sorprendente pero no inconcebible, por el abogado que se encargó de tramitar la pensión a mamá. Ocurrió que mi padre aparecía con un nombre en la partida de casamiento y con otro en el carnet de jubilado. (Rivera 1982b:15)

El primer capítulo presenta la situación y los conflictos que produce el trámite burocrático. En el segundo, la aparición del personaje de la actriz Raquel Ellendorf imprime un eje narrativo que irá creciendo a lo largo de la novela. A continuación, el abogado que lleva la causa sugiere la necesidad de recurrir a diversos testigos que prueben la verdadera identidad de Reedson. De este modo, se suceden diferentes personajes: Salomón Weld, Max Gryn y Rebeca Milner, última testigo cuya declaración ayuda a esclarecer la incógnita y a cerrar la causa.

En cada uno de esos capítulos, la narración de los testigos revela información sobre Moisés Reedson. Del capítulo siete, centrado en el testimonio de Max Gryn, se desprende que Reedson se opone a liderar un sindicato durante la presidencia de Perón; promueve, como líder del sindicato de sastres, la defensa de España ante el avance del fascismo, durante la Guerra Civil. Estos acontecimientos constituyen núcleos narrativos de relieve en la vida de Moisés y a los que el narrador Arturo, “el hombre de cincuenta años”, vinculará con historias de otros personajes, cuyos nombres –casi todos- remiten a personas de existencia real. Tres capítulos se le dedican a Raquel Ellendorf. En el sexto, Arturo Reedson lee una carta que le dirige Raquel, en la que cuenta su vida y describe a Moisés. En un pasaje, se sugiere la relación especial que ambos mantuvieron.

 Reedson me descubrió Buenos Aires y me presentó a su esposa, que lo cuidaba con el apego y la solicitud de una madre. Y además, gracias a él,

monté dos obras con una repercusión que me anonadó. En algún momento, le daré una visión más explícita (más personal) de la *liaison* (réstele el halo de adulterio y escándalo que los franceses dan a esta palabra) que mantuvimos Reedson y yo. (Rivera 1982b: 129)

Y en el capítulo doce, un verdadero microrrelato poético de diecisiete líneas, se narra que la madre de Arturo recibe un telegrama con la noticia del asesinato de Raquel Ellendorf. El texto comienza: “-Mataron a Raquel Ellendorf –dijo mamá.” Y cierra: “Entonces oí a mamá: *-Main kind*, ¿por qué nos matan si somos tan pocos?”

En los dos últimos capítulos de la novela, se explica, a partir de una carta que Arturo recibe de Mike Ellendorf, hermano de Raquel, que ha sido el Ku-Klux-Klan quien la mató, cuando ella participaba de una manifestación en contra de esa organización.

Lo notable de la novela es que al tiempo que se relatan las historias de vida del personaje principal y también la de quienes lo secundan, se cuenta la historia sociopolítica de Argentina entrelazada con la europea. No hay que olvidar que en Rivera está muy connotada la relación entre la figura del padre y la alegoría de la patria, el lugar del origen: la Polonia de Moisés y la Argentina de Arturo.

El capítulo seis se compone, al modo de caja china, de voces que introducen a otras: comienza con la carta que le envía a Arturo Reedson Raquel Ellendorf, quien, a su vez, transcribe una carta de su padre: Isaac Ellendorf, que abandona a sus hijos cuando niños. Al concluir la carta de Raquel, el relato continúa con la voz de Arturo Reedson, combinando la tercera y la primera persona, procedimiento que Rivera utilizará con frecuencia en sus sucesivas obras:

El hombre de cincuenta años [Arturo Reedson] barajó, entre sus manos, las hojas de papel carta, azules, cubiertas por una caligrafía de rasgos agudos en una interminable noche de Texas, y sintió que le costaba levantarse de la silla, que un dolor sordo le recorría la cintura. Otra vez los riñones, pensó el hombre de cincuenta años. Joroban. A los cincuenta, los riñones joroban. Uno debería, a los cincuenta, olvidarse de que tiene riñones. Y que joroban. (Rivera 1982b: 133)

Los cambios de niveles narrativos -el paso de narrador extradiegético-heterodiegético a intradiegético-homodiegético, incluso autodiegético, en términos de Genette- viabilizan un efecto relacionado no solo con la doble perspectiva sino también con la tensión entre lo interior y lo exterior, con lo íntimo y lo público. Asimismo, esto último señala la forma en que el relato asume la indagación o el examen sobre el objeto -o sujeto en este caso- en cuestión. La reflexión, así, es también reflejo consciente y extrañamiento: uno se ve a sí mismo como Otro.

La narración continúa con los recuerdos de Reedson, quien rememora el pasado, desde su adolescencia. Recuerda sus lecturas, relata secuencias de *Crimen y Castigo*, de *Los siete locos* y se involucra como si pudiera revivir como testigo esas historias. Aquí, el procedimiento intertextual se vincula estrictamente con el aprendizaje y el disfrute que le otorga la literatura al adolescente Arturo Reedson. Asimismo, narra episodios vividos con su tío Físhale y recuerda que su padre le da a leer las actas del comité central confederal de la CGT³⁶⁵, abril de 1936, a “los doce, trece o catorce años”. Recuerda el discurso pronunciado por su padre entonces.

Lo que sigue en el texto es el relato de la historia puesta en boca de los Reedson, padre e hijo. Reproduce la historia del político soviético Nikolai Bujarin (prisionero de Stalin) y la entrecruza por su paralelismo con un hecho de la historia argentina, procedimiento característico de su escritura:

Y antes que Stalin, cien años antes que Stalin con una vaga sonrisa en los labios y en la cara pálida, mirara una vaga sonrisa en los labios ya sin miedo de Bujarin, en la cara pálida de Bujarin, en la voz segura y burlona de Bujarin, el Restaurador de las Leyes, Juan Manuel de Rosas, miraba, desde el primer piso de su casona de Palermo, oculto por una persiana de madera, al general José María Paz pasearse por la galería de la casona de Palermo [...] Se pasea el general José María Paz, que nunca perdió una batalla, que nunca fue monárquico, que nunca fue dueño de estancias, por la galería de la casona de Palermo, prisionero del Restaurador de las Leyes. Se pasea el general José María Paz, inescrutable la cara cordobesa, bajo la mirada de Rosas. (Rivera 1982b:143-144)

³⁶⁵ CGT: Confederación General de los Trabajadores.

En este discurso novelístico que lee el relato historiográfico, Rivera propone una discusión, un debate sobre el hecho político, y lo hace también al modo del *bildungsroman*, o novela de aprendizaje, en el sentido en que Reedson hijo recibe el testimonio histórico de su padre y reflexiona dialogando con el lector. En el texto, antes citado, en que Rivera habla sobre *Nada que perder*, se lee:

Evocaba, con una lenta escritura, la tradición oral que no cesaba de circular en mi familia materna. Venían, mi abuelo, tías y tíos, mi madre, de Proskurov, una pequeña ciudad del sur de Ucrania, un nudo ferroviario mencionado por Rosa Luxemburgo en uno de sus libros más llameantes. Venían del pogrom de 6 mil judíos, degollados a puro sable por la horda blanca, en una noche pura y rusa de 1920. Venían de conocer a los famélicos soldados del Ejército Rojo y su interminable promesa de tomar el cielo por asalto. Y ellos, que salvaron sus pellejos por una sola palabra que pronunció la madre de mi madre en la cara de los matarifes, llegaron a Buenos Aires, al puerto de Buenos Aires, y el aroma a carne asada y a durazno los embriagó. Pero Buenos Aires no era el Paraíso. Eso intenta decir *Nada que perder*. Y algo más.³⁶⁶

En este caso, el relato de transmisión oral interviene en el proceso de construcción de la ficción y decide la apertura de un camino de búsqueda, o mejor, de reconstrucción de la identidad. La filiación de Reedson es innegablemente doble: un pasado europeo que dialoga con el pasado argentino desde el presente.

Demostrar la identidad legítima del padre es, en esta novela, reconstruir una historia de vida –biografía de Moisés Reedson-, pero también, y al mismo tiempo, establecer una conexión filial –autobiografía de Arturo Reedson- al trazar una genealogía geográfica, política y literaria. El viaje de los padres, migración que en realidad es huida, une dos espacios cuyas historias se vinculan por acontecimientos de índole y rasgos semejantes. Escapando de los pogromos rusos, Moisés y Zulema llegan a Buenos Aires que, como el propio Rivera comenta “no era el Paraíso”. Arriban a la ciudad y residen en el barrio judío de Villa Crespo. La capital argentina a principios del siglo XX muestra un crecimiento formidable de la

³⁶⁶ “Risa y Consuelo” por Andrés Rivera (sobre *Nada que perder*), publicado en la página web <http://www.literatura.org/Rivera/arnqp.html> (consultado 23/10/2010).

población debido a la inmigración masiva. La ley de residencia, redactada por Miguel Cané, se constituye en el instrumento represor de los nacionalistas para evitar el ingreso de anarquistas y expulsar a ciudadanos extranjeros arbitrariamente. El racismo y la xenofobia que el contexto argentino manifiesta son mencionados en el siguiente pasaje de la novela:

Pero si papá, secretario del gremio de sastres, modistas y planchadores, recibía aviso de que jóvenes nacionalistas –orgullosos de su estirpe hispana y católica que dilataban, con entonación lugoniana, en *garconiere* propia y ajena-, al mando del fogoso doctor Manuel Carlés, se disponían limpiar las calles de Villa Crespo de cuanto infeliz mostrase, en la cara, las señales pérfidas del judaísmo, y en las ropas y las manos, y aun en el habla, la indocilidad anarquista y la pobreza de una rata, papá, entonces, en la víspera del pogrom, convocaba a Salomon Weld para que lo ayudara a salir del apuro. (Rivera 1982b: 63)

Las incursiones racistas que llevaron a cabo los miembros de la Liga Patriótica³⁶⁷, en 1919, en Buenos Aires, son identificadas con el nombre de pogromos. Se advierte, con ello, el vínculo que Rivera establece entre la historia antisemita europea y la argentina.

Se escribe la biografía del padre, como hemos señalado, y al mismo tiempo la autobiografía del hijo. La genealogía literaria de Arturo Reedson que se traza en esta novela involucra textos que se citan por ser los primeros referentes en el universo cultural del niño Arturo Reedson –las obras de Arlt, Tolstoi, Gorki, entre otros- como también aquellos textos que operan intertextualmente como material que se integra a la narración, problemáticamente. En una secuencia de *Nada que perder*, en la que Arturo Reedson juega una partida de ajedrez con un campesino, llamado el Chacho, se lee:

El hijo de Reedson empata la segunda partida. Dice que ya vivió esa noche. Dice que la noche entre los paraísos, el ajedrez, el café, el coñac, la luz y el calor de la estufa le recuerdan la noche que ya vivió. Recuerda una casa, la

³⁶⁷ Este suceso es narrado en *El profundo sur*.

suya, en un barrio de la ciudad de Córdoba, el silencio helado que descendía de las sierras [...]

Recordar es como escribir un libro, dice el hijo de Reedson, es como delatar a los que se escribieron antes, es como traicionarlos. (Rivera 1982b:171)

La sentencia final del pasaje se interpreta fácilmente a partir del fragmento preliminar. Rivera utiliza el recurso de la paradoja para enunciar el imaginario borgeano mediante una escritura que imita indudablemente el estilo de Borges. La literatura, entonces, es pensada por Rivera, en términos de delación y traición que, a su vez, se conforman como metáfora que signa la trama de la novela ya no solo en el plano de lo literario sino en todos los componentes que la atraviesan. De todos modos, los términos delictivos no operan aquí negativamente, al contrario, se resignifican positivamente al situarse en un contexto donde la cuestión de la legalidad, o mejor su ausencia, aparece desplazada por el abuso de poder, el racismo, la xenofobia, la prisión, el asesinato, las injusticias.

7.5.2. El verdugo en el umbral

El verdugo en el umbral está construida sobre dos ejes estructurales: la voz de la madre de Arturo Reedson por un lado, en capítulos que llevan por título: “Testamentos” y la voz del hijo, en capítulos que se identifican con el nombre: “Correspondencias”.³⁶⁸ Ambos ejes dividen asimismo dos espacios. Hay primero una división general: Europa, en la voz de la madre y Argentina, en la voz de la madre también y del padre (en algunas secciones) pero fundamentalmente en la del hijo. A su vez, y siguiendo la relación con los espacios, hay dos lugares físicos pero también simbólicos, que revelan el linaje de esta familia: de un lado, Europa del Este: Ucrania y Polonia y, del otro, América, la Argentina, Buenos Aires: Villa Crespo, un barrio judío, pero también incluida ahora, en esta novela, la provincia de Córdoba.

