

Marta Waldegaray

## **Historia y brevedad narrativa**

La escritura de Andrés Rivera

**Editorial Biblos**

Teoría y crítica

# Índice

<b>Ideas preliminares</b> .....	11
Andrés Rivera, el obrero de las letras.....	11
Un estilo: tono grave y dificultad narrativa .....	16
La derrota, en pocas palabras .....	26
<b>I. Historia y literatura: enlaces textuales</b> .....	37
Presentación .....	37
El poder sesgado de la literatura .....	41
La Historia en perspectiva .....	49
Universo referencial .....	53
Formas testimoniales .....	59
Interacciones literarias .....	67
Entradas transversales de la historia.....	88
Frontera subjetiva .....	88
Desvíos semánticos.....	96
Mediación literaria .....	102
<b>II. Subjetividad autoral: periferia textual y nombres</b> .....	109
Presentación .....	109
Qué, cómo, dónde leer .....	110
La vida, ese texto imposible .....	114
Fisura e interiorización .....	125
Periferias textuales y subjetividad autoral .....	129
Primeros desvíos ideológicos .....	131
Literatura y política .....	138
Cauta confrontación .....	146
Arturo Reedson, <i>el sujeto de la izquierda</i> .....	153
Cohesión onomástica, pseudónimo y álter ego .....	162
<b>III. Brevedad y narración</b> .....	173
Presentación .....	173
Extensión y bordes textuales.....	174

Voces de entrada.....	178
Expresión reticente.....	181
El documento en el texto.....	183
Finales inacabados.....	185
Discontinuidades de <i>lo breve</i> .....	190
Diégesis en alternancia.....	192
Párrafos e información política.....	197
Valor narrativo de la tipografía.....	201
Bastardilla.....	201
Paréntesis.....	208
Contracción de la escritura.....	217
Enunciados sentenciosos.....	218
Ruptura de registro lingüístico.....	220
Reescritura.....	226
Escritura de la oralidad.....	236
Efecto digresivo.....	238
<b>A modo de conclusión.....</b>	<b>247</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>255</b>
Cuadros de los ejemplos analizados en “Reescritura”.....	255
<i>En esta dulce tierra</i> (45-61).....	261
<b>Bibliografía.....</b>	<b>289</b>
Crítica y teoría literarias.....	289
Libros.....	289
Artículos y capítulos de libros.....	296
Entrevistas.....	306
Con Andrés Rivera.....	306
Otros.....	308
Reseñas sobre la obra de Andrés Rivera.....	308
Artículos en diarios y revistas.....	308
Obra de Andrés Rivera.....	309

## Ideas preliminares

### Andrés Rivera, el obrero de las letras

*Nací en un hogar obrero. Mi padre, que era dirigente sindical, necesitaba leer, necesitaba saber. Por esa época, se reunían en mi casa otros hombres como mi padre. Bajaban de los andamios, salían de los talleres metalúrgicos, emergían de los talleres de sastres y allí estaban. Tenían pocos escritores para citar, pero los citaban, necesitaban ese mundo abstracto de la letra para afirmarse. No hubo alternativa para mí. En un momento abrí un cuaderno y empecé a escribir.*<sup>1</sup>

Andrés Rivera

Parco, lacónico, austero, pausado e incisivo. Voz cavernosa, entonación grave, ceño fruncido. Pequeño e imponente. Andrés Rivera se mantiene al margen de la fama como vocación, de las disputas literarias, de la carrera mediática. Rechaza entrevistas cuando sospecha (con acierto) que el entrevistador no lo ha leído, que el diálogo será poco o nada fructífero y que, en consecuencia, perderá el tiempo. No es un militante de su persona ni de su *ego*.

Marcos Ribak nace en Buenos Aires, en un hogar obrero del barrio de Villa Crespo, en 1928. Para sus lectores es *Andrés Rivera*. Alumno olvidable, abandona la carrera de químico industrial; se inicia joven, a los veinte años, como obrero textil; ingresa al Partido

1. Entrevista de Judith Gociol y Patricia Kolesnicov, "Andrés Rivera y el arte de reescribir la historia", *Clarín*, jueves 25 de abril de 1996, Buenos Aires ([http://www.literatura.org/Rivera/Rivera\\_en\\_Feria.html](http://www.literatura.org/Rivera/Rivera_en_Feria.html), consulta: 7 de agosto de 2012). En ocasión de la Feria del Libro de Buenos Aires.

Comunista Argentino a los diecisiete años, y en 1964 es expulsado.<sup>2</sup> Pasa por el ojo de la cerradura de la última dictadura (1976-1983).<sup>3</sup> La democracia menemista lo determina a abandonar Buenos Aires y a radicarse por segunda vez en su vida en la ciudad de Córdoba, en 1995, optando así por un exilio interior. Ya había vivido allí con su compañera, Susana Fiorito (la Natalia Duval de algunas de sus novelas) entre 1970 y 1974.<sup>4</sup> A los sesenta y siete años, entonces, se instala con su pareja nuevamente en Córdoba, ahora en un barrio del sur de esa ciudad, el de Bella Vista, barrio obrero en los años 70, y veinticinco años después, marginal y peligroso. Fundan un centro cultural que funciona como biblioteca popular, al estilo de los primeros sindicatos argentinos.<sup>5</sup> El éxito que tuvo este emprendimien-

2. Recuerda en una entrevista con Silvina Frieria: “Un día me expulsaron porque no estaba de acuerdo con la línea del Partido Comunista. La excusa fue que escribí un mal cuento, después lo mejoré un poco, «Cita», que se lo dediqué a Juan Gelman y Juan Carlos Portantiero, ambos expulsados del Partido Comunista. Me llamaron para rendir cuentas. Ahí se desató una discusión que terminó con algo que era típico por lo menos del Partido Comunista de ese tiempo: se me acusaba de «nacionalista burgués», en “La burguesía argentina es fascista”, *Página 12*, Buenos Aires, 12 de abril de 2009 (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13496-2009-04-12.html>, consulta: 20 de mayo de 2012).

3. “Trabajaba en *El cronista comercial* cuando se produjo el golpe del 24 de marzo de 1976. Y estaba encargado de la tapa. Antes del golpe, *El cronista* era una suerte de sol. Había como cien redactores, asambleas todos los días, militantes montoneros. Y cuando viene el golpe, de los cien quedamos veinte. Me quedé porque tenía un hijo enfermo y porque hice un cálculo de probabilidades: habíamos venido de Córdoba, nos habían «oto ado» –para usar un término porteño–, mi nombre no figuraba en ninguna agenda. Entonces, *fifty-fifty*. Me quedé”, entrevista de Marcelo Luna, “Del impulso interior a la escritura”, *La tecla eñe. Ideas, cultura y otras historias*, N° 16, Buenos Aires, marzo de 2005 (<http://www.icarodigital.com.ar/numero16/entrevistas/arivera.htm>, consulta: 9 de agosto de 2012).

4. Lilia Lardone y María Teresa Andruetto, *Ribak, Reedson, Rivera. Conversaciones con Andrés Rivera*, Buenos Aires, De la Flor, 2011, p. 41.

5. Con un par de militantes del Sitrac (Sindicato de los Trabajadores Cordobeses, sindicato de empresa integrado por los operarios de la planta Fiat Concord Mecánica de Autos) y con un subsidio que reciben de Suecia, Fiorito y Rivera crean en Córdoba la Fundación Pedro Milesi, de la cual surge posteriormente la Biblioteca Popular Bella Vista. La biblioteca abre formalmente sus puertas el 4 de junio de 1990, cuenta por entonces con cuatrocientos volúmenes, un salón de cincuenta metros cubiertos, una bibliotecaria y una docente. En la actualidad, la Fundación y la Biblioteca poseen cuatro inmuebles propios, unos veinte talleres culturales, unos sesenta colaboradores, veintidós mil libros, ochocientos videos y más de seiscientos cincuenta vecinos que hacen talleres. Tres son los objetivos principales de esta iniciativa: promover la lectura entre sectores desfavorecidos y analfabetizados, crear una comunidad de aprendizaje y profundizar las instancias políticas, sociales y culturales de discusión y de acción en beneficio de la comunidad barrial.

to le restaba tiempo para la escritura, y finalmente, víctima de un desgraciado episodio de violencia barrial, Rivera opta por volver a Buenos Aires en 2010.

Escritor distinguido y fecundo, pero escasamente leído y relativamente poco estudiado, Rivera pertenece a una generación cuyas figuras literarias más conocidas han desaparecido.<sup>6</sup> Su trayectoria literaria es larga. La acogida de la crítica literaria y del periodismo es invariablemente buena, pero Rivera prefirió siempre mantenerse al margen de las adulaciones del circuito académico y del mundillo literario en general.<sup>7</sup> Internacionalmente se lo conoce muy poco. Su

---

Pedro Milesi (1888-1981) fue un dirigente obrero y sindical argentino. En marzo de 1976, mes del golpe militar, Milesi abandona su hogar y escapa de Córdoba. Vivirá del asilo y del cuidado de sus amigos, en distintas partes del país, hasta su muerte, en el invierno porteño de 1981.

Mayores precisiones acerca de la fundación en: [http://fundacionpmilesi.org.ar/sitio/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=29](http://fundacionpmilesi.org.ar/sitio/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=29).

