



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

25 | 2023

A la izquierda, horizontes literarios

---

# Andrés Rivera: horizontes históricos para una izquierda derrotada

*Andrés Rivera: horizons historiques pour une gauche vaincue*

*Andrés Rivera: Historic Horizons for a Defeated Left*

Ivan Jimenez

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/13225>

DOI: 10.4000/lirico.13225

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Referencia electrónica

Ivan Jimenez, «Andrés Rivera: horizontes históricos para una izquierda derrotada», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 25 | 2023, Publicado el 14 febrero 2023, consultado el 21 febrero 2023. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/13225>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.13225>

---

Este documento fue generado automáticamente el 21 febrero 2023.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Andrés Rivera: horizontes históricos para una izquierda derrotada

*Andrés Rivera: horizons historiques pour une gauche vaincue*

*Andrés Rivera: Historic Horizons for a Defeated Left*

Ivan Jimenez

---

“No, se dijo Cufre, nada acabó del todo.”

*En esta dulce tierra*

- 1 Si suponemos que un revolucionario de Mayo de 1810, enmudecido por un cáncer de la lengua, ve la miseria de un negro libre que apenas unos años antes había defendido el territorio porteño contra la marina británica, o se entera de que una mulata ha sido vendida por su ama criolla a un comerciante inglés, ¿qué haría o qué pensaría ese revolucionario? ¿Qué haría un médico argentino que huyendo de la mazorca rosista en junio de 1839 –en plena guerra entre unitarios y federales– se esconde en casa de una mujer de prestigioso linaje con quien tuvo un amorío, y sale de su cautiverio veintinueve años después, en octubre de 1868, en el momento en que Sarmiento asume la presidencia? ¿Qué puede hacer un antiguo *communard* de 1871, contemporáneo de Louise Michel, que por un azar de la travesía interoceánica que lo lleva a cumplir su condena en Nueva Caledonia, se encuentra en Buenos Aires respondiendo a un interrogatorio ante un juez de la república, a finales de la presidencia de Sarmiento?
- 2 Para un lector o una lectora familiarizada con la obra de Andrés Rivera (1928-2016), quizás resulte evidente que este tipo de preguntas-hipótesis, medio absurdas, medio inesperadas, son como puntos de apoyo que han permitido dar ese “salto hacia lo inverificable” –para decirlo con palabras de Saer (2004: 52)– que genera imágenes críticas en torno al pasado histórico, desde la ficción. A partir de los años 80, bien sabido es, la narrativa de Rivera multiplica las alusiones a la revolución de Mayo, al rosismo, a la formulación del proyecto liberal del Estado-nación argentino, como si allí estuvieran los antecedentes necesarios para dilucidar el curso histórico que llevó a las repeticiones del autoritarismo militar, hasta el colmo macabro de la dictadura de 1976-1983. Apenas si es necesario recordar que, al igual que otros autores y autoras de la Argentina de fines del siglo XX, Rivera se inscribe en la tendencia que “reinventa” el

siglo XIX, tomando a este como “un reservorio de mitos de la imaginación nacional” (González y Villanueva 2014). En cierto modo, *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987), dos de las novelas que retendrán nuestra atención, pertenecen al conjunto de obras que, ante el impacto del terrorismo de estado, establecen una analogía “catártica” con el rosismo (Halperín 1987: 74-77), tomando a éste como un precedente causal de la última dictadura, para sondear el “enigma” de la violencia política en la historia argentina (Sarlo 2006: 1-2). Es lo que Edgardo Berg ha llamado una búsqueda de “los modos de intelección y las claves del presente en el pasado cultural y político” (2002: 105). Es lo que Marta Waldegaray también ha explicado como la creencia en que Rosas es el “origen histórico de nuestra violencia hecha sistema”, de acuerdo con la “mitificación romántica” de esta figura (2008: 4).

- 3 Para Rivera –el intelectual–, a pesar de la vuelta a la democracia, el último trayecto del siglo XX en Argentina es un tiempo de derrota, ya que no solo se han quebrado las utopías socialistas, sino que también se ha dado paso a la implantación de un sistema ultraliberal, que él siempre criticó con virulencia en numerosas entrevistas. En el plano literario, aquellos años corresponden a un momento en que su narrativa se sigue dejando llevar por una especie de obsesión por la historia decimonónica, de tal manera que a las novelas ya citadas se sumarán otras más, como *El amigo de Baudelaire* (1991) y *El farmer* (1996), a las cuales aludiremos más adelante. Muy pronto, la crítica destacó un aspecto que hasta hoy constituye un punto de partida para abordar la narrativa de Rivera: la personalización o subjetivación de las visiones del pasado, que deconstruyen la intención totalizante de la historiografía oficial –siempre favorable a los intereses de los vencedores–, y que conducen a una problematización del acto de escribir sobre la historia (Morello-Frosch 1986; Carrique y Luzzani 1996; Kohan y Pons 2000, entre otros). Poniendo un énfasis en los referentes, sin atenernos a las declaraciones de Rivera en el espacio mediático, en este autor hemos querido volver a interrogar ese gesto de escribir ficcionalmente sobre la historia, a pesar de que es un aspecto abundantemente comentado en los estudios críticos, por las tensiones que dicho gesto nos parece revelar en relación con las escrituras literarias de izquierda. Acaso para ofrecer un contrapeso a la crítica de Damian Tabarovsky, quien en su polémico ensayo *Literatura de izquierda* (2004), relega a Rivera al territorio de “la novela histórica ejemplar” (33) y lo asocia a un “realismo ramplón” (27), quisiéramos considerar con mayor detenimiento algunos vectores y giros de las referencias a la historia en varias novelas de Rivera –al margen de toda pretensión de abarcar la totalidad de su obra–, para ver si efectivamente, en el plano formal, muestran a eso que Tabarovsky llama la “chatura estética de la propia izquierda” (81). Nuestra intuición, por supuesto, es que no.
- 4 Lo que en esta ocasión quisiéramos poner de realce es el vínculo de la ficcionalización del pasado en Rivera con dos movimientos contemporáneos que Enzo Traverso ha estudiado en *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* (2018)<sup>1</sup>, a saber, la crisis del marxismo y la boga de la memoria como marco de aproximación al pasado histórico (76). En su libro, el historiador italiano hace una crítica de aquellas actitudes que con el pretexto de que las revoluciones han sido vencidas, declaran la inexistencia de horizontes posibles para una acción política de izquierda. En el marco de esta reconfiguración de una tradición que considera “melancólica”, analiza los lenguajes intelectuales, y también visuales, que hablan de “una liturgia secular de la esperanza” (64), o de “un duelo inseparable de la esperanza” (66):

El secreto de ese metabolismo de la derrota –melancólica pero no paralizante, agotadora pero no sombría– reside precisamente en la fusión entre el padecimiento de una experiencia catastrófica (derrota, represión, humillación, persecución, exilio) y la persistencia de una utopía vivida como una perspectiva histórica y como un horizonte de expectativas compartidas (68).

- 5 Dicha historia de la melancolía de izquierda, que se basa en la relectura de pensadores como Daniel Bensaïd, Walter Benjamin y Carlos Marx, entre otros, también convoca algunas “imágenes melancólicas” provenientes del mundo hispánico y latinoamericano, como los “fantasmas” socialistas de la guerra civil española en la película *Land of Freedom* (1995) de Ken Loach, o la producción cinematográfica de chilenos y chilenas en el exilio, como *Calle Santa Fé* (2007) de Carmen Castillo y *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán. Desde esta perspectiva transnacional, ¿qué podríamos decir de una narrativa como la de Rivera en la que, a pesar de las transformaciones de la escritura y del proyecto estético, el marxismo nunca dejó de tener un rol operante, y en la que el interés multidireccional por la historia toma su impulso en las diferentes experiencias de la izquierda derrotada que el autor pudo conocer?