³⁶⁸ La novela está dividida en tres partes: en la primera hay tres capítulos ordenados en “Testamentos” (madre), “Correspondencias” (hijo), “Testamentos” (madre); la segunda: ocho capítulos “Correspondencias” alternados con siete de “Testamentos”, en algunos de estos relata la voz del padre, y la tercera parte repite el esquema de la primera.

Por otra parte, además, estos ejes dividen dos tiempos diferentes: los primeros años del siglo XX y, por otro, los finales de los sesenta y principios de los setenta del mismo siglo, años en los que se iniciaría la enunciación de las dos voces principales de la novela. Son dos épocas de notables conflictos políticos.

Desde ese momento de enunciación, la voz femenina evoca su vida, desde su nacimiento en Proskurov en 1909, la llegada con su familia ucraniana a Buenos Aires, huyendo de las hordas del sanguinario Simón Petliura, su vida en la Argentina destinada a acompañar a su esposo –Moisés Reedson– en su tarea en el sindicato del vestido. La historia del padre de Arturo Reedson es narrada por este mismo personaje, en diversos tramos sobresalientes de la novela. Son anécdotas personales de inmigrantes judíos atravesadas por hechos históricos violentos de comienzos del siglo XX, con las persecuciones por parte de los ejércitos zaristas, los pogromos, la revolución bolchevique, de la que tanto la madre como el padre de Arturo no llegan a participar por huir antes de las matanzas político-étnicas desatadas en aquella época en Europa del Este.

En este sentido, como bien lo explicita Jorge Bracamonte, en *El verdugo en el umbral* se intenta reconstruir la línea socialista-marxista –la cual partiría de su articulación con la cultura del proletariado judío del Este– que converge en la revolución bolchevique de octubre de 1917.³⁶⁹

Sin embargo, por tratarse de historias de inmigrantes, estas líneas culturales, político-sociales e históricas se trasladan también al destino de estos personajes: la República Argentina. Esto nos remite, siguiendo a Bracamonte, a la actividad sindical comunista preperonista de Moisés Reedson y a las movilizaciones políticas de Córdoba, en 1969 (Cordobazo), narradas por el hijo –Arturo Reedson– como la Petrogrado argentina.³⁷⁰

Los capítulos denominados “Correspondencias”, más breves que los otros (“Testamentos”) se inician desde el presente de la escritura y varios pasajes adquieren la forma de un diario, aunque contienen también algunas evocaciones del narrador. Es evidente el contraste que se marca entre “Testamentos” y

³⁶⁹ Bracamonte afirma: “Sin dudas, un componente central que se reconstruye, que se rememora discursivamente [...] es el del judaísmo, en particular las historias de vidas de los judíos de Europa del Este durante el siglo XX, muchos de los cuales, tal como ocurre en los de la narración, tuvieron que emigrar desde una Europa en gran medida hostil hacia ellos [...] hacia otros puntos del planeta.” J. Bracamonte. *Los códigos de la transgresión...*, op. cit., p. 403-404.

³⁷⁰ *Ibidem*, pág. 407.

“Correspondencias”, como sus mismos títulos lo significan. Formalmente, además, “Testamentos” se configura como un texto de memorias, mientras que “Correspondencias” se presenta como un informe de hechos cotidianos o de diario. Asimismo, ambos vocablos, por la polisemia que ofrecen, admiten una doble significación que adquiere valor en el contexto de la obra. “Testamento” es también texto religioso, una transmisión, un legado; “correspondencia”, por otra parte, remite a la idea de relación, pertenencia.

Adoptando un tono confesional, la voz materna –la lengua madre- inicia la narración de los orígenes, de allí el nombre de testamento (antiguo) otorgado a su relato. La necesidad de contar la historia familiar concuerda con el deseo de dar testimonio a partir de la autoridad que le confiere la experiencia de haber sido testigo de los hechos. Desde el comienzo, la voz de la mujer refiere un relato dirigido al hijo –Arturo Reedson:

Vos cumpliste cuarenta y tres años, pero yo nací en Proskurov. Nací en el nueve, y vos naciste en Buenos Aires y en Villa Crespo, cuando Villa Crespo creía que era un barrio de taitas, y Borges despreciaba a Lugones, y no estaba ciego, y nadie hablaba del complejo de Edipo [...] (Rivera 1994:13)

En un tono muy íntimo, la madre, como monologando su recuerdo, anuncia, al final del primer capítulo (“Testamento”), que espera la llegada de su hijo:

Ahora, hablo con vos del pasado [...] mientras te espero, [...] para cuando llegues de Córdoba [...], (Rivera 1994: 47)

Y, al final del último capítulo de “Testamentos”, que es además el final de la novela, la madre narra:

Papá se puso los zapatos, y salió, y tardará en volver. Y yo, cuando vos llegues, te voy a contar todo. Desde el principio. No tengo apuro. Y acaso me escuches, sentado ahí, como cuando eras muchacho. (Rivera 1994: 228)

El relato de la madre evoca la historia de varias generaciones, que enlazan la vida europea de los comienzos y la argentina, desde su llegada hasta la

actualidad. El relato del hijo se inicia cuando emprende un viaje de Córdoba a Buenos Aires, porque su hijo está a punto de morir. La tragedia de la muerte de su hijo Carlos es relatada por Andrés Rivera en entrevistas y reportajes, ya señalados. La novela culmina con el arribo de Reedson a Buenos Aires. Por momentos, los capítulos de “Correspondencias” adoptan la forma de un diario y por otros, la del recuerdo de su vida familiar y de su propia vida, de su profesión de periodista y escritor, lo cual se “corresponde” y complementa con el testimonio de su madre. Entre las líneas de la textura biográfica, autobiográfica, del diario, surge el texto literario que, a modo de *work in progress*, se va interescribiendo en la novela. Se trata del proceso de escritura de lo que el narrador denomina “Memorias para una biografía apócrifa”.

La diferencia de voces y focalizaciones entre los capítulos de “Testamentos” y “Correspondencias” condiciona la forma o la textura de cada serie de capítulos. De este modo, la novela se configura mediante dos maneras de narrar distintas.

Podríamos parangonar este contraste con las nociones que plantea Walter Benjamin en su ensayo “El narrador”, donde distingue al narrador del novelista. El primero, según Benjamin, relata a partir de su experiencia propia y ajena y la transforma en experiencia de los que escuchan su historia. En cambio, el novelista, segregado, es el individuo en soledad, incapaz de hablar en forma ejemplar, no puede recibir ni dar consejo.³⁷¹

Evidentemente, los conceptos de Benjamin remiten a otro contexto pero nos permiten acercarnos a los tipos de narradores y narraciones de *El Verdugo en el umbral*. La voz de Testamentos actúa como una narradora en el sentido benjaminiano de quien es capaz de transmitir –oralmente– su sabiduría y experiencia y, por ello, se orienta hacia lo pragmático. En cambio, Arturo Reedson, en “Correspondencias”, representaría al novelista que, aunque no desdeña su biografía y experiencia, su relato parece no tener auditorio porque propone hermetismo y aislamiento. La madre narra *hablando*; el hijo narra *escribiendo*. Son dos registros –el habla y la grafía– cuya verosimilitud reside en las características propias de ambos personajes y en sus oficios: testigo la madre y escritor el hijo.

³⁷¹ Walter Benjamin al referirse al caso de la narración, explica que el surgimiento de la novela ha hecho que la narración se apartara del ámbito del habla. La novela depende esencialmente del libro, mientras que el patrimonio de la épica es la transmisión oral. Walter Benjamin. “El narrador”, en *Para un crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 2001 [1991], págs. 111-134.

En “Correspondencias”, Rivera logra un alto grado de experimentación textual al elaborar un lenguaje que se complejiza a medida que se van incorporando códigos diversos o múltiples: históricos, filosóficos, artísticos, literarios. Si en *Nada que perder* la constante referencia a numerosos textos supone, en general, una suerte de homenaje a las distintas esferas de la cultura, en *El verdugo en el umbral*, la práctica intertextual se establece como el procedimiento fundamental en el relato, que expone el proceso de composición de un subtexto ficcional –por parte del escritor Arturo Reedson- en estrecho vínculo problemático con esas otras voces que convoca.

En este sentido, Jorge Bracamonte señala que uno de los procedimientos logrados en la escritura de Rivera consiste en “leer/reescribir los intertextos literario-culturales en clave político-ideológica; realizar con igual solución de continuidad el pasaje inverso”.³⁷²

La historia familiar de *El verdugo en el umbral* solo puede ser leída en función del contexto histórico y cultural que la atraviesa y que le permite un acceso al autorreconocimiento, a la reconstrucción de una identidad individual y colectiva.

Coda

El vínculo de la vida privada con la historia puede provenir, entonces, de la reconstrucción discursiva de un drama personal o familiar. Los hechos históricos conforman una circunstancia, una coyuntura que se involucran y condicionan la intimidad del personaje, sus reflexiones, sus propias paradojas.

Avanzando aún más, podemos refrendar las palabras de Alberto Giordano, cuando nos dice que la literatura, cuando explora con mayor profundidad la zona de la intimidad, se vuelve más intensamente política.³⁷³

³⁷² Jorge Bracamonte realiza un análisis acabado de las relaciones intertextuales, especialmente con escritores rioplatenses: Borges, Arlt, Osvaldo Lamborghini, Walsh y Juan Carlos Onetti. J. Bracamonte, *op. cit.*, p. 412.

³⁷³ Alberto Giordano. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 62. Vale aclarar que la apreciación de Giordano refiere a la obra de la escritora argentina Tununa Mercado. El crítico, además, hace una identificación de la escritura de esta autora con el concepto de “literatura menor”.

Leonor Arfuch, retomando conceptualizaciones de Adolfo Prieto, Silvia Molloy y Josefina Ludmer, señala lo siguiente con respecto a la autobiografía de los siglos XIX y XX:

[...] la escritura autobiográfica –cuya autoría remite en muchos casos a figuras públicas políticas y/o intelectuales protagónicas- presenta una trama indiscernible entre lo individual y lo colectivo, y la identidad personal se dibuja casi obligadamente en el horizonte de construcción de la identidad nacional, sus conflictos, cambios de valores y transformaciones, y acusa fuertemente las marcas de esa conflictividad.³⁷⁴

Los rasgos genéricos de un discurso como el de la autobiografía nos permiten examinar con mayor atención uno de los procedimientos cardinales en la poética de Rivera: la concurrencia -o “correspondencia”- de la vida personal con la historia política de su país.

Veinte años pasan de la publicación de *Nada que perder*, y el “hombre de setenta años” que narra *Tierra de exilio*, una de sus novelas más autobiográficas, se enfrenta con un presente político que lo decepciona:

Los hombres que tomaron las calles de Córdoba con una proclama sin transacciones –*ni golpe ni elección: revolución*-, se someten, hoy, al grito inhóspito de sus mujeres. Quieren, sus mujeres, que los envejecidos hombres de los setenta paguen el auto, la tevé, la hipoteca de la casa, el agua que les mide una compañía francesa. (Rivera 2000:96)

La comparación que establece entre su actualidad –fines de la década de los noventa- y los setenta -el Cordobazo de 1969-, permite leer las narraciones autobiográficas siempre entrelazadas con los fenómenos políticos y desde una óptica, por parte del autor, de crítica acerba hacia su presente. Por otra parte, el fragmento nos sirve para comparar las etapas de la poética de Rivera. Los textos de la década del ochenta recurren al anacronismo fundamentalmente para vincular ideologías que, en opinión de Rivera, se mantienen inalterables a lo largo de la historia. En *Tierra de exilio*, un texto del 2000, año en que se percibe claramente la inminencia de la crisis política y social argentina, la crítica se visibiliza al nombrar

³⁷⁴ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico... op. cit.*, p. 109.

directamente a los actores de la revolución setentista que ahora aparecen cooptados por el mercado y, por ende, derrotados. Estas son las claves que explican la derrota argentina y la forma de conjurarla es apelando a la escritura de la memoria, tal como Rivera lo sentencia en *Nada que perder*:

De la derrota no se habla: la lengua pudre a la derrota. De la derrota se vuelve a la revancha o a la capitulación. De la derrota se escribe: la palabra escrita es el mejor material que se haya creado, hasta ahora, para la confrontación con los autos de fe, el tiempo y el olvido. Es así de simple. (Rivera 1982b:74)

CONCLUSIONES

En la primera parte de este trabajo hemos deslindado y analizado los distintos materiales que conforman el universo literario de Andrés Rivera, a través de algunas de sus obras.