6. Pensemos en aquellos escritores que, como Rivera, inician sus publicaciones en los años 50. Algunos de ellos: David Viñas y Antonio Di Benedetto en narrativa; Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo, Alejandra Pizarnik y Juan Gelman en poesía. Otros, como Edgar Bayley, adquieren madurez literaria en esos años.

7. Andrés Rivera no acepta la invitación a la Feria de Frankfurt de 2010, que tuvo lugar entre el 6 y el 10 de octubre de ese año. La Argentina fue elegida como “País invitado de honor” de esa edición de la feria en razón de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo. Así explica Rivera las causas de su rechazo en la entrevista que Horacio Bilbao y Franco Torchia le hicieron para la *Revista Ñ* de Buenos Aires: “¿Por qué tomó la decisión de no viajar a Frankfurt, siendo que fue invitado y que, incluso, tenía un par de mesas asignadas?

Estaba en veremos, digamos así. Mire, decidí no ir a Frankfurt porque me pareció que era sólo una cuestión de *exhibicionismo*. Todo me pareció, desde el principio al fin, un trámite burocrático. Una lista de escritores y bueno, ahí estaba yo, con las medallas colgadas de la chaqueta, y me pusieron”, en “No tenemos nada para discutir”, *Revista Ñ. Revista de Cultura*, Buenos Aires, 15 de octubre de 2010. Lo destacado me pertenece ([http://www.revistaen.clarin.com/literatura/discutir\\_0\\_354564612.html](http://www.revistaen.clarin.com/literatura/discutir_0_354564612.html), consulta: 12 de julio de 2012).

Tampoco había asistido seis años antes al III Congreso Internacional de la Lengua Española que tuvo lugar del 17 al 20 de noviembre de 2004 en la ciudad argentina de Rosario. Declaró en una entrevista:

“¿Qué reflexión le mereció el Congreso de la Lengua?

Yo sólo le voy a decir esto: no participé a pesar de que estuvo José Saramago y otros intelectuales. Me habían invitado y no fui porque se llamaba *El Real Congreso de la Lengua* y me pregunto para qué tuvimos en este país el 25 de mayo de 1810 y el 9 de julio de 1816. Ésa es una. La otra: me invitaron al congreso alternativo, al que tampoco fui y no porque tuviese menos eco público, sino porque se centraron nada más que en la reivindicación de los idiomas aborígenes. Yo creo que esos idiomas deben ser preservados, pero había que apuntar hacia otro lado. Va a llegar un momento en el que las reivindicaciones de lo que subsiste del mundo aborigen van a terminar por

obra<sup>8</sup> comienza a difundirse en España en 2001 con la publicación de *La revolución es su sueño eterno*; en 2002 se publica *El farmer*; ambas editadas por la editorial Punto de lectura. En 2002 la editorial Alfaguara promociona en España la salida de *Para ellos, el paraíso*, antología de relatos previamente publicada, ese mismo año, en Buenos Aires. La crítica se hace esperar.<sup>9</sup>

---

fundirse con las reivindicaciones del conjunto de la sociedad argentina”, en “Una risa silenciosa”, entrevista de Horacio Aranda Gamboa para la *Revista Cosas nuestras*, año 2, N° 7, Córdoba (<http://www.cardoncosasnuestras.com.ar/nota?id=180>, consulta: 02 de agosto de 2012).

8. A lo largo de nuestro trabajo utilizaremos la noción de *obra* de manera general para significar el conjunto de publicaciones de Rivera. Sin embargo, conviene precisar que suscribimos las conocidas precisiones de Roland Barthes cuando en *El susurro del lenguaje* (1994) define la noción de *obra*, en contraste con la noción de *texto*, como un objeto de consumo que se cierra sobre un significado o sentido que la filología o la hermenéutica estudian. El *objeto obra* se ve (en las librerías, en las bibliotecas, en los programas de literatura), se sostiene en la mano, ocupa un espacio, es propiedad del autor. El *texto* en cambio es un “campo metodológico” (75) que no se ve ni se muestra, sino que se demuestra. El texto es una travesía, puesto que su lectura experimenta el orden del significante, y el significante se busca indefinidamente; es entonces plural porque realiza la pluralidad del sentido (y no la ambigüedad de los sentidos); supera los controles del yo que escribe. Por último, el texto solicita del lector una colaboración práctica. El lector consume el texto pero además lo pone en marcha, esto es, lo incorpora a un sistema de lecturas, a una red social (cultural, literaria, histórica, política). Esta precisión terminológica es importante porque comporta también, como puede apreciarse, una distinción metodológica a la hora de leer y de analizar. *Obra-texto, influencia-intertextualidad, fuentes-travesía textual, contexto-sistema*, no es lo mismo con diferente nombre. En “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 73-82.

Para Rivera, la participación del lector en este proceso es importante. Desea para su literatura un “buen lector”, esto es, “alguien que no se reduce a comprar un libro por consejo ajeno, que tiene otras lecturas, que tiene adicción a la lectura... No el lector ocasional”, en reportaje de Miguel Russo y Gabriela Tijman, “Reportaje a Andrés Rivera”, *La maga*, 3 de abril de 1996 (<http://www.literatura.org/Rivera/arrepo.html>, consulta: 12 de julio de 2012).

En otra entrevista definirá a su lector ideal como un “lector inteligente”. En Demian Orosz, “Andrés Rivera: soy un hombre entre los hombres”, *La voz del interior*, Córdoba, 27 de junio de 2001 ([http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0627/suplementos/cultura/nota39680\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0627/suplementos/cultura/nota39680_1.htm), consulta: 12 de julio de 2012). En ocasión de la publicación de *Hay que matar*.

9. Así comienza Julián Rodríguez, en junio de 2004, su nota sobre *El farmer*: “Se cumplen dos años de la publicación en España de *El farmer*, de Andrés Rivera (Buenos Aires, 1928), en Punto de Lectura. Sobre el autor, ni una reseña en los suplementos nacionales (sólo una breve entrevista en el «escaparate» de *Babelia* y un artículo amical de Marcos Ricardo Barnatán en *Letra Internacional*) ni los consabidos artículos de celebración exaltada y generalmente hiperbólicos. Silencio para *El farmer*, como antes para *La revolución es un sueño eterno* (también en Punto de Lectura), si-

Publica su primera novela en 1957.<sup>10</sup> Anteriormente había incurrido en el periodismo. Fue secretario de redacción de la revista *Plática*, entre 1953 y 1957. *Nueva Expresión*, revista fundada en 1958 junto a Juan Gelman, Roberto Cossa y Juan Carlos Portantiero, pertenecientes todos entonces al Partido Comunista Argentino, dura sólo dos números. En 1964 integra la redacción de *La Rosa Blindada*, y en 1968 llega al consejo de redacción de la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*.<sup>11</sup> Los nombres de las revistas en las cuales colaboró son testimonio elocuente de su orientación ideológica y de la huella que su escritura viene marcando en el campo literario argentino desde finales de los años 50. Su literatura fue modelada por la realidad nacional peronista y posperonista, por su lectura del existencialismo francés (Sartre) y por el imperativo del compromiso literario, sin desestimar el experimentalismo narrativo menos oscuro.

Su producción se compone hasta hoy de seis novelas, once *nouvelles* y doce libros de cuentos/relatos, a los cuales deberíamos sumar dos antologías de textos. Dos momentos caracterizan esta producción. El primero se extiende desde 1957 hasta 1972; se compone de dos novelas: *El precio* (1957), *Los que no mueren* (1959) y tres libros de cuentos: *Cita* (1965), *Sol de sábado* (1966) y *El yugo y la marcha* (1968). Esta producción responde fuertemente al modelo narrativo del realismo social y a una motivación literaria que pretende ser verista. Posteriormente, a partir de 1972, desde la publicación de sus cuentos

lencio para Andrés Rivera”, en “Sobre *El farmer* de Andrés Rivera”, *Letras Libres*, N° 33, 2004 (<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/sobre-el-farmer-y-andres-rivera>, consulta: 20 de mayo de 2012).

10. Al citar los panoramas literarios y las periodizaciones establecidas por Luis Gregorich y Juan José Arrom, Teresita Mauro Castellarín ubica a Andrés Rivera como un escritor de la denominada “generación del 55”, también llamada “generación de los reformistas”, a la cual pertenecen los narradores que, nacidos entre 1920 y 1930, comienzan a publicar sus obras luego de 1955, en los años siguientes a la caída del gobierno del general Juan Domingo Perón, un momento que se caracteriza, según Castellarín (que sigue a Gregorich y a Arrom), por el impulso que adquiere la vida intelectual y por el compromiso de los narradores con respecto al pasado inmediato. En Teresita Mauro Castellarín, “La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera”, *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 28, Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 959-978, p. 963. Las obras citadas por Castellarín son: Luis Gregorich, “La generación del 55: los narradores”, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, N° 53, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 1249-1256, y Juan José Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

11. Susana Zanetti (dir.), “Andrés Rivera”, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 82. Citado en Teresita Mauro Castellarín, ob. cit., p. 959.

de *Ajuste de cuentas*, Rivera abandona progresivamente los parámetros realistas para ofrecernos una escritura más experimental que adoptará casi exclusivamente la extensión y la forma de la *nouvelle*.