## En las tradiciones de izquierda, un horizonte

- 6 Hoy, cuando ya contamos con un acervo considerable de entrevistas, reportajes, lecturas críticas y estudios biográficos (Catena 2005; Cancio 2006; Latorraca y Orúe 2019), los inicios de la actividad de Rivera como escritor son bastante conocidos. Nacido en Buenos Aires, en Villa Crespo, en el seno de una familia de inmigrantes de Polonia y de Ucrania, hereda de ésta varias inclinaciones políticas: una nutrida memoria de la revolución bolchevique, el rechazo del nazismo y del fascismo, los valores asociados al sindicalismo y la crítica hacia el peronismo<sup>2</sup>. Entre 1950 y 1957, al tiempo que milita en el Partido Comunista, trabaja como tejedor de seda en una fábrica textil de Villa Lynch, experiencia que le permite conocer de cerca las lógicas del micropoder de los patrones y del mundo obrero, de las cuales da cuenta en una serie de obras impregnadas del realismo social de la época: las novelas *El precio* (1957) y *Los que no mueren* (1959), y los relatos de *Sol de sábado* (1962) y *Cita* (1966). Crítico de la orientación cada vez más dogmática y totalitaria del PC, al igual que Juan Gelman y Juan Carlos Portantiero, sus amigos de aquel entonces, fue expulsado del partido en 1964, con lo cual se produce una ruptura que Roberto Tito Cossa recuerda como “la ruptura de toda una generación” (Cancio 2006: 21’20). En el conflicto entre la URSS y China, toma partido por la segunda y se convierte en corresponsal para la agencia china de noticias Xinhua. Por ello, junto a José Luis Mangieri, realiza un viaje a China en 1966, del cual quedan trazas visibles en *El yugo y la marcha* (1968), un libro de relatos que no deja dudas sobre su orientación ideológica roja, y en otro documento menos conocido, el disco *China y la Gran Muralla* (1966), que Rivera graba con las producciones Dupuy (Cancio 2007: 27’).
- 7 Aquellos años de formación en la izquierda comunista son también los años de aprendizaje del oficio de periodista que habría de desempeñar sucesivamente en varios medios: la revista *Plática*, el diario *Juventud*, el matutino *La Hora*, el semanario clandestino *Nuestra Palabra* (Sección Mate amargo), el semanario *El Popular* (sección Sindicales), la publicación del grupo Vanguardia Comunista y la revista *La Rosa Blindada*. En 1972 publica el libro de relatos *Ajuste de cuentas*, considerado como un punto de inflexión de su estética realista, que Piglia presentó en un recordado análisis: “hacer hablar a la política el lenguaje del deseo”; “sexualidad fetichista” y “obsesión temática

por la pérdida de la mujer”; “emparejamiento de la materia política con una escritura de raíz joyceana”; “ordenamiento de los relatos alrededor de una carencia: la del partido revolucionario” (1972: 26). Mientras trabaja en *El Cronista Comercial*, termina de escribir *El verdugo en el umbral* en 1974, en ese mismo año en el que muere Perón, que para Rivera seguramente fue un tiempo sombrío, no sólo por las persecuciones y desapariciones que serían adelantadas por la Triple A en los sectores de la izquierda, sino también, en un plano más personal, por el distanciamiento definitivo de su amigo Juan Gelman, que de repente se va al exilio dejando sola a su pareja, Renée Dana, la ex-esposa de Rivera –con quien éste tuvo dos hijos, Carlos y Jorge–; y sobre todo, por la leucemia que en pocos meses acabó con la vida de Carlos, el hijo mayor.

- 8 Como lo habíamos mostrado en otra ocasión con respecto a los “sujetos de la revolución” en Rivera (Jiménez 2010: 87-100), uno de los caminos literarios para saber qué decir o qué escribir ante el apagamiento de los sueños de transformación de la realidad social, “sueños que ahora parecían absurdos y presuntuosos” (Rivera 1994: 172, en cursiva en el texto original), fue volcar en el mundo ficcional lo que la memoria familiar, tanto del lado materno como del lado paterno, había conservado como un acervo de imágenes y escenas de fracaso y desencanto, y también de gestos mínimos de tenacidad y persistencia. La ficción muestra entonces ese trabajo de “retroproyección” durante el cual el sujeto-personaje hace una valoración del pasado desde las necesidades de su presente, mediante un acto imaginario a contracorriente de la cronología, en el cual –como lo explica Gérard Lenclud acerca de la invención de las tradiciones–, “los padres nacen de los hijos” (1987: 8). En medio de un entorno tan turbio de torturas, desapariciones y duelo íntimo, la revolución socialista se ve muy lejana, pero la tradición familiar de lo que resiste en tono modesto sigue perdurando, e incluso se vuelve más significativa en *El verdugo en el umbral* y en *Nada que perder* (1982). Arturo Reedson, el intelectual de izquierda, *alter ego* de Rivera, registra la recurrencia de la “imposición militar de la paz”: “la paz rosista. La paz roquista. Hoy, la paz onganiana. *Expectamus domine*” (Rivera 1994: 172); pero al pensar en su padre fallecido –el señor Mauricio/Moisés Reedson, obrero sindicalista del gremio del vestido, como el mismo padre Rivera, el señor Moisés Ribak–, no olvidará lo que de él aprendió cuando era un adolescente, “aquello que el muchacho de doce, trece o catorce años alcanzó a escuchar. O a retener” (Rivera: 1982, 42). Por ejemplo, el consejo de leer a Tolstoi que su padre le diera una tarde de diciembre de 1941, en la biblioteca del sindicato; Mauricio/Moisés Reedson, la “cara envejecida por la desesperación”, “ardiendo con una furia secreta y desamparada”, expresa su anhelo de ver caer a Hitler haciendo alusión a lo que el novelista ruso cuenta sobre la derrota de Napoleón: “Leelo. Es el libro de un gran, gran escritor. [...] Hitler no es Napoleón. Ahora... [...] El mundo es distinto: vos los sabés. Pero Tolstoi es un maestro y de él debemos aprender” (42-43). Esta escena de transmisión de una tradición literaria confirma la síntesis que Waldegaray realiza de “la figuración de un sujeto social, político y cultural modélica en Rivera: un sujeto proletario, sindicalista, de izquierda, descendiente de inmigrantes judíos pobres, amante de la literatura rusa y de la temática social” (2015: 162). Podemos considerar entonces que la narrativa de este autor se hace partícipe de una perspectiva histórica más amplia, transnacional, que da cuenta de la imbricación entre antisemitismo y anticomunismo en Europa, resaltando la actitud mesiánica de los judíos y judías que en todas partes del mundo fueron portadores de “una revolución sin patria ni fronteras” (Wieviorka 2011: 86-87).

- 9 Además de la autoficción de autor, hay otra modalidad en la que se articula el lamento literario por las derrotas de la izquierda, pues como podemos entenderlo a partir de las consideraciones de Reinhart Koselleck (1997), que aquí adaptamos parcialmente a la labor del novelista, en la prosa de Rivera emerge un deseo de indagar, de investigar, de denunciar y de situar en una dimensión temporal intersubjetiva las experiencias de los revolucionarios derrotados: “la experiencia que se puede sacar de una derrota –explica Koselleck– contiene un potencial de conocimiento que sobrevive a lo que la ocasiona, sobre todo cuando por su propia historia, el derrotado no puede dejar de reescribir la historia general” (313). El ensanchamiento de los mundos ficcionales hacia experiencias de la derrota situadas en el siglo XIX es lo que proponemos considerar como una apertura de horizontes históricos.
- 10 Según un enfoque fenomenológico que tiene en cuenta las ficciones de los novelistas y las imágenes de los poetas, Michel Collot (2019) subraya el carácter “esencial” de esa función de la experiencia humana que es el horizonte, cuya resonancia varía según las culturas. Más que una “línea”, el horizonte sería una “dimensión”, es decir, una extensión espaciotemporal cambiante del campo visual del sujeto, que le permite ir más allá del “entorno inmediato” (2) en el que se encuentra –“la posibilidad de salir de lo visible” (10)–, mediante una dialéctica entre lo cercano y lo lejano, entre lo que se muestra y lo que se esconde, entre lo conocido y lo desconocido. En cuanto a lo temporal,
- una estructura de horizonte rige por ejemplo, según Husserl, la conciencia íntima del tiempo (el presente vivo que conlleva la “retención” del pasado inmediato y la anticipación del futuro próximo), y la relación intersubjetiva (pues los otros introducen en mi campo visual un horizonte radicalmente invisible, que no es otro sino el de sus vidas interiores (5-6)
- 11 Como lo hemos planteado en un trabajo anterior (Jiménez 2020), desde la dimensión temporal en la que dialogan diversas subjetividades, esa dimensión interpersonal en la cual se acumulan y se iluminan mutuamente las experiencias de la izquierda derrotada que Rivera conoció –la vivida por la familia judía en la Europa del Este, la de los comunistas opuestos a Perón, la de los sindicalistas bajo el gobierno de Onganía, la de militantes, poetas y escritores torturados o drásticamente silenciados bajo la última dictadura...–, experiencias que fueron dejando su sedimento afectivo en el lenguaje poético, se produce una recomposición ficcional de las huellas del pasado histórico, en la que este deja de ser objeto de certezas y determinaciones teleológicas. Aunque en los mundos ficcionales de Rivera, la dicotomía revolución-autoritarismo hace que los proyectos frustrados de los representantes del “orden” también sean tenidos en cuenta, el giro a la izquierda se produce con la recuperación de la tradición de los inconformes que perdieron las batallas. Es por esto que, en los análisis críticos, la textura de la relación con el pasado histórico de las novelas de Rivera es caracterizada en términos benjaminianos, sobre todo a partir de las tesis *Sobre el concepto de historia* (Benjamin 2013: 60, 79-80). Sobre la importancia que adquieren fugazmente las imágenes históricas en la inminencia del peligro, Gilman escribió: “En la narrativa de Rivera, la historia es, benjaminianamente, el recuerdo que relampaguea en el instante de peligro. [...] El dibujo de ese peligro y la forma de esas relaciones, está en el origen de las figuras textuales: víctimas, revolucionarios, fanáticos y oportunistas” (1991: 54). Sobre las deudas y lazos intergeneracionales, y el pacto ético de preservar la tradición contra el conformismo, Berg observa que, en Rivera –dada la expansión de la memoria del sindicalismo en Argentina a las tradiciones judías europeas y al antifascismo