Los referentes de la literatura mencionados, que en un primer momento habíamos escogido sólo con el objeto de dar cuenta de posibles influencias, constituyen una fuente imprescindible para percibir en esas poéticas y estilos particulares un punto de enlace con la génesis y evolución de la escritura de Rivera. La selección de algunos autores y obras, como Arlt, Borges, Sarmiento, Onetti, Faulkner, Hemingway, Chandler, Tolstoi, Gorki, entre tantas otras lecturas y apropiaciones, ponen de manifiesto la tarea de relectura coherente que lleva a cabo este escritor, consecuente con sus principios ideológicos y estéticos.

En la obra de Rivera, la mención constante de sus padres literarios surge como un imperativo por dar cuenta de una conformación identitaria en la que la literatura, evidentemente, tiene una gran relevancia. Su identificación familiar y política aparece definida solo junto a los referentes intelectuales y literarios que confluyen en su propia poética. De allí el destacado lugar que ocupa la intertextualidad en su narrativa. Como la escritura es, para este autor, proceso antes que producto, el procedimiento cobra mayor sentido al surgir casi espontáneamente en el discurso. En este sentido, la operación dialógica –en términos de Mijail Bajtin– es imprescindible en la constitución de la poética de Rivera.

El análisis de algunos de sus relatos, más focalizado en los procedimientos formales– evidencia las transformaciones que ha ido sufriendo el proceso de su escritura. Las distintas reescrituras de sus textos constituyen una muestra de ello.

Hay en Rivera una actitud de constante observación del error, de aquello sobre lo que hay volver y detenerse para luego intentar modificarlo o quitarlo. Equivocarse o errar supone un movimiento, o como lo sugiere Edgardo Berg, una errancia. Son los mismos signos de la escritura los que permiten no solo movimientos de avance sino también movimientos ineludibles de retroceso, de retorno a lo enunciado. El deambular, este moverse sin rumbo fijo de su escritura, es volver hacia lo ya expuesto para reescribirlo en un nuevo texto despojada. Sin

embargo, la acción se volverá método o principio de su escritura. De este modo, la reescritura no se circunscribe solamente a la corrección que luego produce un nuevo texto, sino que se convierte en un procedimiento clave hacia el interior de la narración, dentro de la misma textura.

Reescribir significa, entonces, en estos textos, una operación formal que se fundamenta por un lado en la figura de la repetición y, por otro, en la representación más verosímil del acto de reflexión. La reescritura es el modo más adecuado para plantear los interrogantes.

El error, sin embargo, no involucra simplemente una equivocación, incluso podríamos decir que no puede ser traducido como una incorrección sin más. El error para nuestro escritor es una marca, una especie de huella que abre un espacio de reflexión sobre lo transcurrido, sobre lo pretérito de la materia narrada y, además, el vestigio de la experiencia en el acto mismo en que se la reproduce en el proceso de escritura. El procedimiento distintivo en su escritura puede ser enunciado como el intento de borrar el equívoco y, sin embargo, al mismo tiempo, dejar su huella –su pentimento- para que nadie olvide.

La reescritura, respecto de la corrección, es una técnica que se advierte tempranamente en sus sucesivos relatos, en sus segundas versiones. Además, al tiempo que corrige, reversiona y transforma sus textos, Rivera va recuperando los materiales narrativos originarios para reelaborarlos en nuevas creaciones. Al abordar la totalidad de su producción, se advierte el trasvase constante de ciertos núcleos narrativos que persisten a lo largo de ese trayecto.

De este modo, lo que al principio de ese recorrido literario surge como técnica o procedimiento estilístico se consolida en un principio constructivo básico en su narrativa. En ese recorrido poético, la reescritura–y la recuperación de materiales primigenios como autoparodia- se fortalece en el contacto con las voces de otros escritores y con el género histórico. Con cada nueva producción, Rivera escribe formas textuales en las que los límites genéricos se diluyen cada vez con mayor intensidad, porque además se incorporan otros géneros.

Por otra parte, la práctica narrativa de este escritor, desde sus comienzos, involucra la configuración – o tematización- de un material conocido que se recoge de la esfera de la vida privada, del espacio biográfico, como lo denomina Leonor Arfuch. Ciertos acontecimientos de la vida de Rivera –claves para él- se constituyen

en componentes básicos de la narración y de las narraciones de sus inicios y de las de la etapa reciente.

Las semejanzas entre esa primera y tercera etapa se establecen precisamente por el material autobiográfico y biográfico familiar; sin embargo, pueden señalarse diferencias entre uno y otro período. Los textos, especialmente sus novelas *El verdugo en el umbral* y *Nada que perder*, producidas entre la década del setenta y la del ochenta, se construyen como ficciones biográficas y autobiográficas en las que se inscriben la evocación y la reminiscencia como operaciones de producción del relato. Si bien desde la enunciación de estos textos se apela a un contexto coincidente con el momento de producción, es decir, hay referencias al presente de ese tiempo, estas novelas y algunos relatos permanecen ligados al recuerdo de los acontecimientos personales, familiares y políticos. En cambio, en su producción más reciente, desde el año 2000 hasta la actualidad, sus narraciones conservan los núcleos biográficos –o biografemas– y autobiográficos de la obra precedente pero los convierten en leitmotiv testimoniales de una subjetividad que se encuentra amenazada por un entorno hostil y violento, en el que la ideología neoliberal se apropia del presente y se instala como poder hegemónico que decide el destino de los hombres.

Desde *Tierra de Exilio*, pasando por *Cría de asesinos*, *Punto Final*, entre otras, hasta *Estaqueados*, su poética opera sobre la descomposición –en su sentido de disgregación pero también de putrefacción– del archivo de la memoria autobiográfica, biográfica e histórica para reconfigurar y deconstruir los contornos del siglo XXI, que son interrogados como efectos y como causas.

Arturo Reardon, claramente identificado con la biografía de Andrés Rivera, se constituye en el protagonista de una historia personal que se enclava necesariamente en el acontecimiento político. Sus narraciones articulan, de este modo, dos ejes narrativos –el discurso de la historia y el discurso de la ficción– resueltos desde una perspectiva vanguardista.

En el medio del trayecto de la escritura, se encuentran sus textos de referente específicamente histórico. Es evidente que para la mayoría de los críticos esta es la etapa central de su obra, y que justamente Rivera se ha convertido en un escritor consagrado por las ficciones de este periodo. Sin duda, esto ha contribuido a que se

desdeñara -o no se la abordara en profundidad- una parte sustancial de su narrativa.

El interés de este escritor por la historia es más que evidente; la mayoría de sus obras están atravesadas por materiales historiográficos. Sin embargo, pensamos que su predilección por trabajar con personajes o determinados periodos de la historia argentina no resulta una justificación suficiente para incluir a este autor en la larga lista de escritores que aceptan convenientemente que designen a sus obras con el rótulo de novelas históricas, tal como se las caracteriza con mucha frecuencia en el sistema y mercado literarios.

En nuestra opinión, lo que resulta más relevante en estas obras es la confluencia de diversos aspectos relacionados con el cambio que se produce en su escritura a partir de la década del ochenta. Esta observación no implica negar la importancia que el escritor le otorga a la posibilidad de reflexionar sobre los hechos históricos sino más bien destacar que elabora en sus narraciones una materia, estrictamente unida a los procedimientos formales utilizados, que trasciende los límites de la mera representación del acontecimiento histórico. En todo caso, esa representación, siempre borrosa y difusa, no supone una reconstrucción fidedigna de la historia sino más bien una puesta en acto de discusión o cuestionamiento con voces opuestas o diferentes que han construido su propia versión de la historia. Es en este sentido que se ha indagado, en nuestro trabajo, el concepto de “lo real”, que no se identifica, en la narrativa rivereana, con la idea de ilusión mimética sino con la noción de que la interpretación de la realidad constituye “un complejo proceso hecho de construcciones y proyecciones continuas, en las que la narración desempeña un papel primario”³⁷⁵.

Literatura e historia, en esta obra, se unen en función de configurar un texto híbrido que interpela, precisamente por su carácter mixto, no ya el supuesto débil (o debilitado) límite entre realidad y ficción, sino, por el contrario, poner en evidencia precisamente esa línea divisoria. Asimismo, la materia prima historiográfica es, desde nuestra óptica, un texto previo desde el que se intenta

³⁷⁵ Massimo Fusillo. *Estética de la literatura*. Madrid, La balsa de la medusa, 187, 2012, pág. 208.

considerar la problemática del presente mediante un ejercicio de escritura estético-política.

Siguiendo la argumentación de María Cristina Pons, la escritura de novelas históricas no es una actividad puramente literaria. La novela histórica –por ser un género híbrido- implica un determinado modo de lectura; requiere de un lector atento a las estrategias convencionales propias del género y de un lector competente en los contenidos históricos que organizan las tramas textuales.

En nuestro trabajo, el examen del material historiográfico se ha realizado en función de las líneas temáticas que a este autor le preocupan y obsesionan: la dictadura, el peronismo, la burguesía del siglo XIX, los cuales tienen en su obra el carácter de referentes imprescindibles para reflexionar sobre los conflictos y desaciertos del presente. En consecuencia, el cotejo, en términos de veracidad, entre el contenido de las narraciones y el documento historiográfico, se ha limitado a aquellos casos que necesariamente lo requerían. Nos referimos en este sentido a los anacronismos a los que voluntariamente recurre -no incurre- para señalarnos la incidencia de los hechos del pasado en el presente, que reincide en los errores de la historia.

Desde la óptica de Rivera, el presente puede considerarse futuro, porque está estrechamente ligado al momento de las ruinas del pasado; las ruinas de la catástrofe acontecida se perciben en la sincronía del presente. El discurso oficial, al ocultar o encubrir la tragedia, provoca que sus efectos aciagos se adviertan en un futuro inmediato a ese pasado y se perpetúen. Para él, esto es lo que hay que revertir, ya que incluso los efectos de la Revolución de mayo pueden pertenecer a nuestro presente.

De este modo, la noción de tiempo es también sometida a indagación. El modo en que se lo concibe ideológicamente –como superposición cronológica- es plasmado en la forma de la escritura. Así, el tiempo se compacta en eterna actualidad y se enfatiza la duración, transcurso temporal donde sólo es posible el acto de escritura en su presente de enunciación.

Retomando los conceptos enunciados anteriormente, tanto el género novela histórica como la escritura (auto) biográfica en la producción rivereana, operaría como una forma que intenta socavar el propio concepto de literariedad. Al ficcionalizar el hecho histórico y el hecho de la vida personal, operando con

acontecimientos verificables en la realidad, este narrador le otorga a la literatura un estatuto de veracidad que no tiene que ver con una constatación objetiva o empírica sino con postulados de autenticidad o sinceridad, que son incorporados desde una posición ética frente al acto literario o estético.

La experiencia de vida, personal y política, que se almacena y procesa en sus ficciones como historia individual y colectiva, se asume como experiencia verdadera, vivida o sentida. Sin embargo, la transmisión de esa experiencia, la forma de transmitirla, con vacíos, silencios, blancos, repeticiones, fragmentos, restos, nos remite a la idea de dificultad o de cierta imposibilidad de transmisión. De este modo, su escritura se traduce en un ejercicio constante de indagación, en un proceso marcado por detenciones, dudas y retrocesos, debido a que, como afirma Giorgio Agamben, "la experiencia es incompatible con la certeza".

Rivera conoce perfectamente cuál es el mecanismo adecuado para la materia que se propone narrar y en la que se distinguen ciertos núcleos semánticos que se reiteran a lo largo de sus obras. Con un tono escéptico pero al mismo tiempo con una actitud firme, de no rendición frente al sufrimiento humano, expone el relato de las maquinaciones perversas del poder, en todas sus dimensiones y en todas sus relaciones: la corrupción de la política, la corrupción del cuerpo, la desintegración o cosificación de lo humano. La ambición de poseer y de no otorgar felicidad al otro es la expresión más definida del individualismo, que se enquistaba en las relaciones humanas a través de la crueldad sexual, de la falta de comunicación, del aislamiento casi patológico del hombre, la tortura, la ausencia de sentimientos nobles.

La forma que mejor se adapta a ese marcado escepticismo es la novela breve. Es allí donde puede elaborar diestramente la materia que privilegia en sus ficciones: las imágenes de una revolución imposible, la esclavitud a la que se somete el hombre por ambición o por la imposibilidad de vencer al poder de un sistema, o incluso, la ausencia total de causas que expliquen la pérdida de la condición humana que conduce al individuo hacia el absurdo.