## Un estilo: tono grave y dificultad narrativa

*Yo no soy un optimista profesional, este país no da para que uno sea optimista.*<sup>12</sup>

Andrés Rivera

*Le sens a le caractère d'une image.*

Wolfgang Iser, *L'acte de la lecture*<sup>13</sup>

Siempre atento a los procesos sociales, Rivera erige en su obra una imagen de autor que merece el calificativo de *social*, esto es que concibe “el ejercicio de la literatura como el camino para la lectura de la obra de Andrés Rivera y poseían (poseen siempre instrumento de transmisión de verdades histórico-sociales”, como decíamos hace unos años en nuestro artículo “Andrés Rivera, *escritor social*” (2006).<sup>14</sup>

Sin embargo, ya en 1972, en un texto crítico célebre, Ricardo Piglia<sup>15</sup> señalaba dos aspectos esenciales de la ficción rivereana. Apuntaba en primer lugar que en la narrativa de Rivera hay un balanceo interno entre vida privada y lucha política, y que, en este vaivén, su narrativa “hace hablar a la política el lenguaje del deseo”. Agregaba Piglia que esta tensión agencia “sobre la realidad de las relaciones sociales la palabra de un cierto delirio”. En segundo lugar, señalaba también que en la escritura de Rivera “la significación aparece desplazada”, que “pequeños átomos de acción, diálogos sueltos, frases que se repiten, son las huellas que permiten reconstruir un sentido”.

12. Entrevista con Andrés Rivera realizada por Carolina Broner y Martín Latorraca, “Lo único que nos cambia la vida es la lucha de clases”, *La insignia*, 17 de abril de 2001 ([http://www.lainsignia.org/2001/abril/cul\\_060.htm](http://www.lainsignia.org/2001/abril/cul_060.htm), consulta: 10 de julio de 2012).

13. Wolfgang Iser, *L'acte de la lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 29. Iser analiza la *nouvelle* de Henry James, *La figura en el tapiz*, y se vale de las palabras de Vereker (personaje de James) para ilustrar su idea de que la imagen despierta un sentido no formulado en el texto.

14. Marta Inés Waldegaray, “Andrés Rivera, *escritor social*”, *Cahiers de Li.Ri.Co., Figures d'auteur*, vol.1, Presses Universitaires Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2006, pp. 221-234, p. 221.

15. Ricardo Piglia, “De la traición a la literatura”, *Los libros*, N° 27, 1972, p. 26.

Estas observaciones tempranas de Piglia acerca de la obra de su colega, amigo y camarada de entonces alumbraban la justeza del escritor que en su lectura busca detectar las operaciones de una escritura. Esos caminos que Piglia detecta e ilumina son dos: por un lado, el camino ficcional de Rivera, esa coexistencia de política y de deseo (articulados por el tópico de la violencia), y, por otro lado, el camino estilístico consistente en el corte de la sintaxis. Camino estilístico, “estilo” entonces, entendido a la manera de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su artículo “Retórica y estilística”<sup>16</sup> (1991), como expresión autoral, conjunto de procedimientos literarios y de figuras de composición que todo escritor emplea. Pero también como fundamento y origen personal, de la manera en que Roland Barthes lo entiende en su Prólogo a *El grado cero de la escritura* (1953), donde concibe el estilo como “la parte privada del ritual”, la profundidad mítica del escritor, su “Necesidad”, como una herencia de trazos, una memoria de marcas, la conversión formal de un “Humor”.<sup>17</sup> Una *forma* entonces: primera y última instancia de la responsabilidad literaria; sentido literario, no menos histórico, que atañe lo social, cuyo material es lingüístico y cuya materia es humana.<sup>18</sup> Una *responsabilidad literaria*, que Rivera emparenta con el compromiso sartreano,<sup>19</sup> pero también, con el placer de escribir y el placer de leer

16. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, “Retórica y estilística”, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 92-97. Es pertinente recordar el sentido etimológico de *estilo*. *Estilo*, así como *estilete*, proceden de la palabra latina *stilus*, que significa: “estaca, punzón, instrumento puntiagudo, usado por los romanos, para escribir sobre tablillas de cera”, lo cual nos conforta en la idea del estilo como *marca* personal de escritura. En griego, *στυλος*, significa *columna* o *pilar*, noción que nos remite a la idea de *sostén*, de *base* o *fundamento* de una práctica de escritura. En *Diccionario etimológico RAE* (<https://sites.google.com/site/pyrrus7/diccionario-etimologico>, consulta: 25 de noviembre de 2012).

17. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, p. 19.

18. Remito a *Sociologie de la littérature* de Paul Aron y Alain Viala: “*La littérature appartient au social et doit être regardée comme telle*” (118); “*le matériau littéraire a donc une épaisseur historique qui lui est propre. [...] Tel est bien l’enjeu primordial du littéraire, cet art dont le matériau est la langue, et la matière l’humain*”, Paul Aron y Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 2006, p. 22.

19. Al respecto, dos citas, entre tantas otras que podrían presentarse: “¿*Considera que la literatura tiene un rol en los procesos de transformación social?*” En el mundo, después de la muerte de Sartre no hay ninguna otra voz que influya en los movimientos sociales. Lo que se conoció durante el siglo XIX, el *Yo acuso* de Emile Zola, que sacudió a toda Francia y a Europa, el peso de León Tolstoi en la literatura

propuestos por los maestros que Rivera adopta: Jorge Luis Borges en el ámbito local y Gustave Flaubert en el ámbito extranjero.<sup>20</sup> Un *humor* finalmente, en tanto disposición interior cercana a la nostal-

---

y en la política rusa, es algo que hoy no se da. En la Argentina de hoy la literatura no cumple ningún papel. Anteriormente sí, pero de un modo relativo, con Rodolfo Walsh o Haroldo Conti. Y paremos de contar.

“¿Cree que los escritores, los intelectuales, deben dedicarse exclusivamente a escribir o deben tener otro papel?”

Uno ocupa una buena parte de su tiempo en estar al día con lo que ocurre en el país, leer el libro de algún amigo. Ser escritor implica para mí eso que Sartre llamaba compromiso. Lo que escribo tiene que ver con quién soy yo, con mi militancia, con lo que yo hice. Es una necesidad”, en entrevista de Carolina Broner y Martín Latorraca, ob. cit. Reconoce también el compromiso con la escritura y con el lector:

“Su literatura no se obliga a interpretar la historia, ni mucho menos a cambiarla. ¿Cuál sería entonces, si lo hubiera, el deber de sus textos?”

El placer del lector. Intento transmitir eso que siento cuando escribo. Pienso entonces en un lector inteligente, o más inteligente que yo, y trato de compartir con él ese gusto. Por lo menos, es lo que me parece por estos días. Claro que hubo un momento en que no había escritor argentino, latinoamericano o europeo que no asumiese eso que Sartre llamó compromiso. Hoy, por lo menos en este país, los escritores tienen el compromiso de escribir bien y contar bien una historia. Se debe ser honesto con lo que se escribe, no engañarse y saber cuándo tirar al basurero”, por Demian Orosz, “Andrés Rivera: soy un hombre entre los hombres”, ob. cit.

20. Algunas citas extraídas de sus entrevistas, que pueden ser más, ilustran lo expuesto:

“Antes que nada creo en el compromiso con la escritura capaz de hacer gozar al lector. Nadie puede ni debería leer una sola página que lo aburra”, en “Los lectores de mi obra buscan violencia”, *Página 12*, Buenos Aires, 25 de julio de 2001. Entrevista realizada por Verónica Abdala en ocasión de la publicación de *Hay que matar* (<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-07/01-07-25/pag25.htm>, consulta: 4 de julio de 2012).

“Borges tiene una expresión que yo adopté. «Da más placer leer a los otros que escribir». Y es cierto. A esta altura de mi segunda juventud, eso para mí es muy cierto. Confío en terminar este libro y después leer a los otros.

Hago caso a cierto consejo de Borges que decía: «Si usted abre un libro, lee las primeras diez páginas y se aburre: déjelo”, en “Los sueños, sueños son. Andrés Rivera habla de las «no políticas culturales»”, entrevista realizada por Ingrid Proietto en ocasión de la aparición de *Cría de asesinos* para el sitio *Vendaval Sur*, s/f (<http://www.vendavalsur.com.ar/balcon/arivera.htm>, consulta: 4 de julio de 2012).

“¿Y qué ha significado la literatura en su vida?”

Un orgasmo. Póngalo en el lugar que quiera pero es un orgasmo de esos que uno siente cuando tiene vitalidad, cuando tiene plenitud”, en “Una risa silenciosa”, entrevista realizada por Horacio Aranda Gamboa, *Cosas nuestras*, ob. cit.