internacional (108)–, “cada generación es responsable no sólo del destino de las generaciones futuras sino también del destino que sin merecerlo sufrieron las generaciones pasadas.” (123). Por ello recurre a la metáfora espacial de un “doble horizonte de expectativas”: “la tensión hacia el futuro (como impulso revolucionario) y la tensión hacia el pasado (como ética redentorista)” (123).

- 12 En el plano de la escritura, esa “pasión historiográfica” de Rivera (Berg 2002: 113), esa “mirada política” hacia los conflictos desde la historia (Waldegaray 2015: 50), generará una urdimbre de fechas, lugares, nombres propios que remiten a los acontecimientos y procesos del mundo real extratextual. Con respecto al uso de los nombres propios, retomando un planteamiento de Beatriz Sarlo, Berg observa el riesgo de un abuso que incluso puede derivar en una pereza estética, como si con la mera mención del nombre propio, la prosa del narrador quisiera deshacerse de su esfuerzo y su responsabilidad poética: “Habría que pensar si la nominación no se vuelve cerrojo de la hermenéutica histórica” (2002: 109). ¿Qué hacer con ese complejo tejido referencial a partir de los nombres, las fechas y los lugares, que a veces resulta evidente (para quien los reconozca), pero que por momentos puede resultar críptico, o incluso confuso? No hay, por supuesto, ninguna obligación de tomárselos en serio, y cualquier lector o lectora es libre de recorrer las novelas de Rivera, sin “pretender aprender historia”, como lo sugiere el escritor Eduardo Belgrano Rawson (Cancio 2006: 36’38), o atendiéndose solo a su “fuerza textual” (86), sin “sobredimensionar su carácter referencial”, como propone Waldegaray (115). Pero también está la otra opción, desarrollada en otros estudios (Jiménez 2010; Letourneur 2015), de no apartarse tan rápido de lo histórico, de detenerse en las resonancias y los bordes emotivos de su función referencial, para considerar el espesor de la imaginación literaria.
- 13 Tal vez por un efecto duradero de los análisis lapidarios de Barthes sobre el carácter “performativo y engañoso” (“*performatif et truqué*”) del discurso histórico, en las investigaciones literarias hay una tendencia a asimilar lo histórico a lo referencial. Sin embargo, una lectura actual de la obra de Barthes como la que hace el historiador y pensador del tiempo François Hartog, nos invita a interrogar ese reduccionismo: a pesar de haber llevado a cabo su empresa demoledora contra el discurso histórico a fines de los 60, Barthes, que primero se declaró marxista y sartreano, y luego un vanguardista que mira hacia atrás, mantuvo durante casi cuatro décadas un vínculo de compañía (“*compagnonnage*”) con Michelet, cuya fotografía estuvo en su escritorio desde 1945 (Hartog 2021: 186). A la luz de *La Chambre claire* (*La cámara lúcida*, 1980), su último estudio sobre la fotografía, ese arte que nació en el mismo siglo que la disciplina histórica, se entiende que, para Barthes, el oficio del historiador –encarnado en Michelet– consistía no tanto en disfrazar los juicios explicativos con el dispositivo épico, sino más bien en “escuchar los murmullos de los muertos”, en “revelar”, a la manera de un fotógrafo, “la verdad de las vidas” de quienes ya no están (Hartog 2021: 199-200). Lo histórico, entonces, no es solo lo referencial, y tampoco se reduce a lo predeterminado según una periodización ideologizada. En este punto, pese a todas las diferencias innegables con respecto a la práctica literaria –sobre todo a nivel de la elaboración de los juicios explicativos–, y a pesar del conocido rechazo de Rivera hacia la categoría de novela histórica –establecida por el mercado editorial–, preferimos retener el sentido que los historiadores y las historiadoras dan al vocablo que designa su campo de trabajo: histórico, no en el sentido de una supuesta humanización de los héroes del pasado, ni en el sentido de una pretendida reconstrucción exacta de los

hechos, sino más bien en el sentido de un trabajo de distanciamiento y de acercamiento con respecto a las trazas o a lo que se sabe del pasado, y podríamos añadir –pensando en la lectura de Barthes por Hartog– un trabajo que intenta revelar el sentido de las vidas de los muertos. En esta relectura de Rivera, consideramos entonces que no basta con que un signo dado (nombre, fecha, lugar...) sea referencial para hablar de histórico. Hace falta algo más que lo impregne y le confiera una dirección sensible: una pregunta, un horizonte problemático generado, por ejemplo, por la frustración o la decepción ante a la caída de un ideal.

## Miradas postcoloniales, imaginarios antiimperialistas

- 14 Si como lo explica Waldegary con respecto a la red de nombres propios y voces en ídish, el “dispositivo onomástico teje lazos de solidaridad entre los textos, [politizándolos]” (166-167), es decir, destacando aquí y allá “el valor de lo que resiste y perdura” (168), otro tanto habría que decir con respecto a la recurrencia de nombres anglófonos en una constelación de personajes, algunos salidos de la historiografía, otros de la imaginación literaria en torno a la historia, que de manera más o menos directa tienen una filiación con la Gran Bretaña del siglo XIX. Siguiendo la cronología histórica de los mundos ficcionales –y no la de la publicación de las obras–, encontramos primero, en *La revolución es un sueño eterno*: al general William Carr Beresford, que dirigió las invasiones británicas a Buenos Aires en 1806 y 1807; a Irene Orellano Stark, amante ocasional de Castelli, dueña de tierras y de esclavos, descendiente de una de esas “familias que dictan la ley” (2001: 79); a Abraham Hunguer, un londinense descendiente de judíos, que hizo su fortuna como traficante de armas, y al que Irene Orellano Stark le vende una de sus esclavas, la mulata Belén... Luego, en *En esta dulce tierra*, la referencia al imperio británico aparece en el linaje de Isabel Starkey, la amante de Cufre, que a pesar de pertenecer a una familia rosista, esconde al prófugo en su casa: descendiente de españoles por el lado de su madre –Merceditas Arias–, Isabel Starkey es hija de Henry Starkey, un oficial irlandés del famoso regimiento 71 de Su Majestad Británica, que quiso probar suerte quedándose en tierras rioplatenses después del fracaso de las dos invasiones. En las novelas posteriores en torno al rosismo, *El farmer* y *Ese manco Paz*, Juan Manuel de Rosas –ese contemporáneo de la reina Victoria, de Lord Palmerston, y también de Carlos Marx– aparece en su exilio en Southampton, con la mente ocupada en una comparación insistente entre lo que recuerda de su patria argentina y lo que encuentra en el reino que lo acoge: “Hay un silencio argentino de las madrugadas. Y hay un silencio inglés”, piensa (Rivera 2002: 16). En *El amigo de Baudelaire*, uno de los administradores de las tierras de Saúl Bedoya, el juez de la república, es Mr. Harrison, un inglés, “buen granjero”, que “se casa con una criolla de buena familia” (Rivera 1991: 66).
- 15 Si bien todos estos personajes se acomodan al principio de representatividad social de la estética realista, desde una mirada postcolonial (Coronil 2000; Boidin 2009), también resulta evidente su inclinación a recordar, como en una especie de diatriba dispersa, las trazas de la injerencia política, económica y financiera de Gran Bretaña en la historia de la Argentina. En estos casos las referencias históricas nos parecen más que meras referencias, ya que funcionan como nodos en los que lo ideológico deja ver su vibración afectiva. En las novelas mencionadas, la marcada tendencia a plantear la cuestión de la colonialidad mediante numerosas alusiones a los vínculos históricos entre la Argentina