Estos aspectos ideológicos constituyen referentes constantes en su obra. Rivera no teme a las repeticiones, y no aludimos sólo a meros procedimientos formales que contribuyen a definir su poética, sino también a aquella repetición que proviene del hecho de incorporar en sus novelas un material que se muestra

como similar y equivalente en el conjunto de su obra. Los repite con notable insistencia como un modo de plasmar su actitud crítica y de resistir frente a una realidad que agobia, que deja al individuo en el más cruel desamparo. De ahí que la sensación de asfixia que con bastante frecuencia el texto reiterativo provoca en el lector sea igualmente proporcional al objetivo del escritor al extremar el procedimiento.

Cuando un texto de Rivera no adquiere una forma plena y acabada, la repetición queda expuesta negativamente, pero cuando en el texto se ejerce un control medido y preciso de todos los mecanismos constructivos, la repetición se ennoblece y le impone al lector el desafío de penetrar en los intersticios del lenguaje donde se oculta su verdadero sentido.

Cuando la revolución -que constituye lo diferente, lo original, lo único y contingente- fracasa, lo que queda es la repetición -lo inalterable, lo universal, lo constante. Este sería el aspecto negativo de la repetición. Sin embargo, se repite para recordar, para hacer memoria, para no olvidar, para indagar en el pasado y examinar qué permanece oculto en el presente, porque no se ha resuelto en un tiempo anterior. La historia, en su escritura, se une a la memoria a través del anacronismo, procedimiento que consiste en unir tiempos disímiles de acontecimientos que se entrelazan por un contenido ideológico similar.

Para conservar la memoria, e impedir el olvido, es imprescindible, según Rivera, nombrar el pasado. El recuerdo, por otra parte, constituye un mandato inaplazable de la cultura judía y es, precisamente, el instrumento que permite construir la identidad. Su narrativa se focaliza en el pasado y en la reconstrucción de genealogías familiares, culturales y políticas que intentan reivindicar la voz del Otro. Recordar, para él, es también una manera de resistir. Nombrar el pasado es, por otra parte, contar la historia reiterando las palabras agrietadas, mediante una lengua errante, por momentos balbuceante, casi enmudecida.

El discurso de sus producciones se construye a partir de voces definidas. En la mayoría de sus textos, la voz de los protagonistas se distingue en un primer plano, incluso cuando el narrador relata en tercera persona, es heterodiegético. A pesar de eso, paradójicamente, esas voces surgen por momentos- como pertenecientes a un mismo sujeto, aunque se trata de un sujeto descentrado. La

voz se desdobra como efecto de la incertidumbre que sufre esa conciencia frente a la pérdida de su identidad.

El lector puede saber lo que piensan, sienten y padecen los personajes pero siempre media la escritura; la convencional sensación de oír las voces, directas y transparentes, está prácticamente ausente. En sus narraciones, se lee el pensamiento de los personajes o lo que ellos escriben. Las metáforas del silencio inciden en esta construcción: Castelli se niega a hablar, Cufre no puede porque está atrapado en un sótano, solo y en condiciones infrahumanas. La esposa del torturador habla consigo misma, su discurso es introspectivo. Por otra parte, *hablar* los condena al sufrimiento, a la tortura, a la amenaza de la muerte, los convierte en víctimas. La escritura se convierte, en consecuencia, en el único instrumento que posibilita la búsqueda – a través de la constante reflexión- de una supuesta verdad. La escritura, por esto mismo, se constituye en la metáfora de la resistencia del hombre ante el dolor.

Más allá de la crudeza de los acontecimientos, del laconismo y la fragmentación del texto, hay espacios para el humor, la ironía corrosiva y la provocación directa al lector. Lo que persiste frente a esta diversidad es la idea de una escritura que reproduce, a través de mecanismos constructivos claramente definidos, los pliegues de una derrota.

El narrador en tercera persona, heterodiegético y extradiegético, es el que tiene más posibilidad de comunicar y, sin embargo, repite para ocultar lo que no puede decirse. La voz se vuelve un poco más nítida en los fragmentos donde asoma el procedimiento autorreferencial. La voz del sujeto de enunciación irrumpe intempestivamente para dar cuenta de que lo narrado guarda una estrecha relación con su presente.

Esta ruptura que pone de relieve a la ficción es también una constante en su obra. La lleva a cabo para cuestionar la realidad pero así mismo para señalar la forma de su escritura. Por ello tienen cabida además de las voces de los personajes, del narrador y del autor, las voces de escritores, de personalidades de la historia, de instituciones militares, pensadores, enunciados anónimos, que pertenecen a diferentes contextos temporales. A pesar de eso, la narración nunca resulta extraña ni inverosímil, no intenta provocar el choque en el lector mediante la puesta al desnudo del artificio. La incrustación de voces ajenas al relato es

siempre sutil y está elaborada con sumo cuidado. Cuando el discurso histórico y político interfiere en sus narraciones como anacronismo, la dificultad para reconocer su fuente -dificultad prevista por el escritor- es producto de los paralelismos que existen entre los hechos actuales y pasados y que el autor se encarga de señalarlos.

Es interesante comprobar cómo la búsqueda de este escritor se ha dirigido a conciliar diversas tendencias poéticas –aunque todas ellas en algún aspecto relacionadas entre sí - para definir una escritura original, y que, al mismo tiempo promueve, toda vez que esa escritura se traduce en un nuevo texto, un auténtico diálogo en el sistema de la literatura argentina e hispanoamericana. Es verdad que el diálogo ha llegado un poco tarde, pero, al menos ha llegado y se está haciendo justicia.

La relación de reciprocidad que mantienen entre sí las obras analizadas en el presente trabajo demuestra el grado de complejidad que supone el abordaje de su análisis. El conjunto configura una red dialógica, donde cada componente puede verse como reelaboración o respuesta de otros. El material elidido en un texto se retoma para escribirse o completarse en un nuevo texto. Ese material puede adquirir la forma de un personaje histórico, de un fragmento biográfico, de una frase citada o aludida. La historia es introducida como pre-texto. Sarmiento, Rosas, Castelli son los arquetipos que representan los intereses y valores de un sistema económico y político común en muchos países del continente americano y del mundo. Por lo tanto, las obras no se reducen a la historia local sino que se proyectan a una problemática más universal, trascienden sus fronteras para plantear un problema humano y existencial: la lucha por el poder, la dominación, la violencia social y política, el triunfo del capitalismo, el fracaso del proletariado.

La narrativa de Rivera, en su conjunto, se erige como confrontación con el discurso político y estético del siglo XIX, siglo de la configuración y apogeo de los grandes relatos modernos y de la construcción de la nación argentina. Al asumir la postura de escritor político, recupera el pasado decimonónico, romántico y liberal, para debatir las problemáticas de su presente, y lo hace, además, reelaborando géneros característicos de ese siglo: la novela histórica y la autobiografía. Si, como cree Alain Badiou, que el gran debate de ideas del siglo XX ha sido su frecuente discusión con el Romanticismo, no cabe duda que nuestro autor se inscribe en ese

pensamiento, al tiempo que parece responder al interrogante que Piglia formula en *Respiración Artificial*: ¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*? A la desafiante pregunta, Rivera, con su narrativa, parece contestar: “yo”.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría y crítica literaria

AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos/29, Barcelona, diciembre de 1991.

ADORNO, Theodor W., *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

AGAMBEN, Giorgio. "El autor como gesto", en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2005, págs. 79-94.

ALBERCA, Manuel. "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción". *Rapsoda. Revista de Literatura*, núm. 1, 2009, pp.1-24. En <http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>. (Consulta 25/04/2012)

ALEXANDRIAN, *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta, 1990.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

ANKERSMIT, Frank. *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2007 [2002]

AUERBACH, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

_____ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1998.

BARTHES, Roland, "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, págs.179-187.

_____ *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 3ª.edición, 1986.

_____ *et al. Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

- BATAILLE, Georges, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- _____ “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, (3ª. Edic.), Madrid, Taurus, 2001.
- BRADBURY, Malcolm, *La novela norteamericana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul/Endymion, 1995.
- CARDONA LÓPEZ, José, *Teoría y práctica de la nouvelle*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- CARVER, Raymond, *Confesiones de Escritores, (Los reportajes de The Paris Review)*, 9 vols., Buenos Aires, Ateneo, 1992, págs.179-201.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- COUTURIER, Maurice. *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos), 3ª.edic., 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- DICCIONARIO DE LITERATURA PENGUIN/ALIANZA*, vol.1 Literaturas anglosajonas. Madrid, Alianza, 1979.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1981.
- _____ *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1985.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. “El anacronismo: formas y funciones”, en *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, vol. I., 2004.
- FUSILLO, Massimo. *Estética de la literatura*. Madrid, La balsa de la medusa, 187, 2012.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____ *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

GULLÓN, Ricardo, "Espacios novelescos", en Germán y Agnes Gullón, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.

_____ *Espacio y novela*, Barcelona, A. Bosch, 1980.

GUSMÁN, Luis, "Cuitas de la novela breve. Ese género sin blasones", en *Clarín*, Suplemento Cultura, sábado 7 de septiembre de 2002, págs. 2 y 3.

HEMINGWAY, Ernest, *Confesiones de escritores, Narradores 1* (Los reportajes de The Paris Review), 9 vols., Buenos Aires, Ateneo, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. New York, Routledge, 1988.

JITRIK, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2000.

KLEIN, Irene. *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1988.

_____ *Semiótica*, 2 vols., Madrid, Fundamentos, 1978.

LANCELOTTI, Mario, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.

LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico", en *Suplementos Anthropos/29*, Barcelona, diciembre de 1991, págs. 47-61.

LINK, Daniel. *Cómo se lee (y otras intervenciones críticas)*. Buenos Aires, Norma, 2003.

LODGE, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1998.

LOTMAN, I, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1973.

LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Siglo XX, 1965.

_____ *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

_____ *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era, 1963.

MARTÍNEZ, Matías y SCHEFFEL, Michael. *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2011.

MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.

- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- OLEZA, Joan. "Un realismo postmoderno", *Ínsula*, núms. 589-590, 1996, págs. 39-42.
- ORBE, Juan (comp.). *La situación autobiográfica*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- PIÑA, Cristina (editora). *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Biblos, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2009.
- _____ *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- REST, Jaime. "Actualidad del realismo", en *Tres autores prohibidos y otros ensayos*, Buenos Aires, Galerna, 1968, págs. 105-162.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, I-II, Madrid, Cristiandad, 1987.
- ROMERA CASTILLO, José y otros. *Escritura y autobiografía*. (Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 1-3 julio, 1992), Madrid, Visor, 1992.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires, Puntosur Literaria/Crítica, 1990.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- _____ *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- _____ *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- SAID, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- SCARANO, Laura. *Palabras en el cuerpo. Literatura y Experiencia*. Buenos Aires, Biblos, 2007.
- STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

TACCA, Óscar, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Buenos Aires, Kapelusz, 1986.

_____ *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

TINIANOV, Yuri, "La noción de construcción", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), Buenos Aires, Signos, 1970.

_____ *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Dedalus, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.

VOLOSHINOV, V., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

ZAMUDIO, Berta y SAIFÁN, María, *Lingüística del texto*, Buenos Aires, Ediciones Cursos Universitarios, 1992.

ZUBIETA, Ana María (comp.) *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.

Estudios sobre Estética e Historia del Arte

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.

_____ *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

_____ *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

FRANK, Joseph, *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick & London, Rutgers University Press, 1991.

FREUD, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.

_____ "Más allá del principio del placer", en *Obras Completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.

_____ "El malestar en la cultura", en *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1999, págs. 7-99.

HEMINGWAY, Ernest, *Confesiones de escritores, Narradores 1* (Los reportajes de The Paris Review), 9 vols., Buenos Aires, Ateneo, 1990.

JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

_____ *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa, 2004.

LAWRENCE, D.H. "Pornografía y obscenidad" en: LAWRENCE, D.H., MILLER, Henry, PELLEGRINI, Aldo. *Lo erótico como sagrado. Pornografía y obscenidad*, Barcelona, Argonauta, 2013, págs. 39-73.

MICHELS, Ulrich, *Atlas de música, II, Parte histórica: del Barroco hasta hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

MILLER, Arthur. "La obscenidad y la ley de reflexión", en: LAWRENCE, D.H., MILLER, Henry, PELLEGRINI, Aldo. *Lo erótico como sagrado. Pornografía y obscenidad*, Barcelona, Argonauta, 2013, págs. 75-98.

RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

SONTAG, Susan, "La estética del silencio", en: *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2002, págs. 13-56.

_____ "La imaginación pornográfica", en: *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2002, págs.57-109.

Estudios sobre Historia, Filosofía, Sociología y Crítica cultural

AAVV. *La Historia y la Política*, Santa Fe (Argentina), Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1995.

AA.VV. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993.