“Yo siempre siento placer cuando escribo, es como un orgasmo. El escritor que dice que sufre cuando escribe, miente”, en “Yo no fui Paz”, entrevista de Paulo Ricci para *El paraninfo*, Universidad Nacional del Litoral, octubre de 2003, p. 8. En ocasión de la novena Feria del Libro de Santa Fe ([http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/4303/1/PARANINFO\\_5\\_1\\_pag\\_8.pdf](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/4303/1/PARANINFO_5_1_pag_8.pdf), consulta: 1 de agosto de 2012).

gia como estilo de pensamiento y a la resistencia como manera de ser y de estar en el mundo. A nuestro modo de ver, estas tres vertientes alimentan el tono grave de su escritura así como también su íntima creencia en el compromiso político-social de todo intelectual. La disconformidad y el desacomodamiento que profesa Rivera se parecen mucho al punto de vista defendido por Theodor W. Adorno, para quien el intelectual es (deber ser) un exiliado permanente, siempre en estado de alerta frente a las vanidades del éxito, una conciencia en estado de no complacencia. Recordemos el fragmento N° 18 de *Minima Moralia*<sup>21</sup> en el cual Adorno sostiene que la incomodidad es el principio de la moral en el terreno del pensamiento:

La casa ha pasado [...] “por fortuna para mí no soy propietario de ninguna casa”, escribía ya Nietzsche en la *Gaya ciencia*. A lo que habría que añadir hoy: es un principio moral no hacer de uno mismo su propia casa. (43-44)<sup>22</sup>

De la misma manera, como si la comodidad condujera a la traición de todo pensamiento, Rivera aspira a un protocolo de lectura cuyo fundamento consiste, nuevamente, en la no complacencia, en no ser comprendido ni fácil ni inmediatamente por su lector. Lo que Rivera reconoce como “un lector inteligente”,<sup>23</sup> un lector que acepta el reto de no dejarse capturar por el texto, que acepta el desafío que implica la inconfortable tensión de mantener su atención per-

---

“Dicen que la lectura da placer y es verdad. Y la escritura también da placer, siempre [...] Da placer, mucho placer. Flaubert hablaba de cópula. Eso es, exactamente lo que pasa. En mi caso es una sensación muy parecida”, en Miguel Russo y Gabriela Tijman, “Reportaje a Andrés Rivera”, ob. cit.

21. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (1951), en *Obra completa*, vol. 4, Madrid, Akal, 2003, fragmento N° 18, pp. 43-44.

22. Edward Said comenta estas reflexiones de T.W. Adorno en *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 67-71.

23. Sus entrevistadores abordan frecuentemente su concepción del buen lector y de la buena lectura. En diversas ocasiones Rivera se ha referido al tema. A continuación, dos ejemplos:

“¿Qué es para usted un buen lector?”

Alguien que no se reduce a comprar un libro por consejo ajeno, que tiene otras lecturas, que tiene adicción a la lectura... No el lector ocasional”, entrevista de Miguel Russo y Gabriela Tijman, ob. cit.

En la entrevista que le realiza Demian Orosz (ob. cit.), Rivera declara: “Las ausencias, los vacíos que el lenguaje apenas alcanza a cubrir requieren un lector que no retroceda ante los silencios”. Lo que Rivera denomina, sin abundar demasiado, un “lector inteligente”.

manentemente en suspenso ante textos que se caracterizan por una diégesis entrecortada, que avanzan dificultosamente, que guardan más información que la que entregan.

Este desplazamiento de la significación, este sentido siempre postergado, que deja al lector en estado de espera y de frustración interpretativa, fue tempranamente detectado por la crítica. En un artículo de 1986, sobre la *nouvelle Apuestas* que por entonces Rivera acababa de publicar, Beatriz Sarlo analizaba la escritura “crispada” de Rivera y calificaba este relato como “deceptivo” e “intransigente”.<sup>24</sup> Ocho años más tarde, Claudia Gilman, en su trabajo “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, lee el sufrimiento de los textos rivereanos y analiza “las formas textuales del padecimiento”, “los esfuerzos que entraña la posibilidad de narrar” en su obra (que por entonces abarcaba hasta los relatos de *Mitteleuropa* –1993–).<sup>25</sup> En 2000, en su prólogo a *Andrés Rivera. Cuentos escogidos*, Guillermo Saavedra utiliza una elocuente y no menos sugestiva comparación para ilustrar la densidad de los silencios rivereanos. Dice Saavedra: “Como en el principio de Arquímedes, en el agua precisa de las narraciones de Rivera, el silencio es un cuerpo que desplaza un volumen de sentido igual al suyo”.<sup>26</sup> Un año más tarde, en una nota periodística sobre la publicación de *Hay que matar* (2001), la periodista Jorgelina Núñez describe de manera justa y bella el ritmo cancinco de Rivera. Asocia el trabajoso avance de la diégesis que caracteriza la escritura de Rivera (un avance derivado del empleo de la repetición) con el ritmo invariable y constante del mar. Las repeticiones, dice Núñez, “imitan el movimiento del mar: adelantan un dato y lo retiran, lo traen de nuevo hasta que no queda de él más que un recuerdo zumbón. Como el ir y venir de las olas, la sintaxis de Rivera no es progresiva, es recesiva: siempre se guarda algo, retiene más de lo que entrega”.<sup>27</sup> Como en la ley de Arquímedes aludida por Saavedra, lo atractivo de esta asociación es la puesta en evidencia de la puja, de

24. Beatriz Sarlo, “El riesgo de la literatura”, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 366-368.

25. Claudia Gilman, “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, *Estudios Latinoamericanos*, N° 29: “La novela argentina de los años 80”, Roland Spiller (ed.), Vervuert, Universidad de Erlangen-Nuremberg, 1993, pp. 47-64, p. 60.

26. Guillermo Saavedra, Prólogo de *Andrés Rivera. Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 9-15.

27. Jorgelina Núñez, “El silencio de todas las derrotas”, *Ñ. Revista de cultura*, Buenos Aires, 17 de junio de 2001 (<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00602.htm>, consulta: 26 de julio de 2012).

la tensión constante, entre el silencio y las palabras. Su resistencia discursiva. Su freno narrativo. Si no pocas veces, el silencio en Rivera (en su escritura, en su decir) es más denso que el contenido que las palabras aportan, la repetición es el instante de desquite que las palabras se toman: “Éstas, como revancha, insisten en volver sobre lo dicho”, sostiene Núñez. Más recientemente, a propósito de los relatos de *Cría de asesinos* (2004), Soledad Quereilhac opina que este ejercicio de sustracción informativa produce una ambigüedad que puede ser virtuosa o defectuosa. Según Quereilhac, en algunas páginas de este volumen, el escamoteo de la diégesis se vuelve vacío narrativo, algo que ella califica de “punto débil” de la narración.<sup>28</sup>

Pero la fragmentación textual y la trama narrativa abierta no siempre caracterizaron la escritura de nuestro escritor. La crítica (notas periodísticas, estudios universitarios) establece, y el propio Rivera así lo reconoce en entrevistas,<sup>29</sup> que estos rasgos particularizan su escritura a partir de los relatos de *Ajuste de cuentas*,<sup>30</sup> cuya fecha de publicación es 1972. Es nuevamente Ricardo Piglia pionero en esta lectura. En su ya mencionado artículo de 1972, Piglia establecía el gesto de “apertura” ideológica y narrativa de este “ajuste” consistente, por un lado, en una deriva “joyceana” de la trama y, por otro lado (o por lo mismo), en su liberación con respecto a los parámetros literarios de cierta estética realista de izquierda que cree en la “sinceridad” del testimonio y que narrativamente confía en la “continuidad lineal de una anécdota cerrada”. Dice Piglia, siempre con acierto, que Rivera

28. “El punto más débil de estos relatos es el abuso de los silencios y de los vacíos narrativos, y la consecuente concentración de toda su intensidad en las anécdotas sexuales”, Soledad Quereilhac, “Hijos anónimos de la violencia”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de agosto de 2004 (<http://www.lanacion.com.ar/627182-hijos-anonimos-de-la-violencia>, consulta: 8 de mayo de 2012); a propósito de la aparición de *Cría de asesinos*. En relación con “La paz que conquistamos”, relato de *Por la espalda* (2007), María Graciela Villanueva aprueba el comentario de Quereilhac. Ver María Graciela Villanueva, “«En el eco de una revuelta»: formas de la violencia en la narrativa de Andrés Rivera”, en Cecilia González, Dardo Scavino y Antoine Ventura (comps.), *Las armas y las letras. La politique dans la cultura de Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, pp. 207-223; pp. 211-212, nota 4.

29. Al respecto puede consultarse, de Graciela Gliemmo, “Andrés Rivera. El eco del pasado nacional argentino”, *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, diciembre de 1993, p. 5; “Entrevista a Andrés Rivera”, *Las huellas de la memoria. Entrevista a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Beas, pp. 147-157; Graciela Speranza, “Andrés Rivera”, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995, pp. 179-193.