y Gran Bretaña, entronca con esa “disposición” o “sensibilidad subyacente”, común a diferentes doctrinas, que ha sido denominada “el imaginario antiimperialista” (Kozel, Grossi y Moroni 2015: 13). Entre las múltiples redes intelectuales y filiaciones semánticas que constituyen esa tradición ideológico-cultural –cuya faceta antiyanqui es representada por Paul Groussac, Rubén Darío y Roque Sáenz Peña, entre otros–, está el antibritanismo impulsado por dos publicaciones de los años 30 (Kozel 2015: 33-36): *La Argentina y el imperialismo británico. Los eslabones de una cadena 1806-1833*, obra de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta (1934) que contribuyó a “colocar a Rosas entre los precursores del antiimperialismo rioplatense” (34), y *Política británica en el Río de la Plata* (1938) de Raúl Scalabrini Ortiz. En la década de los 50, más cerca de Rivera, encontramos al grupo de la revista *Contorno*, con el que el joven escritor e intelectual tenía varios puntos en común: la crítica hacia la ortodoxia comunista y la búsqueda de una alternativa política de izquierda alejada del peronismo; en el plano literario, la adhesión a los principios del realismo según Lukács y a la teoría del compromiso según Sartre (Croce 20-22). Por la actitud “denuncialista” ligada al “fuerte sentido histórico” (Avaro y Capdevila 2004: 7), el panorama hacia la colonialidad británica que abren las ficciones de Rivera, si no deriva, por lo menos dialoga retrospectivamente con esquemas interpretativos que habían circulado en el espacio intelectual argentino, como aquellos que aparecen en el artículo “Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional” que Ramón Alcalde publica en 1955, en el número 5-6 de *Contorno* (Avaro y Capdevila 2004: 49-59).

- 16 Así, la imagen de Gran Bretaña como una nación imperial que con oportunismo se interesa en el territorio argentino, o para retomar las palabras de los hermanos Irazusta (1934: 34), una “civilización puramente material y cuantitativa”, será un estribillo en la boca o en la pluma de varios personajes de Rivera. Al recordar su encuentro con el general Beresford, Castelli evoca de manera explícita el trueque conocido, a saber, la apertura de un “excelente mercado” a cambio del apoyo británico en la independencia del Río de la Plata: “dije, ahora lo resumo, que nosotros, que habíamos derrotado a Inglaterra, pactaríamos con el mismísimo diablo –nada que involucre al señor general– para sacarnos a España de encima” (2001: 71). Abraham Hunguer, el traficante de armas que compra a la mulata Belén, dice de Buenos Aires y de las provincias rioplatenses recién liberadas de la corona española: “he aquí un país barato. Un país para que te quedes a vivir. [...] Los ingleses, aquí, son respetados, como si vivieran, cada uno de ellos, en el West End [...]. (118). Rosas, ese Rosas ficcional que bautizó a su yegua con el nombre de Su Majestad Británica, *Victoria*, en cursiva (Rivera 2002: 27), y que ya en el exilio reivindica su linaje hispánico –“soy criollo. España es mi madre” (46)–, cuenta de la metrópoli británica: “Inglaterra es un país civilizado, como el mío, escribí, y lleva adelante rigurosos actos de orden en sus colonias africanas y asiáticas. La ordenada explotación de esas colonias beneficia a todos los ingleses: a los pobres y a los ricos.” (18). Y como si hubiera aprendido lecciones de marxismo, ese Rosas también dice de los ingleses: “compran vacas, tierras y mujeres criollas. Y venden el humo de sus fábricas” (56).
- 17 Casi por azar, gracias al disco *China y la Gran Muralla*, que Rivera grabó en 1966 con motivo de su viaje a la China de Mao, nos enteramos de que este interés crítico por el rol del imperio británico en la expansión del capitalismo a escala global ya había sido una preocupación intelectual de Rivera, el periodista, en aquellos años de militancia por fuera del PC:

Estoy en Shanghái, una ciudad de diez millones de habitantes, dura, fuerte, muy parecida a Buenos Aires. Toda la zona del bajo, de los grandes hoteles, de la Recova tiene su réplica en Shanghái. Aquí y allá los diseñadores fueron ingleses. Camino por la zona que, antes de octubre de 1949, era concesión inglesa. Un cartelito se levantaba en el centro de las altas murallas, custodiadas por soldados coloniales. En el cartelito se podía leer, en inglés, naturalmente: “prohibida la entrada a perros y chinos.” (Cancio 2006: 27'-27'57)

- 18 El fragmento nos ha interesado porque registra la percepción de una semejanza entre dos puntos distantes en el espacio geográfico, Buenos Aires y Shanghái, y al mismo tiempo abre un horizonte histórico hacia el siglo XIX, poniendo énfasis en el expansionismo del imperio británico. Así, por más retaceadas que sean las referencias al pasado de Gran Bretaña, desde ese “gran telón de fondo inescapable” (Kozel, Grossi y Moroni 2015: 13) que es el imaginario antiimperialista sesentero, nos damos cuenta de que el interés por el colonialismo en Rivera tendrá un despliegue más pleno posteriormente, en las ficciones históricas escritas cuando el recuerdo de la guerra de las Malvinas era todavía reciente. Vemos entonces que, más acá de la mera referencialidad, la movilización del conocimiento histórico que hace el novelista, se nutre de analogías, conexiones y contrastes que confieren un sentido, o una orientación afectiva –y no sólo ideológica– a lo que imagina.

## El hilo tenue de una tradición: la Comuna de París (1871)

- 19 Siguiendo las trazas de las derrotas de la izquierda, los horizontes históricos de las ficciones de Rivera nos llevarían a territorios muy diversos, a la Polonia y la Alemania de Rosa Luxemburgo, a la Ucrania de los pogromos bajo Simon Petliura, o a la Italia de Mussolini; pero con respecto al siglo XIX, el rico pasado de la Francia revolucionaria tiene un lugar tanto o más preponderante que el observado con respecto a Gran Bretaña.
- 20 En junio 1839, cuando el mensajero del peligro –“el hombre pequeño y delgado”– llega para anunciarle que la mazorca ha asesinado al viejo Manuel Maza, el médico Gregorio Cufre – “[oyendo] el chasquido de la lluvia sobre las veredas fangosas, y [viendo], por encima del fulgor de las brasas y de la oscuridad, una luz temblorosa de otoño” (18-19)–, se acuerda de una conversación que dos años atrás había tenido en París con el profesor Pierre Girard, su maestro. El motivo del “enigma” del devenir histórico de la nación, tantas veces mencionado con respecto a las novelas argentinas de inicios de los 80, aparece en la caracterización del maestro como “un científico francés en busca de la clave racional que le develase un enigma que lo seducía y lo irritaba” (17): el “adusto profesor”, que sabe que Cufre “no es ni federal ni unitario” (19), no entiende por qué su discípulo insiste en volver a “ese punto remoto del planeta”, la mortífera Confederación Argentina, a la cual también alude irónicamente el título de “esta dulce tierra”. El viejo cirujano que durante veinticinco años “hundió su bisturí en la carne de seres destrozados por la guerra” en Europa, que fue testigo de los tiempos de la Revolución y que marchó con los ejércitos de Napoleón desde la Primera República, será llamado “el republicano de Valmy”. Otros motes dirán de modo más explícito su falta de creencia en un mejor porvenir: el profesor Pierre Girard es el “anciano entristecido” o el “anciano melancólico e incrédulo”. Cuando el discípulo enuncia la utopía que lo convoca –“un país donde el menor agravio a la libertad de un ciudadano

*resintiera a todos y a cada uno*”, en cursiva en el texto original–, el maestro responde: “He oído antes de ahora esas palabras, dijo el anciano melancólico. Las he oído en boca de Saint-Just y Marat y Robespierre. Y aun en la de Danton. Pero me pregunto qué pretende usted decirme. (Rivera 1984: 18)