AGAMBEN, Giorgio, "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia", en *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

_____ *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

AÍNSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, Serie Antropológica, 1999.

ARFUCH, Leonor (comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

ARFUCH, Leonor y CATANZARO, Gisela (comps.) *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005.

BAYÁ CARRANZA, Silvia y CUBERO MACRI, Titina. "Las unitarias" (capítulo VIII), en *Las damas del Río de la Plata*, Buenos Aires, Dunken, 2006, págs. 107-115.

BENJAMIN, Walter, "Sobre el concepto de la historia" y "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, págs. 65-76 y 147-182, respectivamente.

BARTHES, Roland. "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

BONAUDDO, Marta (dir.) *Liberalismo, Estado y Orden burgués (1852-1880)*, en *Nueva Historia Argentina*, tomo IV, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

CASULLO, Nicolás (comp.) "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)", en *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur, 1991, págs. 11-63.

_____ *Las cuestiones*, Buenos Aires, FCE, 2013.

DOSSE, Francois. *Paul Ricoeur –Michel de Certeau. La historia: entre el decir y el hacer*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2009.

FOSTER, Ricardo. "Lecturas de Benjamin: entre el anacronismo y la actualidad", en Buchenhorst, Ralph y Vedda, Miguel (editores) *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires, Paidós, 1991.

_____ *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Buenos Aires, Alianza, 1995.

_____ *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores, 2012.

GOLDMAN, Noemí (dir.) *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, en *Nueva Historia Argentina*, tomo III, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid-Buenos Aires, 1999.

HUBERMAN, Ariana y METER, Alejandro (editores). *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

HUYSEN, Andreas, "Guía del Posmodernismo", en Casullo, Nicolás (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur, 1991, págs. 266-318.

_____ *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____ *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, FCE, 2007.

JAMES, Daniel (dir.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, *Nueva Historia Argentina*, tomo IX, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

_____ *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa, 2004.

JELIN, Elizabeth. "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? (capítulo 2)", en *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. *La huella del otro*. México, Taurus, 2001.

LOBATO, Mirta Zaida (dir.) *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, en *Nueva Historia Argentina*, tomo V, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

- LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (editores). *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2007.
- MUDROVICIC, María Eugenia (editora) *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, Buenos Aires, Longseller, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1993.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina, 1916-2010*. Buenos Aires, FCE, 2012.
- SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- SURIANO, Juan (dir.) *Dictadura y Democracia (1976-2001)*, *Nueva Historia Argentina*, vol. X, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- TERÁN, Oscar. *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- _____ *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1996.
- TORRE, Juan Carlos (dir.). *Los años peronistas (1943-1955)*, *Nueva Historia Argentina*, tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- TOZZI, Verónica y LAVAGNINO, Nicolás (comps.). *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2012.
- VEZETTI, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2009.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.
- _____ *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

_____ *Cultura y materialismo*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2012.

Literatura y Crítica Argentina e Iberoamericana

AA.VV. *Lo que sobre y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)*. "Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas", del 4 al 18 de marzo de 2004. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2004.

AA.VV. *Narratología y Mundos de Ficción* (coord. Diana Salem), Buenos Aires, Biblos, 2006.

ABDALA, Verónica, "El centenario de Roberto Arlt", Entrevista con Ricardo Piglia, Noé Jitrik, Guillermo Saccomano y Abelardo Castillo, en *Página 12*, 23 de abril de 2000.

AÍNSA, Fernando, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", en *Cuadernos Americanos. Nueva Época*, núm.28, Año V, vol.4, 1991.

_____ "Invención literaria y "reconstrucción" histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Karl Kohut (ed), Frankfurt, Vervuert, 1997.

_____ *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

ALAZRAKI, Jaime, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

_____ *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

AMANTE, Adriana (dir.) *Sarmiento, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 4, (colección dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, 2012.

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- AREA, Lelia. *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- AVARO, Nora y CAPDEVILA, Analía. *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50 (Una antología crítica)*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- BALDERSTON, Daniel et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- BARRENECHEA Ana María. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". *Revista Iberoamericana* núm. 200-201, 2002, págs. 765-768.
- BLANCO, Oscar. "Los espacios de las memorias: El caso de las *Memorias Póstumas* del General Paz", en Zubieta, Ana María (comp.). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba, 2008, págs. 29-41.
- BRACAMONTE, Jorge, *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. Córdoba, Jorge Sarmiento Editor, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio, *Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária*, Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.
- CONTRERAS, Sandra. "En torno al realismo". *Confines*, núm. 17, diciembre de 2005.
 _____ "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, La Plata, mayo de 2006.
- DEFFIS, Emilia I. *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires, Editorial Biblos (Teoría y Crítica), 2010
- DIEGO, José Luis de. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Editorial Al Margen, 2001.
 _____ "Novela y representación en el discurso crítico de la posdictadura". *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 11, núm. 14, Mar del Plata, 2002, págs. 177-195.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.

_____ “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”, en Rama, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984.

GÁLVEZ ACERO, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1988.

GARABANO, Sandra, *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

GARIBOTTO, Verónica, “Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)”, tesis de doctorado, Universidad de Pittsburgh, 2008.

GENOVESE, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012 [2003].

GIORDANO, Alberto. *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires, Colihue, 1999.

_____ *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

_____ *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva, 2008.

_____ *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

GNUTZMANN, Rita, “La narrativa argentina contemporánea” en *Literatura Hispanoamericana*, Rita Gnutzmann (ed), V Cursos de Verano en San Sebastián, Editorial Universidad del País Vasco, 1987, págs. 33-50.

_____ “De la historia como literatura y de la literatura histórica”, Pamplona, Príncipe de Viana, Anejo 17, 1996, págs. 153-165.

GRAMUGLIO, María Teresa (dir.). “Introducción. El imperio realista”, en *El imperio realista, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, págs. 7-12.

_____ “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *El imperio realista, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, págs. 15-38.

_____ *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.

GRÜTZMACHER, Lukasz. “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*”, en *Acta Poética* 27, primavera de 2006, págs. 141-167.

HORNE, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

_____ *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2009.

KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Norma, 2007.

KOHAN, Martín, “Historia y Literatura: La verdad de la narración”, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé editores, vol.11, 2000, págs. 245-257.

_____ “Memoria voluntaria, novela involuntaria. Las memorias póstumas del general Paz”, en SCHVARTZMAN, Julio (dir.). *La lucha de los lenguajes, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003, págs. 565-588.

_____ “Significación actual del realismo críptico”. *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2005.

KOLESNICOV, Patricia, “El arte de escribir escenas eróticas en la literatura”, *Clarín*, Cultura, Buenos Aires, domingo 5 de enero de 2003, págs.34 y 35.

KÖNIG, Brigitte, “El discurso de la utopía: tensiones entre ficción e historiografía en las nuevas novelas históricas latinoamericanas”, en *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, (Mesa redonda) Neue Folge N^o 13, Eichstätt, Katholische Universität Eichstätt, 1999.

LAGMANOVICH, David, *Estructura del cuento hispanoamericano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989.

LEGAZ, María Elena (coord.). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba, Alción Editora, 2000.

LONGONI, Ana, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma, 2007.

LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

_____ *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

MAQUEDA CUENCA, Eugenio "De la poesía a la teoría", *Adarve. Revista de Crítica y Creación Poética*, núm. 1, 2006, págs. 53-61.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan", en *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Karl Kohut (ed), Frankfurt, Vervuert, 1997.

MATURO, Graciela. *América: Recomienzo de la historia. La lectura auroral de la Historia en la novela hispanoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2010.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____ *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

MINELLI, María Alejandra y FANESE, Griselda (editoras). *Representaciones y Sujetos. Discursos sociales y expresiones estéticas*. Córdoba, Alción Editora, 2012.

MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económico, 2001 [1996].

MONTALDO, Graciela. *América: recomienzo de la historia. La lectura auroral de la Historia en la novela hispanoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2010.

_____ "Prólogo", en Saer, Juan José. *El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

MUDROVICIC, María Eugenia, "En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80", *Revista Iberoamericana* 164-165, julio-diciembre de 1993, págs. 445-468.

NEWMAN, Kathleen, *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991.

OLGUÍN, Sergio y Zeiger, Claudio, “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia” y “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, págs. 359-375 y 377-402, respectivamente.

ONETTI, Juan Carlos, *Confesiones de un lector*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

PAZ, José María. *Memorias (selección)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

PELLEGRINI, Tânia. “Realismo: postura e método”, en *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, núm. 4, dezembro 2007, págs. 137-155.

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2008.

PIGLIA, Ricardo, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ed. de la Urraca, 1993.

_____. *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, Universidad Nacional del Litoral, 1990.

_____. “De la traición a la literatura” en *Revista Los libros*, núm. 27, Buenos Aires, julio de 1972.

_____. VIÑAS, Ismael y RIVERA, Andrés. “Repeticiones sobre los deberes del intelectual”, *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, núm. 1, abril, 1968, págs. 45-51.

PONS, María Cristina, “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé editores, vol.11, 2000, págs. 97-116.

_____. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

PORTANTIERO, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 2011.

PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- RAMA, Ángel (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984.
- RINCÓN, Carlos, *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.
- RUBIONE, Alfredo. "Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica", en *El imperio realista, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, págs. 271-298.
- SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente*, Rosario-Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993.
- SAER, Juan José, *La mayor*, Buenos Aires, Capítulo, Centro Editor de América Latina, 1982.
- _____. *Narraciones 1/2*, dos vols., Buenos Aires, Capítulo, Centro Editor de América Latina, 1983.
- SAER, Juan José; KARTUN, Mauricio; PIGLIA, Ricardo; MONTI, Ricardo; RIVERA, Andrés y COSSA, Roberto. *Narradores y dramaturgos*. Santa Fe, Centro de Publicaciones UNL, Universidad Nacional del Litoral, 2002.
- SARLO, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- _____. "Prólogo a la edición brasileña de *El informe de Brodie*", en Jorge Luis Borges, *O informe de Brodie*, Sao Paulo, Globo, 1995.
- SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?* La Habana, Casa de las Américas, 1991.
- TOMASSINI, Graciela y COLOMBO, Stella Maris (comp.) *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo*. Rosario, Editorial Fundación Ross, 2006.
- VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Textos sobre el autor

BERG, Edgardo H., "Andrés Rivera: el entramado de la ficción política", en *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2002, págs.97-136.

BUSTOS FERNÁNDEZ, María José. "Reinstalación del referente ausente en *El farmer* de Andrés Rivera", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol 18, number 1, Universidad de Colorado, 2002, págs. 91-102.

CRUZ MARTÍNEZ, Patricia, "La revolución es un sueño eterno", en *Hipótesis y Discusiones (Andrés Rivera. Utopismo y revolución)*, núm. 9, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996, págs. 13-21.

DIEGO, José Luis de. "Sobre las novelas de Andrés Rivera (1982-1996)", en *Orbis Tertius*, II, núm.5, Universidad Nacional de La Plata, 1997.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, "Andrés Rivera y el viejo del rebenque" en Liliana Lukin (comp.). *Narrativa Argentina Undécimo Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1999.

ESPINOSA, Susana López de, "Sarmiento y Baudelaire en *El amigo de Baudelaire*", en *Hipótesis y Discusiones (Andrés Rivera. Utopismo y revolución)*, núm. 9, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996, págs. 47-55

FEINMANN, José Pablo, "La literatura, ese noble oficio de traidor", *Clarín*, Sección Cultura y Nación, Buenos Aires, domingo 16 de mayo de 1999, pág.7

FOFFANI, Enrique, "El lento silencio", en *Clarín*, Suplemento *Cultura y Nación*, domingo 9 de julio de 2000, pág. 4 y 5.

_____ "Intensidad y silencio. La narrativa breve de Andrés Rivera", *Clarín*, Sección Cultura y Nación, Buenos Aires, domingo 25 de febrero de 2001, pág. 8

FRITZCHE, Teresita Frugoni de, "Historia y ficción, el problema de los límites. La obra narrativa de Andrés Rivera", en *Hipótesis y Discusiones (Andrés Rivera. Utopismo y revolución)*, núm. 9, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996, págs.9-12.

GARCÍA SIMÓN, Diana. "Andrés Rivera o la excusa de la novela histórica. *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El amigo de Baudelaire* (1991)", en *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios, U.C.M., Madrid, 2004.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/rivera.html>

GILMAN, Claudia; "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera", en *La novela argentina de los años 80*, Roland Spiller (ed.) Estudios Latinoamericanos 29 Universidad de Erlangen-Nuremberg Editorial Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, págs. 47-64.