30. Las ediciones de todos los textos de Andrés Rivera se precisan en la bibliografía final.

se lanza por entonces a “cierto uso *privado* del lenguaje” (1972: 26), un uso privado (personal) del lenguaje que nos reenvía a las consideraciones anteriormente citadas de Roland Barthes acerca del estilo auctorial. Un uso privado que funciona como un corte decisivo para actuar “retroactivamente en el futuro”, como alguna vez dijo Philippe Sollers con respecto a las rupturas ideológicas operadas por Lautréamont y Mallarmé en el campo de la escritura, Karl Marx y Sigmund Freud en el terreno epistemológico. Cuando la escritura se construye a partir de la ruptura produce “textos-límite” que trastornan la legibilidad e invitan a la constitución de un campo histórico discontinuo.<sup>31</sup>

Pertencen al momento anterior *El precio* (1957), *Los que no mueren* (1959), *Sol de sábado* (1962) y *El yugo y la marcha* (1968), textos mayormente centrados en su temprana experiencia fabril. Digamos brevemente que *El precio* cuenta a través de un personaje central (que no monopoliza el rol protagónico), Marcos, el proceso histórico que las masas obreras argentinas vivieron durante los años del primer peronismo, entre 1945 y 1953. En tanto representantes de acciones e intereses colectivos desfilan de manera coral por esta densa novela el industrial (Adolfo), el burgués (Jacinto Ledesma), el gringo arribista (Degrossi), el obrero que se abre de la causa colectiva (Blas), el obrero experimentado (el viejo Francisco), el principiante (Marcos), la pareja de nobles ideales (María y Jorge), la obrera que cede ante el patrón (Elba), entre muchos otros más. *Los que no mueren* se centra en la historia del despido del “viejo Demetrio” (cuarenta y siete años). El relato se inicia con el anuncio del despido que Chiche, el hijo del dueño, Samuel Weldman, le hace. La historia se cierra con la noticia de su suicidio (“un tiro en el corazón”, 96) y la reacción (huelga, sentimiento de culpa) de sus compañeros de la fábrica (Francisco, Rodolfo, Carlos), que no pudieron interceder para que Weldman modificara su decisión. *Sol de sábado* es un volumen de diez cuentos que giran en torno a un motivo central: los sábados soleados. La luz del fin de semana contrasta con la aflicción que viven los personajes de las historias: Barán es despedido; Tito

31. Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Valencia, 1978, pp. 6-7, p. 9. Desde su adhesión de entonces al grupo *Tel Quel*, Sollers postula como Roland Barthes la función intransitiva del verbo escribir (70) y, acerca de la escritura de Sade, lanza provocativamente los siguientes interrogantes: “Ahora bien, ¿qué me enseña esta escritura si no la disfrazo en «voz» de la conciencia? El deseo. El deseo, es decir, la ausencia misma de límites” (52) y “¿qué es lo que quiere decir todo esto?”. Pero la cuestión no es ésta: eso no “quiere decir», eso se escribe” (73). En otras latitudes y no muy lejano temporalmente, Ricardo Piglia sostenía que *Ajuste de cuentas* operaba una inflexión radical por escribir desde la política el lenguaje del deseo.

(personaje de *El precio*) es asesinado en Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955 cuando se produjo el bombardeo a la Plaza; el obrero Blas se peroniza y cambia de bando; nuevamente asistimos al suicidio del viejo Demetrio (a los cuarenta y nueve años) y nuevamente su joven compañero Carlos (veintisiete años) se siente culpable; una pareja viaja en colectivo intentando encontrar en vano un tema de conversación (entre la revolución castrista, el golpe militar en Alger y los cursos de inglés de ella); un padre viudo lleva a su hijo a la plaza un sábado por la mañana en un clima de golpe de Estado (1966).

Como bien lo señala Gilman en el artículo anteriormente mencionado, “las primeras novelas de Rivera practican un corte vertical en busca de la estratificación del tejido social” (1993: 49). Por cierto, el escenario privilegiado en el cual esta estratificación y los vínculos que ella comporta se evidencian es el de la fábrica. Desde este escenario, la ficción compone el tejido de la sociedad argentina de mediados del siglo xx. Guiada por la idea de poner en evidencia las relaciones de fuerza sobre las cuales se asentaba el poder político, aquella primera literatura recurría a la estrategia de otorgar a los personajes la conciencia de quien escribía, de ofrecer lo real desde las estrategias del realismo literario. El obrero fabril es en aquellas páginas un “tipo” humano y literario, un sujeto histórico capaz de revelar la construcción de la vida social y económica a través de su inserción en una red de historias individuales.<sup>32</sup> La representatividad social y humana de personajes como Guido Fioravanti (el inmigrante que no se rinde),

32. Resulta pertinente recordar aquí a Georg Lukács y su anhelo de totalidad orgánica depositado en el concepto de “tipo”. Según Lukács, la “conexión orgánica” propia del realismo está materializada en el “tipo” literario, que el sociólogo de la literatura precisa como la “categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista” porque “une orgánicamente lo genérico y lo individual”, en *Ensayos sobre realismo* (1964), Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, p. 13. Para una presentación de las principales categorías lukacsianas a lo largo de su obra puede consultarse: Álvaro Quesada Soto, “Arte y realismo en el pensamiento de Georg Lukács”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. xix, N° 49-50, pp. 89-99, 1981 (<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XIX/49-50/Arte%20Y%20Realismo%20En%20El%20Pensamiento%20De%20Georg%20Lukacs.pdf>, consulta: 5 de julio de 2012).

Para un análisis principalmente centrado en la categoría de “totalidad” desde una perspectiva filosófica, puede consultarse: Ceferino Cristian Bavasso, “El pensamiento de Georg Lukács”, *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, año 2, N° 4, Buenos Aires, noviembre de 2008 ([http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/04\\_9\\_Ceferino%20Bavasso.pdf](http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/04_9_Ceferino%20Bavasso.pdf), consulta: 5 de julio de 2012).

Para un análisis contrastivo sobre realismo, marxismo y modernismo desde un punto de vista filosófico, consúltese Eugène Lunn, *Marxismo y modernismo. Un estudio his-*

Tito (el obrero traicionado en su buena fe y que la paga con su vida), Demetrio (despedido por un dueño indiferente) y Adolfo y Weldman (insensibles industriales textiles), entre otros, se sostiene desde una estructura social exterior preexistente al texto. Gilman sostiene que quien escribía confiaba por entonces en la racionalidad de una Historia que conduciría a la gran masa de explotados al ejercicio del poder. Esta apreciación merece, a nuestro juicio, ser matizada. Por cierto, la Historia de entonces era en aquellas primeras obras la historia de la lucha de clases, pero estas breves anécdotas nos muestran que la traición, la desesperanza de estos personajes, su girar en el vacío, son las versiones individuales de una decepción histórica. Marcos, en *El precio*, lo resume diciendo lo siguiente:

Y hoy sé, como muchos, que formo parte de una nación conquistada que vela, en silencio, las armas de su liberación. Y sé también, que esa nación ha sido derrotada –no vencida, no aniquilada– en su eterna insurgencia, por ser demasiado generosa, demasiado humana. (65)

Y el cierre de “El apóstol” en *Sol de sábado* expone la perspicaz ironía de los vencidos. Esperando en vano las armas escondidas en la CGT que Blas (jefe sindicalista peronista) debía acercar al grupo de obreros que se disponía a presentar batalla en Plaza de Mayo para defender al General, Tito cae muerto en la calle Balcarce, víctima inocente de los disparos tirados desde el Ministerio de Marina. Marcos estaba con él. Blas nunca llegó. Marcos se da cuenta de que Blas los engañó. Días después del entierro de Tito, Blas y Marcos se encuentran en una reunión de delegados del sindicato y allí Marcos le lanza al inescrupuloso sindicalista su ironía demoledora con la potencia arltiana de un *cross* a la mandíbula:

Lo miré. Blas, secretario y todo, había engordado. Y yo debí haberme callado, porque llevaba todas las de perder con lo que iba a decir. ¿Pero cómo 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:

–Decíme, ¿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? (25-26)

---

tórico de Lukács, Benjamin y Adorno, Eduardo L. Suárez (trad.), México, FCE, 1986. Especialmente pp. 91-149.

En el plano de su vida, su disidencia con la línea fuerte del Partido Comunista Argentino, que en 1964 (cuando tenía treinta y seis años) terminó sancionándolo con la expulsión, sella un camino de fracturas y de divergencias políticas, partidarias, y nos aventuramos a decir también: estéticas, que si bien no lo alejan de su concepción del mundo, a la cual permanece fiel aún hoy, abre su horizonte intelectual. Desestimando los prejuicios de la izquierda argentina, que canonizó la imagen intelectual de Jorge Luis Borges como la de un escritor aristocrático que fue la figura central del elitista grupo editorial *Sur*, Rivera, el obrero de las Letras, confiesa, no sin orgullo, haberse atrevido recién a los treinta años a leer la literatura de Borges.<sup>33</sup>

Si en nuestro presente los valores poco valen, si los conflictos y las polémicas que dan vida a las ideas están ausentes, Rivera, en la

33. En el reportaje que Horacio Aranda Gamboa (ob. cit.) le realiza, Rivera reconoce haber tenido prejuicios antes de lanzarse a la lectura de Borges:

“¿Tenía algún prejuicio en relación con la literatura de Borges?”

Claro. Lo empecé a leer tarde, a los treinta años. Un día me decidí a ver qué pasaba y me encontré con el escritor que es. Terminé por comprar sus obras completas en una enorme edición. Me acuerdo sólo de dos líneas: él tiene un poema que se llama «El general Facundo Quiroga va en coche al muere», y pone en boca de Quiroga esta reflexión: «¿Qué podrá conmigo esa cordobesada bochinchera y ladina?». Ahí viene la relación con Paz”.