- 21 Como si la ficción le hiciera un guiño al presente de la escritura de la novela, en esta escena dialógica la libertad aparece como el valor supremo amenazado. Es el maestro quien arrima la utopía enunciada por su discípulo a una serie de nombres que conforman la tradición revolucionaria en Francia, tradición que todavía no alcanza a reconocer como una posibilidad en la Confederación Argentina. Pero ante la advertencia del maestro escéptico, quien parece anunciarle que todos sus esfuerzos serán en vano, el discípulo no renuncia a su convicción. Cuando Cufre dice “soy argentino”, cuenta el relato que “el anciano melancólico rió” y que “su risa era la de un viejo: crujiente, flemosa, entrecortada” (18-19). Con el arrojo de quienes no quieren oír ni saber nada de los fracasos revolucionarios del pasado, Cufre pensó de su maestro “que esa boca que reía, era un pozo de peste”. Más adelante, mediante el punto de vista de Cufre, el relato desvía la historia de los asuntos políticos hacia las consideraciones de índole literaria. Cuando Cufre ya está escondido en el sótano de la casa de su amante, Isabel Starkey, esta le cuenta que Gregorio Aráoz de Lamadrid, un general unitario conocido por sus dotes de payador, que primero fue cercano al círculo de Rosas y luego se convirtió en su enemigo, le ha enviado a “Su Excelencia” una copla desde su caballo:

Perros unitarios  
Nada han respetado  
A inmundos franceses  
Ellos se han aliado (57)

- 22 En esta elaboración imaginaria según la cual el general le ha escrito una copla de burla a la máxima autoridad del federalismo, la mención de “los franceses” es una alusión socarrona al modelo de una república unitaria gobernada desde el centro de una capital –Buenos Aires, en este caso–. Recostado contra la pared del sótano, Cufre le responde a su anfitriona: “Lírica melancólica la del general, me parece. Pero inspirada.” En medio de la espiral de burlas diegéticas, en un giro típico de las ficciones de Rivera, en el que la ironía del texto frente a los procesos históricos se apoya en una densa red de elipsis referenciales, la lírica del general-payador, irónicamente calificada de “melancólica” por Cufre, plantea el contraste entre la poesía y sus dobles antagónicos. Uno de estos dobles antagónicos de la poesía es el discurso perentorio de un militar, como pudo serlo el del general Aráoz de Lamadrid. Otro es, como lo veremos enseguida en *El amigo de Baudelaire*, el discurso utilitario y mercantilista de un burgués.
- 23 Como el médico Cufre, el juez Bedoya también hizo sus estudios en París, un París decimonónico reducido a unos cuantos motivos estereotipados: el Sena, el vino, la figura del *flâneur* encarnada en Baudelaire. Dentro de la narrativa de Rivera, una de las funciones de este imaginario parisino será subrayar la tensión entre el orden sociopolítico impuesto por la burguesía capitalista y el mundo de la literatura, en particular el de la poesía. El juez Saúl Bedoya es un burgués, miembro de la élite argentina que en la segunda mitad del siglo XIX impulsó el proyecto liberal de Estado nación. Entre los blancos de su monólogo, entre las confidencias sobre el vínculo erótico, rudo y tirante, que tiene con Lucrecia Basualdo, su empleada doméstica, Bedoya irá desgranando los intereses que constituyen su conciencia de clase: “¿Sabe, Charles, cuál es el verdadero olor de la pampa? Yo, sí: el del dinero” (13); “Un inglés, Mr. Harrison, se hizo cargo de los campos que adquirí en Cañuelas” (32); “Compro libras

esterlinas con un peso depreciado” (40); “Me asocio a la Bolsa de Comercio”(49); “Crece el precio de la tierra. Y el de mis acciones en el ferrocarril” (72)... Como practicante de las escrituras autobiográficas, Bedoya se construye una rivalidad imaginaria con la figura de Domingo Faustino Sarmiento, presidente y escritor (Pozzo 1996: 34-35). Por otro lado, con una mezcla de envidia y admiración, también se compara con varios escritores emblemáticos de la literatura francesa decimonónica: Gustave Flaubert, Émile Zola y sobre todo, Charles Baudelaire, el poeta al que le pagó varias cenas en París. De este recordará unas palabras que dijo una noche, imitando la voz de una dama de la época de la Revolución francesa (Teresa Cabarrus): “*La burguesía se apoderó del control económico, político y moral y social de Francia, de Inglaterra, y de los Estados Unidos y de buena parte de Europa. Y decretó la inutilidad de la poesía.*” (51, en cursiva en el texto original)

- 24 Como corresponde a un digno representante de la llamada generación del 80, el juez Bedoya piensa con preocupación en “la locura” de la Comuna de París: por lo que le cuenta un senador, “basta un descuido, y Buenos Aires, como París, la ciudad más hermosa del mundo [...] puede ser arrasada por la furia de la Comuna” (74). No es la primera vez que en las ficciones históricas de Rivera se alude a la Comuna de 1871. Tampoco será la última. Antes, en *Esta dulce tierra*, se dice que “a raíz del aplastamiento de una rebelión del populacho en París, Su Excelencia [Rosas] envió una comunicación urgente a los reyes cristianos de la Europa para que se agrupen bajo el solio del Papa en Roma.” (Rivera 1984: 65). En *El farmer*, el Rosas del exilio en Southampton escribe sobre Marx: “En Londres vive el más insidioso, petulante y audaz apologista de la Comuna. [...] Ese intenso apologista de la Comuna no es inglés: es, como yo, un desterrado. [...] La reina Victoria es una mujer bondadosa.” (Rivera 1996: 60). Volviendo al discurso autobiográfico del juez Bedoya, en *El amigo de Baudelaire*, de manera un tanto inopinada, aparece un antiguo revolucionario de la Comuna de París de 1871: un hombre de apellido Aab es “acusado de promover una paralización de tareas –eso, en perfecto español y en la jerga de la guaranguería proletaria, se llama huelga– entre los operarios de una empresa elaboradora de ladrillos” (84). Al juez le llegan los informes que solicitó a la embajada francesa y así se entera del pasado político de ese acusado extranjero:

Pierre Eugène Aab, que nació en 1835, capitán de la Guardia Nacional en los días de la Comuna, dijo de sí mismo, frente al tribunal militar que lo juzgó el 12 de diciembre de 1871, que es ateo, socialista y revolucionario.

[...]

Se lo condenó a la deportación, junto a otros 7.460 “communards”. (84)

- 25 Hay indicios, como lo demuestra Marina Letourneur (2015: 207), de que este personaje se inspira en un *communard* que realmente existió. Ladrillero, capitán de la Guardia nacional derrotada de la Comuna de París, Pierre Eugène Aab fue condenado a la deportación el 22 de diciembre de 1871, en el 3<sup>er</sup> consejo de guerra en Versalles. El archivo disponible en línea registra su llegada a Nueva Caledonia el 3 de mayo de 1873, a bordo de *l’Orne*, y su salida luego de la conmutación de su pena, el 26 de enero de 1877, a bordo del *Navarin* (Maitron y Pennetier 2009). Pero en *El amigo de Baudelaire*, Aab no llega a ese destino tan lejano y en cambio, “nadie sabe aún cómo”, se encuentra en el territorio porteño, participando en huelgas. La ficción de Rivera se inscribe así, a su manera puntual e imaginaria, en la memoria cultivada por varias corrientes políticas – partidarios de Marx o de Bakunin, socialistas, comunistas, anarquistas, proletarios, bolcheviques... (Rougerie 2018 : 99-101)– que reivindican una herencia de la Comuna, ese breve reino del pueblo parisino –entre marzo y mayo de 1871–, que en su momento

tuvo una resonancia internacional considerable, y un eco mediático no siempre positivo, en Europa, Estados Unidos, Australia, India, Brasil y México (Deluermoz 2022: 52). Las cifras que hoy se conocen pueden dar una idea del espesor de la derrota revolucionaria en términos de condenas y de sangre derramada: 10000, probablemente 20000 víctimas en la Semana Sangrienta; 80 consejos de guerra que tomaron 50000 decisiones; 36309 arrestos; 34952 hombres, 819 mujeres y 538 niños juzgados; 2983 personas condenadas a la deportación en Nueva Caledonia; entre 5000 y 10000 personas proscritas... (Rougerie 2018: 90-94, 117-119). De esta derrota queda una fotografía, atribuida a Adolphe-Eugène Disdéri, en la que son exhibidos los cadáveres de 12 *communards* fusilados, enjutos, metidos en sus cajones sin tapa, con los ojos cerrados o vaciados. A este “cruel trofeo” de las fuerzas militares de Versalles, Georges Didi-Huberman le dedica un comentario, “L’inavouable lieu du commun” (2012) [“El inconfesable lugar de lo común”], tratando de apartarse del lugar común de “las víctimas de la violencia política” para indagar por el pasado de la comunidad de donde salen esos cadáveres: “para que se prolongue, por todo el tiempo que dure la imagen en nuestro recuerdo, la protesta, la rebeldía, el deseo de que esos cuerpos no sigan siendo del todo, para la historia, letra muerta o lugar común.” (101, traducción nuestra)