GNUTZMANN, Rita, "Historia, utopía y fracaso en *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera" en *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, (Mesa redonda) Neue Folge N° 13, Eichstätt, Katholische Universität Eichstätt, 1999, págs. 122-135

_____ "Apuestas o el discurso antiautoritario de Rivera", en *Revista Arrabal* núm. 2/3, Edicions de la Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000, págs. 199-208

GRAMUGLIO, María Teresa, "Escritura política o política de la escritura", en *Revista Punto de Vista*, año 5, N° 16, noviembre de 1982, págs. 28 y 29.

JIMÉNEZ, Iván. "Compromiso y autonomía en la literatura de Andrés Rivera: sobre el concepto de autor", *Cahiers de LI.RI.CO.*, 2006, págs. 235-247. Puesto en línea el 1 de julio de 2012. En <http://lirico.revues.org/815>, consultado 13 de octubre de 2013.

_____ "Instancias de lo político en *El verdugo en el umbral* de Andrés Rivera", en Cuadernos LI.RI.CO, 4, 2008 en: <http://lirico.revues.org/477>

MAURO CASTELLARIN, Teresita. "La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

PERILLI, Carmen, "Los avatares de una sombra. *En esta dulce tierra*"; "*La revolución es un sueño eterno*: entre la voz y la escritura" y "La destrucción del fantasma. *El amigo de Baudelaire y La sierva*", en *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires, Editorial Letra Buena, 1994, págs. 113-163.

_____ *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Colección Humanitas, Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

POZO, Cecilia, "El amigo de Baudelaire y La sierva", en *Hipótesis y Discusiones (Andrés Rivera. Utopismo y revolución)*, núm. 9, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996, págs. 31-46.

RODRÍGUEZ, Roxana, "Los vencedores no dudan", en *Hipótesis y Discusiones (Andrés Rivera. Utopismo y revolución)*, núm. 9, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996, págs. 23-29

SZWARC, Susana, "El silencio de Rosas. El restaurador hace el balance de su vida", *La Nación Cultura*, Buenos Aires, 30 de junio de 1996.

TCHERKASKI, Osvaldo, "Andrés Rivera: la obsesión de una escritura alucinada", *Tiempo Argentino*, sección Cultura, Buenos Aires, lunes 24 de diciembre de 1984, págs. 8 y 9.

WALDEGARAY, Marta Inés, "El relato policial como modelo en dos cuentos breves de Andrés Rivera", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, núm.2, vol. 15, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Colorado del Norte, primavera de 2000, págs. 146-155.

_____ "Historia y representación en la narrativa reciente de Andrés Rivera", en *América, Cahiers du Critical*, núm. 23: *Les nouveaux réalismes*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelles, 2000, págs. 179-189.

_____ *Andrés Rivera: la ética de hacer memoria*, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, Universidad Complutense de Madrid, 2007, págs. 221-233.

_____ "Andrés Rivera, escritor social", en <http://www.lirico.revues.org/813> Consultado 25/06/2013

_____ "Andrés Rivera: mito romántico y desencanto político en la figura de Juan Manuel de Rosas" En: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141024.pdf> Consultado 23/04/13.

WEINSTEIN, Ana E. y GOVER DE NASATSKY, Miryam. "Andrés Rivera", en *Escritores judeo-argentinos. Bibliografía 1900-1987*, tomo 2, M-Z. Buenos Aires, Ediciones Milá, 1994, págs. 119-121.

ZANETTI, Susana (dir.). "Andrés Rivera", *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, págs. 80-84.

Entrevistas

BERG, Edgardo; BUENO, Mónica y FERNÁNDEZ DELLA BARCA, Nancy, “La ficción inacabada de la historia”. Entrevista a Andrés Rivera, en *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 4, núms. 4-5, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995

BERNSTEIN, Gustavo, “Sobre literatura y política”, Entrevista con Andrés Rivera, *Revista Letra Internacional* 76, agosto de 2002, págs. 69-72.

CATENA, Alberto, Andrés Rivera. *Travesías por su vida, obra y pensamiento*, Buenos Aires, Colección Desde la gente, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005.

DOMÍNGUEZ, Claudio María y SAAVEDRA, Guillermo, “Con Andrés Rivera”, Entrevista en *El País Cultural, Ciencias, Artes y Letras*, Montevideo, Año II, núm. 55, sábado 3 de noviembre de 1990.

GAZZERA, Carlos, “El sistema nunca estuvo en peligro” Entrevista a Andrés Rivera; en *Tramas*, núm. IV, vol.II, Córdoba (Argentina), junio de 1996, págs. 48-53.

GLIEMMO, Graciela. Andrés Rivera: El eco del pasado nacional”, en *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, Beas Ediciones, 1994, págs. 145-157.

GRAHAM YOOLL, Andrew, « Estamos asesinando a los nuevos Borges o Arlt por no publicarlos », *Página /12*, 25/07/05, en:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-54125-2005-07-25.html>

[consultado 19/03/08]

KABAT, Marina, “Un estilo propio habla de la experiencia histórica” (Entrevista con Andrés Rivera), en *Revista Razón y revolución*, N° 6, otoño de 2000.

LANESE Diego, MONTERO Hugo, PORTELA Ignacio, «No puedo hacer otra cosa que escribir libros », *Revista Sudestada*, n° 10,

En : http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=228

[consultado 19/03/08]

LARDONE, Lilia y ANDRUETTO, María Teresa. *Ribak, Reedson, Rivera. Conversaciones con Andrés Rivera (entrevistas, selección de material y notas)*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2011.

LATORRACA, Martín, MONTERO Hugo y PORTELA Ignacio (Entrevista a Andrés Rivera), "Andrés Rivera: solo me impulsó el placer redoblado de escribir", *Revista Sudestada* núm. 21, en:

http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=153

(consultado 13/11/2013).

RICCI, Jorge. "Tercera Jornada: Andrés RIVERA y Roberto Cossa" (Diálogo), en *Narradores y dramaturgos*. Santa Fe, Centro de Publicaciones UNL, Universidad Nacional del Litoral, 2002, págs. 59-79.

ROCCO-CUZZI, Renata. "La ficción no admite la novela histórica" (Entrevista con Andrés Rivera), en *Revista Ñ*, 12/07/2003, edición online en <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/12/u-00601.htm>

RUSSO, Miguel y TIJMAN, Gabriela, "Reportaje a Andrés Rivera", *La maga*, Buenos Aires, 3 de abril de 1996, págs. 39-41.

SEOANE, María y MULEIRO, Vicente, "Andrés Rivera. Retrato de un escritor maldito", *Clarín*, Sección Cultura y Nación, Buenos Aires, domingo 16 de mayo de 1999, págs. 4-6.

TCHERKASKI, Osvaldo. "Andrés Rivera: la obsesión de una escritura alucinada", *Tiempo Argentino*, sección Cultura, Buenos Aires, lunes 24 de diciembre de 1984, pág. 9.

Textos del autor

El precio, Buenos Aires, Ed. Platina, 1957.

Los que no mueren, Buenos Aires, Ed. Nueva Expresión, 1959.

Sol de sábado, Buenos Aires, Ed. Platina, 1962.

Cita, Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1966.

El yugo y la marcha, Buenos Aires, Ed. Merlín, 1968.

Ajuste de cuentas, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

Una lectura de la historia (cuentos), Buenos Aires, Ed. Tierra Firme, 1982a.
Nada que perder, Buenos Aires, Alfaguara, 1982b.
En esta dulce tierra, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.
Apuestas, Buenos Aires, Per Abbat, 1986.
La revolución es un sueño eterno, Buenos Aires, Alfaguara, 1987.
Los vencedores no dudan, Buenos Aires, Ed. Grupo Editor Latinoamericano, 1989.
El amigo de Baudelaire, Buenos Aires, Alfaguara, 1991.
La sierva, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.
Mitteleuropa, Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
El verdugo en el umbral, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
El farmer, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
La lenta velocidad del coraje (cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 1998.
El profundo sur, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
Cuentos escogidos, Buenos Aires, Alfaguara, 2000a.
Tierra de exilio, Buenos Aires, Alfaguara, 2000b.
La revolución es un sueño eterno, Madrid, Suma de Letras, 2001a.³⁷⁶
Hay que matar, Buenos Aires, Alfaguara, 2001b.
Para ellos, el paraíso y otras novelas, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.
Ese manco Paz, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.
Cría de asesinos (cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
Esto por ahora, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
Punto Final, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
Por la espalda, Buenos Aires, Seix Barral, 2007.
Estaqueados (cuentos), Buenos Aires, Seix Barral, 2008a.
Traslasierra, Buenos Aires, Seix Barral, 2008b.
Guardia Blanca, Buenos Aires, Seix Barral, 2009.
Kadish, Buenos Aires, Seix Barral, 2011a.
El precio, Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución, 2011b.

³⁷⁶ En el presente trabajo, se utiliza esta edición.

Apuestas. El yugo y la marcha. Buenos Aires, Sudestada, 2012.

“Palabras feroces” (Lecturas en primera persona), *Revista Ñ, Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 18 de julio de 1999, pág. 3.

PIGLIA, Ricardo, VIÑAS, Ismael y RIVERA, Andrés. “Repeticiones sobre los deberes del intelectual”, *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, núm. 1, abril de 1968, págs. 45-51.

ANEXOS

Correos electrónicos

----- Original Message -----

From: [Graciela](#)

To: [Andres Rivera](#)

Sent: Thursday, November 04, 2004 6:52 PM

Subject: saludos y preguntas

Estimados Susana y Andrés:

Después de un tiempo muy largo y un largo silencio, vuelvo al ruedo. Espero que se encuentren bien.

Andrés, me ha encantado *Cría de asesinos*. Teresita me ha dado un ejemplar. Me parece ver un nuevo giro -de mucha sutileza- en su escritura.

Sabía que ud. estaba reescribiendo *El precio* para "transformarlo" en relato, me ha sorprendido la operación que lleva a cabo: toma unos personajes, unas situaciones y escribe lo que se narraba en la novela pero ahora sin decirlo, sin exponerlo en la superficie.

Hace un mes que retomé la tesis. Así que quiero hacerle unas preguntas. Justamente, sobre *El precio* y su reescritura: cuáles son sus motivaciones para transformar sus textos, cuál es la operación que realiza en esa transformación...Estuve releendo *Cómplices*, que también es el producto de una transformación narrativa, aunque me parece diferente de esta última. Me gustaría que me comentara sobre eso. Y también, no sé, su sistema de nominación de los personajes, la preferencia por la repetición y la ausencia de pronombres; a mí me parece que es algo que trasciende su estilo, quiero decir que cumple una función importante en su escritura (me gusta lo que dice Barthes de esto: el estilo es biológico y la escritura, social), en este sentido diferencio "estilo" de "escritura"

El año pasado se publicó un libro de Edgardo Berg, de la Universidad de Mar del Plata; se titula *Poéticas en suspenso* (editorial Biblos) y es un estudio sobre la narrativa de Piglia, Rivera y Saer. Creo que es lo más serio que se ha escrito hasta ahora sobre su obra, bueno y lo de Gilman también, quitando algunas cosas. Bien, cuando tenga un tiempito, le agradeceré una respuesta.

Hasta pronto, un saludo cordial a ambos

Graciela Simonit

Respuesta de Andrés Rivera (escrita por Susana Fiorito)

Estimada Graciela: la inteligencia y profundidad de sus preguntas sobrepasan la escasa capacidad de mis neuronas reflexivas...si es que las tengo. Afirmo, si, y desde hace mucho tiempo, que *El precio* (1957), mi primera novela, es un texto muy malo, que incurre en todas las "abominaciones" que se atribuyen al realismo. Pero, al mismo tiempo, es un texto 100X100 autobiográfico. Es decir: imposible de olvidar. De modo que extraigo de él situaciones y personajes (que reelaboro), y que, creo, sirven para *El precio*, cuento de *Cría de asesinos*. Para otro libro, a escribir, tengo un cuento, *Sube, todavía*, que se origina, también, en *El precio*.

La repetición: Allí hay dos propósitos: 1º que le sea difícil, casi imposible, al lector, olvidar lo que acaba de leer. Allí, en la repetición, y en la escritura, hay, además, un tono, una música.

Muchas gracias por el dato respecto del libro de Berg. Trataré de conseguirlo.
Cuenta con el afecto de Susana y Andrés.