Simpático es su recuerdo de la entrevista que le hizo a Borges en 1976. Puede percibirse en el relato de la anécdota el reconocimiento profesional, pero también el admirativo respeto a la persona, a la modestia que caracterizaba a Borges. Rivera y su compañero resultan, frente a la distinción del Maestro, un tanto rústicos. Primeros meses de la última dictadura, Rivera era por entonces periodista y estaba encargado de las tapas de *El cronista comercial*. Como él mismo cuenta en la entrevista, poco y nada podía hacer, apenas entretenerse modificando titulaciones. Del aburrimiento nace la idea de entrevistar a Borges. Recuerda:

[...] Era muy aburrido tener que poner en la tapa: «*El presidente de la nación, coma, teniente general Jorge Rafael Videla, coma, llegó a la casa de gobierno a las ocho horas*». Al otro día, en lugar de «*llegó*», «*arribó*». Al tercer día, «*se hizo presente*». Otro periodista me dice: «¿Y si le hacemos un reportaje a Borges?». Llamálo. Y lo llamó. Él vivía con su madre, doña Eleonora Acevedo, en un departamento de la calle Maipú. Allí fuimos con un grabador que parecía un ataúd comparado con estas cosas tan pequeñas. Y Borges, impecable como siempre, de corbata. Nos hizo sentar. Me llamó mucho la atención que tenía todos los estantes vacíos de la biblioteca. Claro, estaba ciego. Le hicimos una sola pregunta. Borges habló dos horas. Y en un momento dijo: «Ya-voy, ma-dre». Doña Leonor estaba ya en la cama, con noventa y pico de años. Lo había llamado. Yo soy medio duro de este oído, pero le pregunté a mi compañero: «Decíme Alberto, ¿vos escuchaste algo?». Le faltaba uno de los sentidos y tenía aguzado los otros. Volvió al rato y fue como si hubiera puesto un punto y aparte. Siguió hablando otra hora más. Fue un banquete. Después trascribimos y llenamos durante dos días dos páginas enteras del *Cronista*”, entrevista de Marcelo Luna, “Del impulso interior a la escritura”, ob. cit.

más pura línea borgeana, sale al encuentro de aquellos bienes simbólicos en su doble lectura del pasado: el del pasado de una *patria* que es para él mucho más que el pasado del territorio nacional, y el de un pasado familiar, menos ilustre que el borgeano, pero no menos épico. La literatura de Rivera, como la de Borges, no habla del mundo a través de su representación. Su literatura, como la borgeana, no intenta descifrar la realidad, sino por el contrario, cifrarla.<sup>34</sup>

## La derrota, en pocas palabras

*—¿A quiénes le interesa contar?*

*—A los derrotados. No sé si lo logro, pero intento contarlos a ellos.*

*[...] Yo soy del bando de los derrotados, por elección.*

*Por ellos y sobre ellos escribo, y eso que ya he escrito demasiado.*<sup>35</sup>

Andrés Rivera

*Este país cría asesinos, hombres y mujeres. Y hay que detenerse y hablar de los 30.000 desaparecidos, de la matanza de los peones de la Patagonia, de la Semana Trágica, de las noticias policiales de todos los días.*<sup>36</sup>

Andrés Rivera

La crítica sostiene que la perspectiva ideológica que Rivera privilegia en el conjunto de su obra es la de los derrotados. Rivera lo confirma en sus entrevistas. Cuando los derrotados toman la palabra (esto es: narran, testimonian, escriben como Castelli o Rosas), cuando están en el centro de la escena del recuerdo, de sus recuer-

34. Es la perspectiva de Beatriz Sarlo respecto de la literatura fantástica en Borges: “La literatura fantástica habla del mundo no a través de su re-presentación sino por *contradicción y divergencia*. No le interesa descifrar sino cifrar”, en *Borges un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México, 2007, p. 151; destacado en el original.

35. Entrevista a Andrés Rivera “Los lectores de mi obra buscan violencia”, por Verónica Abdala, ob. cit.

36. Entrevista “Es mucho más fácil ser fascista que socialista”, por Ignacio Portela, Hugo Montero y Martín Latorraca para *Sudestada. Revista de Cultura, Arte y Actualidad*, año 4, N° 33, octubre de 2004. Rivera habla sobre *Cría de asesinos*, recientemente publicado.

dos, sostienen convicciones éticas que son irrenunciables; mantienen el sentido de la palabra dada; representan el valor, el coraje, la resistencia, la lealtad, la amistad. Y cuando ciertos vencedores como el Capitán José Santos Pérez, protagonista de *Los vencedores no du- dan*, o como el estanciero Saúl Bedoya, protagonista de *El amigo de Baudelaire*, son contados por una voz femenina (la de la mujer de Santos Pérez, que sí duda acerca de cómo y en qué momento ejecutar la orden que recibió de matarlo; la de la “sierva” Lucrecia en el caso de Bedoya) ¿no están acaso ya éticamente rendidos?

Los protagonistas de Rivera son frecuentemente héroes patrios derrumbados (Castelli, Rosas, Paz), o personajes viejos y abatidos, víctimas de las derrotas cotidianas que el cuerpo inflige a la voluntad (Arturo Reedson, Pablo Fontán, el viejo Demetrio). La vejez, la enfermedad, el sometimiento sexual que sus personajes conocen son manifestaciones de la desesperanza política, amorosa. Deben aprender a perder y a resistir (Cufre, Reedson hijo y Reedson padre, Guido Fioravanti, Pablo Fontán), a no confundir la realidad con la verdad. Saben que a veces vale más perder que ganar en complicidad con los vencedores. La historia pública se cuele en el presente melancólico y reflexivo del recuerdo, en el ejercicio de conciencias narrativas y narradas que, a través de los haces dispares de la memoria, refractan el pasado personal y nacional confundiéndolos.

Lejos de las características formales de la “novela-río”, caracterizada fundamentalmente por la complicación de las peripecias y por su larga extensión,<sup>37</sup> la literatura de Rivera está determinada por la concisión, la brevedad, el escamoteo informativo, el argumento escueto. Lo que con gracia poética Guillermo Saavedra describe como la “estrategia de un reductor, de un jíbaro literario que somete a un revelador proceso de desmontaje y condensación la opulenta y compacta seguridad de los grandes formatos narrativos”.<sup>38</sup> Maestro del silencio, de la ambigüedad, de la incertidumbre, de la duda, el placer de contar una historia consiste para él en depurar la escritura

37. En el plano de la diégesis, las principales características formales de este tipo de novelas radican en la multiplicidad de personajes y de aventuras, en las peripecias extraordinarias, las largas descripciones, la intriga complicada, la idealización del amor y de las relaciones amorosas. En cuanto a la extensión, se caracterizan por ser largas y tener a menudo varios volúmenes. Al respecto remitimos al trabajo de tesis de Aude Leblon, *Poétique du roman-fleuve de Jean-Christophe à Maumort*, 2 de diciembre de 2010, Université Sorbonne-Nouvelle Paris III, Introduction, pp. 1-30 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714342/document>, consultado: 14 de agosto de 2012).

38. Guillermo Saavedra, Prólogo de *Andrés Rivera. Cuentos escogidos*, ob. cit., p. 14.

y en desviar permanentemente la historia que cuenta. El trayecto sinuoso de su escritura se asienta en las digresiones de la diégesis, en las elipsis, en los blancos espaciales que vuelven visible la fragmentación narrativa, en los ensimismados rodeos de la sintaxis. La brevedad enunciativa puede leerse (verse) en la extensión reducida de los párrafos (*El profundo sur*, *Kadish*), de los capítulos, en particular de los finales, como por ejemplo el capítulo final de *Guardia Blanca*, reducido a una corta escena de diálogo de despedida, de una página, entre Emilio Pinedo y su madre; y los capítulos finales, XI y XII, de *La revolución es un sueño eterno* compuestos de una y de tres líneas respectivamente. Sin confundir lo breve con lo corto, la forma enunciativa con la extensión textual,<sup>39</sup> adelantemos que los límites textuales, esto es: los lugares de comienzo y de final de un texto (entendido de manera amplia como cuento, novela, *nouvelle*, pero también párrafos y capítulos) se revelan como particularmente interesantes para el estudio de lo discontinuo en la escritura de Rivera, aspecto que trataremos en la tercera parte de nuestro estudio.

En un plano ideológico que suele asociarse con la noción de posmodernidad, la prosa de aspecto inacabado de Rivera da cuenta del fracaso de un modelo hermenéutico de certezas radicales. En el plano ficcional, el fragmento como modelo de exposición narrativa evidencia, como decíamos hace ya algunos años, a propósito de los textos que Rivera publicó entre 1984 y 1996, “el agotamiento de la apropiación totalizadora de la Historia, y de la *totalidad* como modelo ficcional de exposición completa”.<sup>40</sup> Este descreimiento respecto

39. Las comunicaciones que integran el volumen colectivo “Brièveté et Écriture”, N° 21 de *La Licorne*, coinciden en señalar que la brevedad es un modo de enunciación que atañe la significación y que lo corto tiene que ver con la extensión. La forma breve no debiera ser reducida a la extensión del texto.