- 26 En *El amigo de Baudelaire*, la referencia fragmentaria a la Comuna de París de 1871 no está del lado de la muerte. Como sucede con otros personajes de Rivera que han conocido la desazón de las revoluciones acalladas –Castelli, Mauricio/Moisés Reedson–, la presencia de Aab no transmite ninguna actitud ofensiva y por el contrario pone de manifiesto la disminución física, las canas y el apagamiento de la voz: “Aab es un individuo frágil. En ninguna circunstancia alza la voz. Y las canas abundan en su pelo y en su bigote” (85). No obstante, cuando Aab le planta cara, el juez Bedoya no puede dejar de apreciar una disposición mínima, un brillo apenas perceptible, que contrasta con toda esa corporeidad vulnerable: “sólo los ojos, que saben ser opacos y distantes, descubren, cuando se iluminan, al hombre de acción” (85). El rescate de la tradición revolucionaria –esta vez encarnada en un avatar de la Comuna de París en Buenos Aires– parece jugarse en un hilo bastante tenue: en esa mirada en la que persiste algo de eso que la lengua literaria de Rivera llama con obsesión la capacidad “de acción”.

## Espectros que andan rondando: el teatro de la historia

- 27 Desde los vaivenes entre realismo social y estética vanguardista en los 60, conforme la lengua literaria de Rivera va adentrándose de manera más decidida en las temáticas históricas, el tono didáctico de la prosa fue disminuyendo, las certezas sobre lo que traería el porvenir se fueron quebrando, los relatos se fueron haciendo más breves, el texto se fue cubriendo cada vez más de blancos, pero como un interlocutor apartado quedaría el espectro de Marx. El espectro de Marx nunca se fue el todo. Aparece y reaparece, como lo muestra Waldegaray (2015: 138-143, 150-153), en las citas truncas de los escritos de juventud del filósofo y de *La sagrada familia* (1845), citas que constituyen los epígrafes de varios relatos de Rivera, desde aquellos impregnados de la vieja estética del realismo social, como *El yugo y la marcha*, hasta las ficciones más complejas escritas en la Argentina dictatorial de principios de los 80, como *En esta dulce tierra*. Vemos también que aunque parodiado, el co-autor (junto a Federico Engels) del *Manifiesto del Partido Comunista* (1847), y autor de otros libros de amplia resonancia, como *El Capital I* (1867) y *La guerra civil en Francia* (1871), aparece como un guardián de las tradiciones

- revolucionarias en el “retrato de un viejo sastre al que llamaban Marx”, que colgaba a las espaldas de Mauricio/Moisés Reedson en la secretaría del Sindicato del gremio del vestido (Rivera 1994: 123). Y como antes lo hemos visto, Marx reaparece en la pluma de Rosas como “el más insidioso, petulante y audaz apologista de la Comuna” (Rivera 1996: 60).
- 28 Pero al lado de la figura del pensador que teorizó los conceptos de fuerzas productivas, de infraestructura económica y superestructura ideológica, de modos de producción y lucha de clases, y en resumen, de los principios del materialismo histórico, hay probablemente otro Marx que, como un guía, acompaña a Rivera en los viajes hacia las experiencias de los muertos del pasado: es el Marx que en pleno régimen de la modernidad, no sólo ve lo que queda atrás con el supuesto avance hacia el progreso, sino también lo que vuelve y se repite en la larga diacronía de la existencia humana. Ese Marx, explica Jean-François Hamel, con base en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1852), es el autor de una de esas “poéticas paradójicas [de la repetición que] cuentan historias de reaparecidos que vienen a transgredir la línea del tiempo y a perturbar el reposo de los muertos. Pues toda una horda de fantasmas habita esos relatos: espíritus romanos y espectros napoleónicos en Marx” (2022). Y también está ese otro Marx, gran admirador de Shakespeare, lector de *Hamlet*, de *Timón en Atenas* y *El mercader de Venecia*, que en palabras de Jacques Derrida (1995), consideraba que el genio del teatro isabelino había entendido mejor que los pequeños-burgueses del siglo XIX el poder de desapropiación personal del dinero (55).
- 29 A nuestro modo de ver, este Marx espectral es un médium que también convoca a los espíritus del universo shakespereano en las ficciones históricas de Rivera. En *En esta dulce tierra*, en medio del relato del “hombre pequeño y delgado” que llega avisarle a Cufre sobre el asesinato del viejo Maza, en medio de esa “execrable quimera” en la que se amontonan las referencias al conflicto entre unitarios y federales, se produce una mención casi anodina de *Otelo*: “¿Y Facundo? Y el general Juan Facundo Quiroga, ese Moro que a Shakespeare no se le insinuó, ¿qué?” (Rivera 1984: 14). Que Facundo no se le haya revelado a una pluma tan admirable como la del genio del teatro isabelino es un indicio de cuán inasible resulta el personaje argentino. Dicho de otro modo, *Otelo* no podría rivalizar con la complejidad enigmática de Facundo, que solo Sarmiento ha podido entender. En *El farmer* y *La revolución es un sueño eterno*, los dramas de algunos amores contrariados, en los que las hijas están en conflicto con los padres, como Ángela con Castelli, o como Camila con O’Gorman, son reinterpretados en clave de *Romeo y Julieta* (Letourneur 2016: 269, 309). El Rosas del exilio en Inglaterra transpone la tragedia de su destino, sobre todo la traición y el abandono de su hija Manuelita, en el espejo de *El rey Lear* (Waldegaray 2015: 79-80). Aquí volvemos a encontrar una configuración imaginaria, de carácter geopolítico, que es recurrente en las ficciones históricas de Rivera: una nación imperial del otro lado del Atlántico –Gran Bretaña– y uno de sus escritores más eminentes –Shakespeare– aparecen como puntos de referencia para comentar, parodiar y criticar fenómenos designados como argentinos.
- 30 Probablemente con el espectro de Marx como mediador, la pluma de Rivera se encuentra con Shakespeare, y entonces el mundo del teatro, con las tensiones que se dan entre roles llamados a ser encarnados, se convierte en un dispositivo para pensar, o mejor, para conferirle una visibilidad al acontecer histórico. En *La revolución es un sueño eterno*, mucho de lo que Castelli escribe en sus cuadernos, como todo el desarrollo temático sobre esclavismo y el racismo en torno a la mulata Belén y al negro Segundo

Reyes, viene de sus observaciones sobre la sociedad colonial de los tiempos de la independencia: son evidencias de que la revolución de Mayo es un proyecto inconcluso, que lleva a hacerse las preguntas de la derrota: “¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía?” (Rivera 2001: 58). La derrota desarticula el relato en el que el sujeto creyó y con el cual se comprometió, y por ello provoca una incertidumbre identitaria: como escuchando el eco lejano de la voz de Hamlet, mientras hace su balance, Castelli se pregunta: “Yo, ¿quién soy?” (25). Y recurre al lenguaje del teatro (actor, escenario, papeles, marionetas, risa), a pesar de que sea “una metáfora ultrajada por el uso y la trivialidad” (26), para intentar asir esa aura de incertidumbre con el que ahora le aparecen sus acciones:

¿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? ¿De las marionetas que proliferan, tenaces en el escenario de la historia, y que mastican ceniza? (26)