----- Original Message -----

From: [Graciela](#)

To: [Andres Rivera](#)

Sent: Saturday, February 26, 2005 3:59 PM

Subject: tesis

Querida Susana:

Espero que usted y Rivera se encuentren bien. Por mi parte, un esguince de tobillo me ha tenido un mes en un reposo incómodo pero que me ha venido perfectamente para leer y escribir. Ahora estoy con *El farmer* y *Ese manco Paz*. Me gustaría saber si ha recurrido a fuentes históricas para componer sus textos (he leído en entrevistas que las *Memorias* de Paz fueron un referente para la novela). Creo que Rivera, según leí en algunas entrevistas, lee libros históricos pero luego los deja de lado, no? Si Ud. puede darme esa información, me sería de mucha utilidad para desarrollar algunas hipótesis que estoy delineando.

Otra cosita, en *El farmer*, detecto que hay citas de poemas de diversos autores, aunque tal vez reformuladas, ¿no?

Desde ya gracias por su respuesta. Muchos saludos a Andrés.

un beso

Graciela

Respuesta de Andrés Rivera (escrita por Susana Fiorito)

Andrés dice que desde niño lee (antes todo lo que le caía en las manos: no podía elegir porque no tenía plata para comprar), y que siempre que pudo elegir tragó Historia (e historias). Que leyó una cantidad apreciable de libros sobre J.M.Paz y una biografía de Margarita Weild (bastante reciente). Pero que todos esos libros los tiene en Buenos Aires, y desde acá no puede hacerle una lista bibliográficamente correcta... Alguien publicó un epistolario de Rosas (ya en el exilio) y eso lo impresionó mucho, (mendicidad, bajeza, egoísmo), pero no recuerda compilador ni editor.

Por otra parte, acá transcribo textual:"El J.M. de Rosas, protagonista central de *El Farmer*, nació y creció de y por mi lapicera. Y lo mismo vale para J.M.Paz. La pregunta es la siguiente: ¿son verosímiles? ¿atraen o aburren al lector?"

"Cito muy poco. Si hay alguna cita, ella pertenece a los personajes de mis textos"

"No releo lo que me publican, desde *El Precio* , en 1957. Tengo demasiado respeto por la poesía como para escribir poemas. No creo que haya citas de poemas en *El Farmer* . Los últimos poetas que leí fueron Neruda, García Lorca y Vallejo... Algunos críticos sostienen la peregrina teoría de que mi prosa es poesía lírica".

Un abrazo de los dos.

Entrevistas

Fragmento de la entrevista de Graciela Gliemmo a Andrés Rivera:

El porqué de la historia

_De todo lo que me ha contado, resurgen interrogantes que ya me habían provocado sus últimos libros. Y uno de ellos se refiere al porqué del recorte que usted hace de nuestra historia. De algún modo, ya me ha contestado al hablar de momentos claves y ver todo el conjunto como un ciclo.

_Usted conoce tanto o mejor que yo la historia de este país. En este país hubo 30.000 desaparecidos y sabe también que apareció una cantidad importante de libros acerca de ese episodio genocida. Creo que la inmensa mayoría de ellos se los llevó el viento. Y supongo que eso se debe a que se escribió cuando no era una crónica, cuando intentaba ser una narración...

_Se escribieron muy en caliente...

*_Efectivamente. Me dije a mí mismo que yo no debía incurrir en ese error. Al contrario de lo que decía Marx, hay capítulos de nuestra historia que se repiten y eso sigue siendo una tragedia. En *La revolución es un sueño eterno* advertí que Castelli es mi contemporáneo. [...] La carrera política de Castelli fue brevísima, duró apenas seis años, desde las Invasiones Inglesas en 1806 hasta 1812, en que es confinado en su casa luego de haber sido representante de la Primera Junta en los ejércitos que marcharon al Alto Perú. ¿Por qué nuestro contemporáneo? Porque imaginé que él debió padecer, sufrir, y gozar aún, como aquellos que se propusieron cambiarle la cara y el cuerpo a nuestro país, sin éxito o sin alcanzar la victoria, porque “éxito” es una palabra muy bastardeada. ¿Por qué esa escritura, que es tan absolutamente diferente en *El amigo de Baudelaire*? Yo diría que es telegráfica, que se corta abruptamente y solo ofrece al lector los datos necesarios para armar el perfil de los protagonistas.*

Una interpretación del presente

_ ¿Le interesa que el lector sienta a Castelli como un contemporáneo?

_Yo siempre sostuve que el lector es más inteligente que el autor. Uno debe escribir pensando que tiene frente a sí a un lector más inteligente que uno. Y como dice usted bien, el lector hace sus lecturas. ¿Qué contribución pone sobre el texto que lee? Pasaron ciento y pico de años y, ¿qué cambió? Hubiera escrito otra cosa pero no cambios. Salvo en el aspecto físico de esta ciudad y de este país. En lugar de carretas hay camiones, en lugar de diligencias tenemos autos, las calles están asfaltadas. Eso es todo. El sistema que rige a los hombres no cambió. Los usureros están, los corruptos están, los burgueses están, los que no tienen nada también están.

En GLIEMMO, Graciela. Andrés Rivera: El eco del pasado nacional”, en *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, Beas Ediciones, 1994, págs. 151-154.

Debates

Debate Rivera-Galasso: “Una respuesta a Andrés Rivera”

por Norberto Galasso

(Con fecha del 12 de octubre, llegó al correo electrónico de nuestra publicación esta carta abierta del historiador Norberto Galasso, donde polemiza con opiniones del escritor Andrés Rivera publicadas en Sudestada de octubre y en la revista Veintitrés. Por la importancia del debate propuesto, publicamos íntegra la carta de Galasso a continuación)

Se equivoca Andrés Rivera cuando dice que “Un escritor verdadero no puede ser peronista”. Lo que no puede es desconocer las luchas de su pueblo.

Del Partido Comunista de la vieja época alguien pudo decir que lo más peligroso que tenía eran sus colectas. Pero puede agregarse, además, que ha resultado una enfermedad incurable para mucha gente que parece haber congelado su pensamiento en las enseñanzas de Vittorio Codovilla. Lo lamento sinceramente, por ellos y por la Argentina, tan necesitada de pensadores profundos, capaces de conocer hondamente la realidad nacional y asimismo, de poder señalar rumbos hacia nuestro progreso histórico. Pero no ocurre así. Reiteran los viejos errores y además, esos errores los conducen necesariamente a no confiar en las posibilidades de su propio pueblo.

Estas reflexiones me las provoca el reportaje de la revista Veintitrés a un autor exitoso: Andrés Rivera, titulado con una frase que él emite en el reportaje: “Un verdadero escritor no podría ser peronista”.

El título me asombró y leí la nota con cuidado pues podría ser que Rivera se refiriese al Partido Justicialista actual, un mero aparato que se sostiene, en gran medida, merced al cálido recuerdo del viejo peronismo que subsiste en la memoria colectiva. Pero no. Rivera se refiere al peronismo histórico, al de la época de Perón, según se esfuerza por aclararlo con otras reflexiones semejantes: “¿O qué relación hay entre la revolución cubana y el justicialismo? La revolución cubana expropió a los magnates norteamericanos y cubanos. ¿A quién expropió de hecho el peronismo?” -Asimismo, agrega: -“Son dos mundos irreconciliables: peronismo y revolución”. En esa misma línea, argumenta que tratándose de Rodolfo Walsh, “en ese choque entre peronismo y revolución” iba a triunfar el revolucionario, de donde se deduce que se haría antiperonista, como Rivera. También, en esa línea, sostiene que “Marechal fue, en definitiva, un populista. Hoy sería un chavista. Su manera de novelar y su adhesión a la Cuba de Fidel estuvieron lejos de los postulados del peronismo”.

Esto último requiere un análisis: Marechal no habría sido peronista, sino populista. Por tanto, hoy sería chavista. Pero, “por su manera de novelar y por su adhesión a Cuba revolucionaria”, estaría lejos “de los postulados del peronismo”. Sin embargo, Rivera, observe usted que también Fidel es chavista, por lo cual también sería populista y además, que Fidel opina muy bien de Perón y Chávez se ha declarado últimamente “peronista” de donde... son todos populistas: Perón, Marechal, Fidel y Chávez. Pobre América Latina, tan mestiza y tan de segunda, que no tiene revolucionarios, salvo que se suponga que lo fue Codovilla. Pero lo que interesa recalcar, me parece, es que todos estos “populistas” -una caracterización que usan desdeñosamente ‘los revolucionarios con cátedras’- todos ellos, resulta que son odiados por las respectivas oligarquías cubana (desde Miami), venezolana y argentina. Y casualmente también, los odia la burguesía imperialista yanqui. Entonces, algún mérito tendrán y además, los pueblos les han dispensado todo su afecto. Por eso no los pueden echar del escenario político, ni siquiera a Perón, a treinta años de su muerte. Rivera pregunta: ¿A quién expropió Perón? Y yo que no soy peronista sino una modesta expresión de la Izquierda Nacional le digo que a través del control y la fijación de tipos de cambio, el gobierno de Perón (no el de Menem, por supuesto) le quitó a la oligarquía ganadera exportadora una buena parte de la renta agraria diferencial que ella había dilapidado durante décadas. Es decir, la expropió parcialmente y con esa riqueza financió el desarrollo industrial y una redistribución del ingreso en favor de los trabajadores jamás lograda en nuestra historia. Hoy, Trabajo tiene el 17% de participación en el Ingreso Nacional; en 1950, pasaba largamente el 50%. No creo que usted pueda suponer que los trabajadores siguen siendo peronistas por la sonrisa carismática del General o por los carteles de “Perón cumple”. También podría recordarse que expropió a los Bemberg, a la Cía. Primitiva de Gas, a los Pereyra Iraola y algunos otros, entre los cuales estaba Federico Pinedo, que perdió su finca de La Angostura y fue preso, igual que Martínez de Hoz y Victoria Ocampo. Esto último merece tenerse en cuenta para juzgar a un gobierno que no era socialista pero realizó un proceso de Liberación Nacional importante, con el pueblo como protagonista. Pero, por otra parte, yo pregunto: ¿A quién expropió Chávez? ¿A quién expropió Sandino? y sin embargo, integran la lista de los grandes de América Latina.

Otra cuestión que me preocupa de ese reportaje es que su incompreensión acerca de cómo se dio la lucha de clases en la Argentina, lo lleva al escepticismo. Usted se refiere a los “chicos”, a la juventud argentina actual y vuelca su desconcierto y su pesimismo de manera que juzgo muy nociva. No es cierto que los chicos adolescentes de Córdoba “son fascistas potenciales” porque “es más sencillo ser fascista que inclinarse hacia el socialismo”. Tampoco es cierto que esos “adolescentes no trabajan ni les interesa hacerlo”. Puede haber alguno -y motivos les sobran para soluciones nefastas y desesperadas- pero hay

muchos jóvenes que están buscando un verdadero camino de liberación, para ellos, para el pueblo todo, para usted y para mí también, que van a los cursos y discuten, que van a las manifestaciones y protestan, que estudian, que se replantean las cosas, que no se conforman con catecismos revolucionarios como en otras épocas. Y eso está despuntando. Me gustaría que lo viera, así nos acompaña. Finalmente, no puedo omitir decirle que no soy populista, ni tampoco tan negado para la literatura que no advierta sus méritos como escritor. Pero qué pena me dio cuando un hermoso libro como “La revolución es un sueño eterno”, concluye confundiendo al revolucionario Juan José Castelli, con su hijo ganadero, levantado contra Rosas sólo porque estropeaba sus negocios al emperrarse en no claudicar ante los franceses para que liberasen el bloqueo. Ese levantamiento de los Libres del Sur se define sólo por los apellidos que intervienen, hoy estaciones -es decir, estancias- del camino Buenos Aires-Mar del Plata: Crámer, Gándara, Castelli, con la colaboración de un Ramos Mejía, de un Ezeiza, y de una Machado de Deheza, “rica heredera de la zona de Chascomús” y con tierras en Córdoba. Pedro Bonifacio Sabino Castelli anduvo matando indios junto con Rauch, quien luego se dedicó a despedazar gauchos federales junto con Estomba, que murió loco perseguido por los fantasmas de sus víctimas. Bueno, este Pedro Castelli se hizo después estanciero, primero en el partido de Gral. Madariaga y luego en el de Balcarce. Este Castelli no figura como su dignísimo padre en el diccionario de la revolución sino en el “Diccionario biográfico del campo argentino”. Entre padre e hijo, nada que ver y usted me los junta y me lo jode a ese hermoso Castelli con el cual nos hizo sufrir en su marginamiento y su enfermedad.

Qué lástima, Rivera, porque para ser “un verdadero escritor” se puede ser peronista pero lo que no se puede es desconocer la verdadera historia argentina, pues hay que estar impregnado de las luchas sociales de nuestro pueblo para poder recrear su pasado, tanto como apoyar su presente y ayudar a ganar un futuro... aunque estos trabajadores nuestros, tan golpeados y tan expoliados últimamente, ...sean solo populistas y todavía no lleguen a ser socialistas, o con sus palabras, sean “clase en sí” y todavía no sean “clase para sí”.