40. Marta I. Waldegaray, “Historia y representación en la narrativa reciente de Andrés Rivera”, *América. Cahiers du CRICCAL*, N° 24: “Les nouveaux réalistes”, Christian Giudicelli (ed.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 179-189; destacado en el original. Nos referíamos precisamente a siete textos: *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, *Los vencedores no dudan*, *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *Mitteleuropa*, *El verdugo en el umbral* y *El farmer*.

La incredulidad sobre los *grandes relatos* o *metarrelatos* como fuente de legitimación de las instituciones y de las prácticas públicas, sociales y políticas, relatos dadores de un sentido de liberación o de emancipación a la marcha de la historia, comienza según Jean-François Lyotard hacia 1930. Aquellos grandes relatos –de origen positivista– acerca de la Modernidad (como concepto filosófico) eran tres: la Historia concebida como relato único, el ideal de orden y de progreso, y el relato que prometía el bienestar del hombre a través del desarrollo producido por la ciencia y la industria. Por esta invalidación de los metarrelatos de la tradición moderna, la modernidad

de los grandes modelos explicativos corresponde por cierto a un rasgo de época; otros escritores argentinos que suelen ser caracterizados como “posmodernos”, contemporáneos a Rivera aunque mucho más jóvenes (Osvaldo Lamborghini, César Aira, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Daniel Guebel, entre otros), rechazan también los grandes modelos y las versiones oficiales de la Historia, pero de una manera bastante distinta del desencanto amargo de Rivera. Estas más jóvenes impugnaciones literarias, partidarias de la “exacerbación del juego inventivo”, como decía María Teresa Gramuglio en una nota crítica de 1982 sobre la por entonces reciente publicación de *Enma, la cautiva*, de César Aira,<sup>41</sup> se valen de una exuberancia discursiva cuyas modalidades pasan por la parodia, la caricatura, el grotesco, la farsa, la burla irreverente, el desenfado, el humor. El distanciamiento risueño y corrosivo *des-figura* la escritura y la realidad puede llegar a ser el punto ciego de estas formas. Valga un solo ejemplo de lo expuesto: el tratamiento que en la década de los 90 la literatura no testimonial hizo de la Guerra de Malvinas al convertir la nobleza épica de un relato de guerra en farsa y picardía de sus personajes.<sup>42</sup>

---

cedía su paso a la posmodernidad, una nueva perspectiva filosófica que corroía las ideas de razón y de verdad únicas. Al respecto: Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, París, Minuit, 1979.

41. María Teresa Gramuglio, “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”, *Punto de vista*, N° 14, Buenos Aires, 1982, pp. 27-28. Acerca de la literatura de los años 90 puede consultarse el volumen “La literatura argentina de los años 90” del N° 24 de *Foro Hispánico*, dirigido por Geneviève Fabry e Ilse Logie. En particular, los trabajos de Margarita Remón Raillard, “La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e interrumpida”, pp. 53-64, y de Carmen Mora, “El cuento argentino de los años 90”, pp. 65-83. Sobre Rodrigo Fresán, ver Collard Patrick, “El humorismo de Rodrigo Fresán en *Historia argentina*”, *L’Histoire irrespectueuse. Humour et sarcasme dans la fiction historique (Espagne, Portugal, Amérique Latine)*, Lille 3-Universidad Charles-De-Gaulle, 2004, pp. 151-158. Acerca del cuestionamiento de las convenciones realistas y de la agresión del sentido en la literatura de César Aira, ver: María Graciela Villanueva, “Historias suspendidas en el aire. Una reflexión sobre el sentido en la obra de César Aira”, en Michel Lafon (ed.), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Universidad Stendhal, 2005, pp. 67-78.

42. La bibliografía sobre la Guerra de Malvinas como intertexto histórico de recreación literaria no es poca. Señalo solamente cuatro: 1) Sarlo Beatriz, “No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia”, *Punto de vista*, N° 49, Buenos Aires, 1994, pp. 11-15. 2) María Bermúdez Martínez, “Geografía del aislamiento: relatos sobre Malvinas”, en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *La isla posible, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Alicante, Tabarca, 1998, pp. 90-101. 3) Martín Kohan, “El fin de una épica”, *Punto de vista*, N° 64, Buenos Aires, 1999, pp. 6-11. 4) Marta I. Waldegaray, “Malvinas: delirios de guerra”, en Françoise Aubès y Florence Olivier

Definitivamente, no es éste el tono de Andrés Rivera. Su decepción histórica, su creencia en una autenticidad propia del tiempo pasado acompañan su convencimiento en la anomia moral del presente (Lucas, Daiana, Galimba lo exponen). Hay en la literatura de Rivera una actitud existencial dolorosa que lo emparenta con la tradición literaria de escritores existencialistas rioplatenses como Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Haroldo Conti, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti. Pero lo que en la literatura de estos escritores es una resignación inherente a la condición humana, en la literatura de Rivera la decepción es consustancial al fracaso político. Sus personajes, por lo general misantrópicos y desencantados (Rosas, Paz, Castelli, Bedoya, Cufre, Arturo Reedson, Pablo Fontán), encarnan la precariedad de un mundo desprovisto de toda trascendencia, de toda ilusión en un futuro mejor. El empleo alegórico de la Historia que hace Rivera (empleo ya destacado por la crítica) refracta el malestar presente de una Argentina desorientada que, para comprender el desamparo de las últimas décadas, debe mirar su pasado. Esta perspectiva histórica, puesta en escena en la literatura de Rivera través de conflictos de la subjetividad y del deseo sufridos tanto por personajes inventados como por figuras históricas, se expresa con un tono comparable acaso con ese vértigo de la pérdida, que es la voz de la angustia en la ficción de Juan Carlos Onetti.<sup>43</sup> En la literatura de Rivera, como en la de Onetti, el universo ficcional se interioriza; las voces interiores de los personajes se inscriben en la escritura como ecos (o lejanos espectros) que retornan.<sup>44</sup> La (re)flexión subjetiva de esta literatura de la soledad y de la desilusión en Rivera no está exenta de fundamento moral ni de una concepción del arte como camino del conocimiento, de restauración de un sentido político, de nostalgia de los orígenes (como veremos en la segunda parte de nuestro estudio). La épica coral de los humillados de la Historia expuesta en sus primeros textos (1957-1968) va progresivamente basculando y, a partir de los 70, gira hacia una ética solipsista en la cual la representatividad social de los primeros personajes de su literatura (aquellos líderes sindicalistas

(eds.), *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. I, N° 37: "La satire entre deux siècles", París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, marzo de 2008, pp. 169-178.

43. Ver Sonia Mattalia, *Onetti: una ética de la angustia*, Valencia, Universitat de València, 2012. También Claude Fell, "Juan Carlos Onetti et l'«écriture du silence»", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 21, 1973, pp. 43-55.

44. El tratamiento discursivo de esta interiorización de las voces es analizado en la tercera parte de nuestro estudio.

como Marcos, Mauricio Reedson, Demetrio, Sepúlveda) cede paso a la dimensión alegórica de las figuras históricas posteriores (Castelli, Rosas, Paz, Bedoya). Este misantropismo expuesto en la experiencia de vida de sus personajes principales no es ajeno a la postura autorral órfica de Rivera que, por fijar la pureza ética y la verdad histórica en el pasado (familiar, patrio), por concebir la Historia como proceso de degradación, podría emparentarse paradójicamente con la postura conservadora y guardiana de los valores éticos (cristianos) de un Leopoldo Marechal.<sup>45</sup>

Si tomamos como marco la convulsiva realidad política argentina de la década de los 70, el proceso de reduccionismo narrativo maduró entre 1972 y 1982, diez años durante los cuales Rivera no publicó ningún libro. De *Ajuste de cuentas* (1972) a *Nada que perder* (1982) transcurren diez años de silencio y un proceso de cambio fundamental en el cual la escritura de Rivera sufre la inflexión ya mencionada. Pasaron entre tanto el gobierno de la viuda de Perón, el golpe militar del 76 y la imposibilidad de publicar lo que fue la primera versión de *El verdugo en el umbral*, que data de 1975. Esta novela, que tuvo que sortear los avatares históricos de la Argentina hasta poder ser publicada, totalmente reescrita, en 1994, se centra en la vida de Mauricio Reedson (Moisés Rybak), sindicalista textil, padre de Arturo Reedson, álgter ego de Andrés Rivera. Temporalmente, la novela se extiende desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial hasta mediados de los años 70 en Argentina. Espacialmente, se desplaza entre la aldea rusa de Proskurov (tierra de origen de los antepasados de Rivera) y la Argentina del agitado gobierno de Isabel Perón.<sup>46</sup>

45. Al respecto se puede consultar el artículo de Teresa Orecchia-Havas, "Mithologies et littérature: notes sur l'œuvre de Leopoldo Marechal", en Claude Fell (ed.), *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, N°3: "Les mythes identitaires en Amérique latine", París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 255-280. También su tesis de doctorado: *Rhétorique du roman: l'œuvre de Leopoldo Marechal*, Université de la Sorbonne, Nouvelle-Paris III (<http://www.theses.fr/1989PA030118>, consulta: 5 de enero 2014). Véase también de Graciela Maturo, "De la poética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica y fenomenología de lo imaginario", en *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 57-69.