- 31 Las preguntas resultan densas en sus implicaciones y pueden conducir a múltiples conjeturas: sobre los límites de la voluntad en el actuar humano, sobre la materialidad de los hechos y de los recuerdos, sobre el regusto amargo que deja lo inesperado de un acontecer... Sin embargo, a través del trillado dispositivo teatral, Castelli seguirá elaborando su mirada no sólo de lo que sucede en su mundo interior sino también de lo que sucede en el mundo externo. El día en que, mudo, montado en su caballo, va hasta la casa de Irene Orellano Stark para hacerle el reclamo por la venta de Belén, ve a Martín de Álzaga, representante de los intereses de los peninsulares, colgado en la plaza pública por orden de Bernardino Rivadavia, secretario del Primer Triunvirato rioplatense. De regreso a su habitación sin ventanas, en el momento en que escribe sobre esta visión de un colgado, Castelli recuerda la segunda ofensiva de la invasión inglesa, ocurrida el 5 de julio de 1807; recuerda que Álzaga también se involucró en la defensa del virreinato contra el invasor británico y recuerda su actitud despectiva hacia los futuros revolucionarios: Beruti, Agrelo, Moreno, y también Rivadavia. Hay una ironía, una broma pesada de la suerte, en la forma en que Álzaga encuentra la muerte: ejecutado por obra y gracia de la venganza personal de Rivadavia, de tal modo que el humillado de ayer se convierte en el triunfador de hoy: “Y hombres como Rivadavia, que aman al poder más que a sí mismos, [...] no se proponen morir jóvenes. Usted, precisamente usted, Álzaga, debía saberlo. Y lo ignoraba. O lo olvidó. Por eso cuelga de los maderos infames.” (Rivera 2001: 99). Entre las diversas formas que puede tomar la asimilación entre historia y teatro (Teulade 2020) –ejercicio del poder como espectáculo, representación de la historia política como juego de mentiras y manipulaciones, puestas en escena que legitiman un poder recién instaurado...–, Castelli se enfoca sobre todo en la espectacularidad de la violencia política: ese giro sorprendente, espectacular, que ocurre en el bando de los vencedores, entre julio de 1807 y julio de 1812, lo deja “perplejo”. Este Castelli, el Castelli de Rivera, que tiene algo de Marx y algo de Shakespeare, admite que el contrato social no prosperó en la provincia rioplatense y que “[la representación teatral] no cambió a Buenos Aires ni al país”; y ante la impresión de retorno que le deja la semejanza entre algo del pasado y algo de su presente, no puede dejar de preguntarse si el cambio es el modo más adecuado para entender el devenir histórico:

¿Qué cambió, en el cielo y en 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, Alzaga, sino una escena, injuriada por el tiempo, de una

inacabada representación teatral? ¿Qué es el señor Rivadavia sino el nombre con el que Alzaga retorna al escenario? (99)

- 32 Las cosas, y menos aún cuando se trata del ejercicio del poder, no cambian tanto como lo parece. Desde el punto de vista del revolucionario, por fuera de los respectivos intereses de clase, Álzaga y Rivadavia, el peninsular monárquico y el porteño liberal, no son sino dos actualizaciones del mismo rostro del poder centralizado e intransigente. Por medio del dispositivo teatral, la ficción histórica atenúa la inclinación realista a resaltar la representatividad social de los personajes, y en cambio subraya a grandes rasgos la actitud que comparten aquellos que dominaron ayer y aquellos que dominan hoy. Detrás del espectro de Marx nos topamos entonces con el espectro de Shakespeare, y de manera velada, en medio de las particularidades de un momento histórico, se hacen visibles los pliegues y repliegues de las actitudes humanas ante el poder. Como proscrito político, Castelli sabe que su rol no ha sido el mismo de los vencedores, y que la muerte está cerca, y que pronto saldrá del infinito teatro de la historia: “Y en el escenario, cuya luz se extingue, el actor escribe: la revolución es un sueño eterno” (50). En ese momento en que las luces del escenario se están apagando para él, hace la declaración que da el título de la novela, en la cual sintetiza “el perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad” (132).
- 33 Si admitimos que una parte de la narrativa de Rivera se ubica en el cruce de la crisis del marxismo y del auge de las expresiones de la memoria –que Traverso considera un capítulo más de la melancolía de izquierda–, salta a la vista el rol preponderante de las tradiciones en el autor argentino: con el sindicalismo del padre, aparece Tolstoi; con París de las barricadas, aparece Baudelaire; con Marx, aparece Shakespeare... Al explorar el espesor imaginario de las elipsis narrativas de Rivera, encontramos un punto de fuga hacia la cuestión de la colonialidad, es decir, hacia las disimetrías entre las antiguas colonias hispanoamericanas y las antiguas metrópolis europeas: de su capital, Buenos Aires, el juez Bedoya dirá que es “una ciudad que se mira en los brillos y los lujos de los que fundan imperios” (Rivera 1991: 16). Como en un juego de espejos, la imaginación novelesca confronta el pasado de la república argentina con el pasado de dos potencias imperiales del siglo XIX, Francia y Gran Bretaña, y, al mismo tiempo, inventa itinerarios vivenciales que transcurren entre un lado y otro del Atlántico, llevando las experiencias de las derrotas de la izquierda. Valorada Francia por sus revoluciones y criticada Gran Bretaña por el capitalismo oportunista, ambas elaboraciones imaginarias se nutren de la conversación sostenida con Marx y con el materialismo dialéctico. El marxismo en tanto que sistema de comprensión de los procesos socioeconómicos y políticos nunca se fue del todo. Pero a medida que las ficciones se van dejando llevar por el interés hacia la historia, la presencia de Marx en la obra de Rivera se va volviendo cada vez más espectral. Con Marx se ve, no solo lo que cambia, sino también lo que vuelve y se repite. Shakespeare y su teatro se convierten entonces en filtros que hacen aparecer esas repeticiones de la historia, sobre todo cuando se trata de los juegos de poder, en los que los revolucionarios han llevado las de perder. Hay en *La revolución es un sueño eterno* una cita de *Macbeth* que quizás ayude a esclarecer lo que el escritor Rivera busca con esos horizontes históricos. En una conversación inventada, un diálogo con problemas de traducción entre Castelli, Belgrano y Agrelo, por un lado, y Beresford, por el otro, éste compara el colonialismo británico con el esclavismo hispanoamericano, y le dice a los revolucionarios: “Todos mueren: [...] 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 2001: 73). Movidado por la admiración hacia la máxima figura del teatro isabelino, Beresford cita en inglés las palabras de un Macbeth decepcionado (Acto II, escena tres): “*The wine of life is drawn, and the mere lees is left this vault to brag of*” [El vino de la vida ha sido extraído, y en esta cava solo quedan las heces para vanagloriarse]. En esta escena, los revolucionarios, en especial Belgrano, quedan bajo el hechizo de “la percusión, como abstracta, como indemne a las devastaciones del tiempo, musical y tersa y todavía indevelable, que esa lengua extranjera dispersaba” (73). La capacidad de filtrar el acontecer hasta que quede ese poso de las experiencias, que bien merece una resonancia “abstracta” para la posteridad, parece ser el horizonte poético de esa prosa a veces lacónica, a veces errática, siempre repetitiva, esa prosa que marea la referencialidad y que disloca lo asertivo hacia lo conjetural, con la cual Rivera aborda el interminable cara a cara entre literatura e historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avaro, Nora y Capdevila, Analía (comp.), *Denuncialistas. Literatura y polémica en los años 50 (Una antología crítica)*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*, París, Payot & Rivages, 2013. Traducción al francés de Olivier Mannoni.
- Berg, Edgardo, “Andrés Rivera: el entramado de la ficción política”, *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002, p. 97-136.
- Boidin, Capucine, “Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français”, *Cahiers des Amériques latines* n° 62, 2009, p. 129-140.
- Bourdé, Guy, “Le marxisme et l'histoire”, Guy Bourdé y Hervé Martin (dir.), *Les écoles historiques*, París, Seuil, 1997, p. 271-306.
- Cancio, José Luis, *Andrés Rivera: el escritor y su sueño eterno* (documental), Canal a, 2006, Web.
- Carrique, Amalia, “Novela histórica: deconstrucción de la historia nacional”, *Río de la Plata* n° 11-12, *Discurso historiográfico y discurso ficcional*, París, 1992, p. 57-64.
- Catena, Alberto, *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento*, Buenos Aires, IMFC, 2005.
- Collot, Michel, “L'horizon comme structure anthropologique de la perception humaine”, *Atelier de fabula*, 2019, Web. Consultado el 9 de noviembre de 2021.
- Coronil, Fernando, “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”, Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, p. 87-111.
- Croce, Marcela, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti.