VALE: En *Veintitrés* usted no entiende. Pero, días después, en *Sudestada* dice dos verdades: la primera, que usted no es Marx; la segunda, que en Villa Lynch, el 16 de julio de 1955 (debió decir de “junio”) trabajaba en una fábrica “que era un emporio industrial. Y había tres turnos todavía, de las 5 de la mañana hasta la 1 de la tarde, de la 1 hasta las 9 de la noche y de las 9 hasta las 5 de la mañana”. ¿Y qué fue de Villa Lynch? Ahí reside el misterio de todo. Usted mismo lo dice. Profundícelo. Y no vuelva a equivocarse, contando una historia de trabajadores que se fugaron para no dar “la vida por Perón”. Acuérdesse de Héctor Pessano. ¿Lo recuerda?... Estaba en la calle Paseo Colón, cerca de la CGT, enarbolando un palo contra los aviones que ya huían a Montevideo y desde uno de ellos, le

llenaron el cuerpo de balas. Como a tantos otros, héroes sin nombre, porque nuestro país, Rivera -no “este país”, como usted dice- “nuestro país” tiene en su historia muchos, pero muchos héroes y por eso, aunque usted no lo crea, tenemos futuro.

Buenos Aires, octubre 12 de 2004, Norberto Galasso (Nota de la redacción: para el próximo número de Sudestada, está invitado a contestar el escritor Andrés Rivera).

En: http://www.revistasudestada.com.ar/article.php3?id_article=82

"La Izquierda Nacional tiene el escriba que se merece"

por: Andrés Rivera

(Resumen de lo publicado en las raíces de un debate profundo como el que hoy protagonizan el escritor Andrés Rivera y el historiador Norberto Galasso nunca son fáciles de encontrar. Una discusión de este tipo siempre tiene detrás un pasado de argumentos y de acciones que la justifica y que la hace necesaria, más allá de cuestiones personales que no vienen al caso. Pero sí podemos identificar el elemento revulsivo que detona la discusión: en este caso, dos entrevistas a Rivera publicadas en la revista Veintitrés, primero, y en Sudestada, de octubre pasado. Sobre estos dos textos se detiene Galasso para polemizar, y en particular sobre un par de expresiones puntuales del autor de El farmer: “Un verdadero escritor no podría ser peronista” y “Hoy es mucho más fácil ser fascista que socialista”. Ambas definiciones de Rivera fueron rebatidas por Galasso en el número anterior de nuestra revista. “Se equivoca Andrés Rivera, lo que no puede un escritor es desconocer las luchas de su pueblo”, le responde el historiador, y luego agrega: “Usted se refiere a los ‘chicos’, a la juventud argentina actual y vuelca su desconcierto y su pesimismo de manera que juzgo muy nociva”. La respuesta de Galasso (que se puede consultar íntegra en la página web www.revistasudestada.com.ar), motiva, finalmente, una nueva carta de Andrés Rivera, que publicamos a continuación. Resulta necesario destacar entonces en dónde radica el interés de Sudestada en reflejar el debate propuesto: para nosotros, lo que está en discusión son dos formas de entender y caracterizar el presente argentino, en base a dos matrices ideológicas fácilmente identificables. Por eso la necesidad de reflejar el debate, por su importancia histórica, por la estatura de los dos hombres que la proponen, y por su utilidad para comprender un poco este presente que nos toca padecer.)

El Sr. Norberto Galasso, en el número 34, noviembre 2004 de *Sudestada* intenta, penosamente, responder a ciertas apreciaciones que formulé a la mencionada revista y a *Veintitrés*.

El Sr. Norberto Galasso, que se presenta como "una modesta expresión de la Izquierda Nacional", declara que me equivoque cuando sostengo que "un escritor verdadero no puede ser peronista". Y a partir de ahí, comienzan las profusas divagaciones de esa "modesta expresión de la Izquierda Nacional".

Me dirijo, entonces, a los inteligentes y, casi con seguridad, jóvenes lectores de *Sudestada*. Digo que suena atrocemente familiar eso de izquierda nacional. Adolfo Hitler y su pandilla de genocidas se autodenominaron Partido Nacional Socialista, de donde derivó el término nazi. Auschwitz es sinónimo de nazi e Izquierda Naci-onal (sic). Y si Hitler infligió a la sociedad alemana, y a buena parte de Europa, el nacionalsocialismo fue porque el socialismo, como ideología y práctica tuvo una inmensa, profundísima influencia en la militancia de millones de trabajadores alemanes -como el cartismo, antecedente directo del laborismo, en los mineros y obreros ingleses, e intelectuales de la talla de Bernard Shaw-, y en centenares y miles de intelectuales, artistas y docentes de aquel país. Doy cuatro nombres: Thomas Mann, Heinrich Heine, Bertold Brecht, Marlene Dietrich.

El Sr. Norberto Galasso, "modesta expresión de la izquierda naci-onal" argumenta (?) que "el Partido Justicialista actual" es "un mero aparato que se sostiene, en gran medida, merced al cálido recuerdo del viejo peronismo que subsiste en la memoria colectiva. Pero no. Rivera se refiere al peronismo histórico, al de la época de Perón...". Y no voy a seguir con la trascripción de los inquietantes extravíos políticos del Sr. Norberto Galasso, izquierdista naci-onal sin comillas, para no abusar de la paciencia de los jóvenes y presumiblemente inteligentes lectores de *Sudestada*. "Peronismo histórico", el "de la época de Perón". Bien: durante el gobierno de J.D. Perón fue asesinado, en Rosario, por la policía de esa ciudad, el médico comunista Juan Ingalinella. Durante el gobierno de J.D. Perón, "peronismo histórico", actuó la Sección Especial de Represión al Comunismo, a cuyo frente estuvo el comisario Cipriano Lombilla. Y cómo actuó. Sus integrantes utilizaron, con una cotidianeidad abyecta, la picana eléctrica, que supo poner en uso Leopoldo Lugones, el hijo del poeta Leopoldo Lugones que, degradado y ampuloso, anunció que llegaba la hora de la espada. ¿No usó espada J.D. Perón en el golpe del 6 de septiembre de 1930, que derribó al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen? ¿No usó espada J. D. Perón en el golpe del 4 de junio de 1943, que volteó al gobierno del "fraude patriótico" de Ramón S. Castillo? ¿No fue vicepresidente, ministro de guerra y secretario de trabajo y previsión (las minúsculas no son erratas) del golpismo militar? J.D. Perón es electo presidente de la República el 24 de febrero de 1946. ¿Cómo, dónde, qué tocó de los poderes de la así llamada gran burguesía argentina? Gozó, J.D. Perón, del apoyo incondicional de los miembros de la Acción Católica.

Le doy algunos nombres emblemáticos al historiador (¿historiador?) para sus pretenciosas cavilaciones. Menéndez Behety, Anchorena, Zorraquín. ¿J.D. Perón habría rechazado, hoy, a los Mauricio Macri, a los Ricardo López Murphy, a las Patricia Bullrich? J.D. Perón no rechazó a José López Rega, que de lustrarle los zapatos a su patrón en la quinta de Olivos o en San Vicente, pasó a ser el capomafia de la Triple A. ¿Quién nombró al genocida Emilio Eduardo Massera miembro prominente del gabinete nacional? Isabel Perón, heredera directa del "peronismo histórico" e impuesta como vicepresidenta de la Nación por su marido, J.D. Perón. Este último, y para información de los lectores de Sudestada, presentó, al aplauso de la multitud, de las barras bravas, y de los aficionados al choripán, a Don Anastasio Somoza, el mayor asesino que conoció Nicaragua.

Fue J.D. Perón quien agasajó a Milton Eisenhower, enviado de Wall Street. Nombre simbólico, si lo hay, en la historia de América Latina, el de Wall Street. ¿Qué sabe de eso, y si sabe, qué opina de eso el izquierdista nacional Norberto Galasso? J.D. Perón es dueño indiscutido de frivolidades como éstas: "Cinco de ellos por uno de nosotros". "Soy un general herbívoro". Y refiriéndose a Montoneros, les confirió el insuperable título de "formaciones especiales". Un poco más tarde, desde el mismo balcón que pisaron Anastasio Somoza y el hermano del presidente de USA, Dwight Eisenhower, los tildó de "tontos e imberbes", protegido por un vidrio blindado, claro.

"Peronismo histórico": ¿no fue el "peronista histórico", Luis Cerruti Costa, al ministerio de Trabajo del golpista Eduardo Lonardi? Y la CGT del "peronismo histórico", ¿a qué jugó? Cuidaron, los gordos del "peronismo histórico", los autos, las casas, los departamentos que supieron conseguir -esforzadamente, por supuesto- de los contratos con la Fiat, y firmas tan notorias como ésta, de origen inglés o norteamericano, o de la llamada burguesía nacional.

"Peronismo histórico": Carlos Juárez y su esposa Nina, tan longevos ellos, tan dueños de Santiago del Estero ellos, son ramas del "peronismo histórico". ¿Y los cuatro millones de votos que recibió C.S. Menem, provienen del "cálido recuerdo del viejo peronismo que subsiste en la memoria colectiva"? Señor Norberto Galasso: ¿dónde aprendió a leer la historia, la sociología y la filosofía política de este país? ¿Y dónde aprendió a escribir? ¿En las cloacas protofascistas de la derecha vernácula? ¿En Cabildo, órgano de la civilización cristiana y blanca, de Dios, Patria y Hogar? ¿Sí? ¿Y por qué no? "El peronismo histórico, y su Jefe (la jota de Jefe con mayúsculas) implantaron, en 1946, la enseñanza religiosa en las escuelas. Aquí, en la Argentina laica. Repare en su apellido, Galasso, que no es, precisamente, castizo. O en el ominoso apellido Galtieri, el responsable criminal del funesto episodio malvinense, o el de tanto policía de gatillo fácil, o el de Antonio Bussi, amo feudal de Tucumán, y asesino y violador de mujeres indefensas, o el de tanto Cruzado

(con mayúscula la ce de cruzado) contra el comunismo rojo, subversivo y soviético. N.G., aprenda: leer El Manifiesto Comunista, que escribieron Carlos Marx y Federico Engels proporciona la misma cuota de cultura que leer el Martín Fierro, de José Hernández. En verdad, N.G., me pregunto qué sentido tiene refutar las sordideces policíacas de un "izquierdista naci-onal". Porque "así paga el Diablo" (J.D. Perón dixit). La iglesia católica, que recibió cuantiosos beneficios de mano del Jefe, cuando consideró que el ciclo del "peronismo histórico" había concluido, y había dado a la así llamada gran burguesía argentina lo que ella exigía, remitió al Viudo -algo sorprendido, algo perplejo, algo encorvado- a Paraguay.

Recuerde N.G. naci-onal: la Cuba que expulsó al sargento Fulgencio Batista ofreció un asilo generoso al general herbívoro. Y el general herbívoro optó por la España negra, masacradora, inquisitorial de Francisco Franco, que contó, durante su asalto a la República, con el apoyo de la Legión Cóndor nazi, y las huestes de camisas negras del ex socialista Benito Mussolini. ¿Recuerda, N.G., la invasión a Etiopía, Albania y Grecia sólo para llevar a la realidad la puesta en pie de la reconstrucción del Sacro Imperio Romano, ese sueño que pobló las noches del vociferante ex socialista B.M.? Tal vez no: quizá Ud., esté deleitándose en la lectura de las instrucciones a los estancieros bonaerenses que Juan Manuel de Rosas dictó a uno de sus innumerables amanuenses. ¿Le suena, N.G., la palabra amanuense? Y, ahora, vamos a la jerga policíaca. N.G. alude a "las enseñanzas de Vittorio Codovilla" que, efectivamente, fue la lumbrera ideológica del Partido Comunista durante muchos años con las consecuencias desoladoras que se perciben hoy, aún, en ese geriátrico de lujo. Pero N.G., "modesta expresión de la Izquierda Naci-onal" utiliza, como calcados, para referirse al PC, las vilezas malolientes de Cabildo, de La Época, diario que dirigió Eduardo Colom, "peronista histórico", El Pampero, que escribían policías que confundían, asiduamente, la be larga con la ve corta y, anticipándose a Gabriel García Márquez, desconocían la existencia de la hache. Hoy -y el hoy abarca a muchos años antes del 24 de marzo de 1976- es la SIDE la que dicta paupérrimas idioteces a sus escribas de turno, donde sea que se ubiquen.

Andrés Rivera, 25 de noviembre de 2004 (Revista Sudestada, nº 35, www.revistasudestada.com.ar)