Acerca de la negatividad como experiencia literaria desde el romanticismo francés (siglo XIX) hasta la literatura contemporánea (siglo XX) puede consultarse: Éric Benoit y Dominique Rabaté (eds.), "Nihilismes", *Modernités*, N° 33, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

46. Como bien lo explica Guillermo Saavedra en el prólogo a los *Cuentos escogidos* (ob. cit.), en el plano de la historia contada *El verdugo en el umbral* ([1975]-1994) narra hechos de la saga familiar de Rivera que son históricamente anteriores a los contados en *Nada que perder*, publicada en 1982. Las tensiones políticas vividas ya

Si tenemos en cuenta la vida de nuestro escritor, es interesante retener la lectura que hace de su experiencia como obrero textil, entre sus veinte y veintiséis años. De esta experiencia Rivera declara haber conservado la economía de movimientos, que redundaba en ganancia temporal, como principio de comportamiento. En el plano de la escritura esta conducta se vuelve procedimiento y se traduce en la economía de palabras como principio constructivo.<sup>47</sup> Reuniendo en una misma imagen el oficio textil y el oficio literario, imagen que propone al cuerpo como motor del trabajo de escritura, Rivera confirma que la literatura es cuestión de esfuerzo corporal, trabajo físico.<sup>48</sup> Esta asociación da mayor envergadura a su experiencia fabril a la vez que relativiza el aura del trabajo literario. Por cierto, el eco

---

durante el gobierno de Isabel Perón hicieron que Rivera no pudiera editarla y que la novela esperara diecinueve años hasta ser publicada en Buenos Aires por la editorial Alfaguara. Escribe Saavedra:

“En rigor, estas novelas deben leerse invirtiendo el orden en que fueron publicadas, no sólo porque *El verdugo en el umbral* narra hechos anteriores, sino también porque el proceso de su escritura es igualmente previo al de *Nada que perder*. Rivera terminó una primera versión de aquella novela en 1975 pero su editor 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” (12).

47. Al respecto, Andrés Rivera, “Las lecturas de la historia”, en Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 53-64, p. 60.

48. En la entrevista con Miguel Russo y Gabriela Tijman (ob. cit.), Rivera comenta su rutina y práctica de trabajo: en cuadernos y a mano, por las mañanas, luego reescribe a máquina. Dice:

“¿Cómo es su manera de escribir?”

A mano, en cuadernos. Corrijo lo que escribo a mano y después hay dos o tres borradores a máquina. Los paso yo mismo. Primero, porque nadie va a entender las correcciones. Segundo, porque mientras tipeo también corrijo. Ése es un paso muy importante. ¿Tiene alguna rutina de trabajo?

Escribo por la mañana. Ése es el momento en que estoy fresco, en que puedo concentrar lo poco que pensé acerca de la novela. Y atiendo a lo que los grandes narradores dijeron sobre su trabajo. Hemingway decía que nunca había que abandonar lo que se escribe sin haber empezado algo. Cuando siento que terminé mi jornada, o que me estoy agotando, dejo dos o tres líneas que me servirán al día siguiente. También otro consejo de Hemingway: releo todo lo que escribí”.

Nunca pudo adoptar la computadora, que imagina distante. Prefiere el contacto físico con el papel y la lapicera. En una entrevista con Horacio Aranda Gamboa (ob. cit.) responde:

“¿Por qué nunca adoptó la computadora?”

Es un anacronismo de parte mía. Pero creo que hay una relación más sanguínea entre lapicera, escritor y papel. La computadora me resulta muy fría”.

de la metáfora del *texto* (lenguaje trabajado) como un entramado o *tejido*,<sup>49</sup> como trabajo y producción, está presente en su interpretación, pero nos parece que lo interesante está en la operación de extrapolación a través de la cual se equipara una práctica con la otra. Algo de esto hace también Rivera cuando en su búsqueda de materiales históricos polémicos transfiere al siglo XIX valores del siglo XX y viceversa. Rosas es (como) Perón, y “hay que detenerse y hablar de los 30.000 desaparecidos, de la matanza de los peones de la Patagonia, de la Semana Trágica, de las noticias policiales de todos los días”.<sup>50</sup>

\*\*\*

En su literatura, Rivera complejiza la inclusión de la historia patria y de la historia mundial; también la relación entre la memoria y la escritura. Las modalidades de trabajo con la historia, la memoria y la escritura dan lugar a una experiencia narrativa que reposa a nuestro juicio sobre tres pilares: en el plano ideológico, su motivo central es el de la *derrota* revolucionaria y la desesperanza histórica que ella comporta; en el orden ficcional, la *subjetividad de lo íntimo* es el universo privilegiado de su literatura, y, finalmente, en el plano formal, la *brevedad* es la modalidad que estructura sus textos. Estos tres aspectos centrales de su producción organizarán la presentación de nuestro estudio.

Dos fueron los criterios de selección de los textos de nuestro corpus. En primer lugar, un desafío. Quisimos leer allí donde la crítica se detuvo poco, o bastante menos. Este reto nos llevó a establecer dos campos de lectura. El primero: la relectura de sus primeros textos, trabajos desestimados por la crítica y tenidos en menos por el propio autor. Nos referimos a *El precio* (1957), *Los que no mueren* (cuentos, 1959) y *Sol de sábado* (cuentos, 1966). Hemos encontrado en ellos motivaciones ideológicas y también una escritura en la cual chispea ya su trabajo literario definitivamente más experimental de

49. Nuevamente Roland Barthes, “(etimológicamente, el texto es un tejido: [...] está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no serlo?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía”, en “De la obra al texto”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, ob. cit., pp. 73-82, 77-78.

50. Entrevista “Es mucho más fácil ser fascista que socialista”, ob. cit.

los 80. El segundo: la propuesta de leer de manera diferente<sup>51</sup> los textos más conocidos y tratados, de destacar en ellos otros aspectos. Es el caso de *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) y de cuatro *nouvelles*: *El amigo de Baudelaire* (1991), *La sierva* (1992) (que inauguran sus publicaciones en los años 90 así como también un intenso período de publicaciones en Alfaguara, que va desde 1991 hasta el 2004),<sup>52</sup> *El farmer* (1996) y *Ese manco Paz* (2003). Son los textos considerados como los clásicos *históricos* de Andrés Rivera; los incorporamos para leer en ellos otros aspectos que no tienen que ver con sus materiales históricos.

En segundo lugar, nos propusimos abordar textos que temáticamente incorporaran la violencia política (argentina, europea) como materia del relato, pero que lo hicieran desde la brevedad, el sesgo y la fragmentación expositiva como principios formales. *Apuestas* (1986) es el pequeño gran texto por excelencia para el tratamiento de este propósito. Incluimos *Guardia Blanca* (dos relatos, 2009) y *Kadish* (dos relatos, 2011), que aportan además el interés de cerrar, hasta hoy, el campo de su producción. Tratándose de violencia y de memoria históricas hemos incluido sus novelas *Nada que perder* (1982) y *El verdugo en el umbral* (1994), textos más extensos en los cuales hemos leído la construcción de una subjetividad autoral.

Por todo esto, las siguientes páginas releen una selección de textos representativos del recorrido literario de Rivera, textos que a nuestro juicio constituyen un buen punto de partida para lo que nos interesa demostrar. Hemos intentado que la producción de cada década estuviera representada. Así *El precio*, *Los que no mueren* y *Sol de sábado* pertenecen a los años finales de la década de los 50 y a los 70. *Nada que perder*, *En esta dulce tierra* y *Apuestas*, a los 80. *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *El verdugo en el umbral*, *El farmer*, a los 90. De los años 2000 tomamos *Ese manco Paz*, *Cría de asesinos*, *Esto por ahora* y *Guardia Blanca*. De la nueva década que iniciamos: *Kadish*. No son el análisis independiente de los textos ni su periodización los criterios metodológicos que ordenan nuestro

51. Esos textos más frecuentados por la crítica académica y por las notas y entrevistas periodísticas, le proporcionaron un merecido reconocimiento público (aunque no necesariamente en un principio un éxito de ventas). El trabajo de marketing editorial, que a partir de los años 80 asoció estratégicamente su literatura a la novela histórica, género *bestsellerista* por excelencia en la Argentina durante la década de los 90, no fue ajeno a este reconocimiento. Como escritor, Rivera siempre marcó su distancia con el fenómeno mercantil de la novela histórica.

52. Entre 1991 y 2004, Rivera publica en Alfaguara siete *nouvelles*, tres libros de relatos y una antología de cuentos.

estudio. Los textos mencionados son convocados en función de la problemática teórica planteada en cada sección, problemática que consiste –recordémoslo– en la lectura de las maneras en que Rivera complejiza la relación de la Historia con la memoria (personal, familiar) y con la escritura. Nuestro estudio recusa la dicotomía *fondo-forma*; intenta reemplazar esa dicotomía por la noción de *escritura*, porque creemos que, en la materialidad de la escritura, los recursos son contenido. Toda forma es estructura y sentido.

Conscientes de que construir un corpus es una operación de lectura que consiste en prefigurar tipologías privilegiando temáticas y maneras de significar, la selección retenida no es sin embargo excluyente. Se trata de un corpus principal, pero no absoluto. El lector podrá ampliarlo o adaptarlo en función de sus propios intereses analíticos.