Didi-Huberman, Georges, “L’inavouable lieu du commun”, *Peuples exposés, peuples figurants. L’Œil de l’histoire*, 4, París, Les Éditions de minuit, 2012, p. 97-101.

Gilman, Claudia, “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, *Lateinamerika-Studien* n° 29, *La novela argentina en los años 80*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, p. 47-64.

González, Cecilia y Villanueva, Graciela, “El XIX en el XX”, *Cuadernos LIRICO* n° 10, 2014, Web.

Halperín Donghi, Tulio, “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror”, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, p. 71-95.

Hartog, François, *Confrontations avec l’histoire*, París, Gallimard, 2021.

Irazusta, Julio e Irazusta, Rodolfo, *La Argentina y el imperialismo británico. Los eslabones de una cadena 1806-1833*, Buenos Aires, Tor, 1934.

Jiménez, Iván, *Subjectivité et fiction historique dans l’œuvre d’Andrés Rivera*, Tesis de Doctorado, Saint-Denis, Universidad París 8, 2010.

---, “Emociones del pasado en la ficción histórica contemporánea: vuelta a un poema patético del Castelli de Rivera”, *Cuadernos del CILHA* n° 33, 2020, Web, p. 239-262.

Kohan, Martín, “Historia y literatura: la verdad de la narración”, Elsa Drucaroff (ed.), *La narración gana la partida, Historia crítica de la literatura argentina 11*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 245-259.

Koselleck, Reinhart, *L’expérience de l’histoire*, París, Seuil-Gallimard, 1997. Traducción de Alexandre Escudier.

Latorraca, Martín y Orúe, Juan Ignacio, *Andrés Rivera, el obrero de la literatura*, Buenos Aires, Sudestada, 2019.

Lenclud, Gérard, “La tradition n’est plus ce qu’elle était...”, *Terrain* n° 9, 1987, Web.

Letourneur, Marina, *L’histoire dans l’œuvre d’Andrés Rivera: écriture, réécriture et manipulation*, Tesis de Doctorado, Angers, Universidad de Angers, 2015.

Luzzani, Telma, “Una estética del desamparo: ficción e historia durante la dictadura militar”, *Río de la Plata* n° 11-12, *Discurso historiográfico y discurso ficcional*, París, 1992, p. 341-350.

Maitron, Jean y Pennetier, Claude (dir.), “Notice Aab, Pierre Eugene”, *Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier, mouvement social*, 2009, Web. Consultado el 9 de noviembre de 2021.

Morello-Frosch, Marta, “La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente”, Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica-Tulane University, 1986, p. 201-207.

Piglia, Ricardo, “De la traición a la literatura”, *Los Libros* n° 27, julio de 1972, Buenos Aires, p. 26.

Pons, María Cristina, “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, Elsa Drucaroff (ed.), *La narración gana la partida, Historia crítica de la literatura argentina 11*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 97-115.

Pozzo, Cecilia, “El amigo de Baudelaire y La sierva. Trabajar con la memoria”, *Hipótesis y discusiones* n° 9, *Andrés Rivera, utopismo y revolución*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 31-46.

Rivera, Andrés, *Nada que perder*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

---, *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Folios, 1984.

---, *El amigo de Baudelaire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991.

- , *El verdugo en el umbral*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- , *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- , *La revolución es un sueño eterno*, Madrid, Punto de lectura, 2001.
- Rougerie, Jacques, *La Commune et les Communards*, París, Gallimard, 2018.
- Sarlo, Beatriz, “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de vista* n° 86, 2006, p. 1-6.
- Tabarovsky, Damian, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Teulade, Anne, “L’histoire comme théâtre et le réel comme fiction”, *Le Théâtre de l’interprétation. L’histoire immédiate en scène*, París, Classiques Garnier, 2020, p. 561-590.
- Traverso, Enzo, *Mélancolie de gauche. La force d’une tradition cachée (XIXe-XXIe siècles)*, París, La Découverte, 2018.
- Waldegaray, Marta, *Historia y brevedad narrativa. La escritura de Andrés Rivera*, Buenos Aires, Biblos, 2015.
- , “Andrés Rivera: mito romántico y desencanto político en la figura de Juan Manuel de Rosas”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2008, Web.
- Wieviorka, Annette, *L’heure d’exactitude. Histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, París, Albin Michel, 2011.
- Yanover, Anne, *Insurgés ! Regards sur celles et ceux de la Commune de Paris de 1871*, Saint-Denis, Museo de arte y de historia Paul Éluard, 2022.

## NOTAS

1. En este estudio hemos utilizado la edición citada en francés, con traducciones nuestras. Existe una edición en castellano de la obra: Traverso, Enzo, *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019. Traducción de Horacio Pons.
2. La fecha del 31 de diciembre de 1944, que en la obra literaria de Rivera dio lugar a varios rodeos ficcionales, en la memoria familiar quedó asociada a la detención durante siete meses del señor Moisés Ribak –el padre de Rivera–, un sastre comunista del gremio del vestido, que nunca adhirió al peronismo. Cf. Nuestra entrevista con el autor el 6 de abril del 2007. Otra fecha que como un guiño antiperonista resuena en *En esta dulce tierra* (1984: 23) es aquella del 1° de mayo de 1974, en la cual Perón traiciona y aparta de su movimiento a los Montoneros, tratándoles de “estúpidos e imberbes”. La aversión hacia el peronismo llevó a Rivera a involucrarse en más de un debate, siendo la polémica con el historiador Norberto Galasso una de las más virulentas (Latorraca y Orúe 2019: 110-136).

---

## RESÚMENES

Con la imagen de los horizontes históricos, se interroga de nuevo el gesto persistente en Rivera de escribir ficcionalmente sobre el pasado decimonónico, en un momento en el que la crisis del marxismo coincide con la boga de las manifestaciones de la memoria (Traverso). Desde los recuerdos familiares sobre el antisemitismo y el anticomunismo, hasta las miradas poscoloniales sobre la historia de Argentina, Gran Bretaña y Francia, se va dibujando tenuemente una tradición del “perder y resistir”, forjada con revolucionarios que han perdido las batallas contra el bando de los vencedores. En este trabajo imaginario, las referencias históricas siempre dialogan con las tradiciones literarias: estas son invocadas para escuchar los susurros de los muertos. Al lado del espectro de Marx, aparece, de modo velado, el espectro de Shakespeare, de tal modo que más allá de los determinismos realistas, la ficción asume una teatralidad que hace visible lo que retorna en el acontecer histórico.

Avec l’image des horizons historiques, un geste persistant chez Rivera est réexaminé : l’écriture de fictions autour de l’histoire du 19<sup>e</sup> siècle, dans un moment où la crise du marxisme coïncide avec la vogue des expressions mémorielles (Traverso). Depuis la mémoire familiale sur l’antisémitisme et l’anticommunisme, jusqu’aux regards postcoloniaux sur l’histoire de l’Argentine, du Royaume-Uni et de la France, une tradition du “perdre et résister” se dessine en demi-teintes, forgée avec des révolutionnaires qui ont perdu leurs batailles contre le camp des vainqueurs. Dans ce travail imaginaire, les références historiques dialoguent avec les traditions littéraires: celles-ci sont invoquées pour donner une écoute aux murmures des morts. À côté du spectre de Marx, apparaît, de façon voilée, le spectre de Shakespeare, de sorte qu’au-delà des déterminismes réalistes, la fiction assume une théâtralité qui rend visible ce qui fait retour dans le devenir de l’histoire.

Through the motif of historical horizons, a persistent gesture in Rivera’s work is examined: the writing of fiction concerned with the history of the nineteenth century in a later moment defined by the coincidence of the crisis of Marxism and the increase of memory expressions (Traverso). From family memories of anti-Semitism and anticommunism through postcolonial consideration of the history of Argentina, United Kingdom and France, a “losing and resisting” tradition is quietly traced, shaped with revolutionaries who lose their fights against the vanquishers. In this imaginary work, historic references interact with literary traditions, which are invoked to let us hear the whispers of the dead. By the side of the specter of Marx, appears, thinly veiled, the specter of Shakespeare, so that beyond social and deterministic realism, fiction adopts a theatricality which renders visible the recurrences of history.

## ÍNDICE

**Palabras claves:** horizonte, ficción, historia, izquierda, tradición

**Keywords:** horizon, fiction, history, left, tradition

**Mots-clés:** horizon, fiction, histoire, gauche, tradition

AUTOR

**IVAN JIMENEZ**

UPEC

ivan.jimenez@u-pec.fr