



Cuadernos LIRICO

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

4 | 2008
Quimeras

Instancias de lo político en *El verdugo en el umbral* de Andrés Rivera

Iván Jiménez



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/477>

DOI: 10.4000/lirico.477

ISSN: 2262-8339

Editor

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

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2008

Paginación: 243-254

ISBN: 2-9525448-3-2

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Iván Jiménez, « Instancias de lo político en *El verdugo en el umbral* de Andrés Rivera », *Cahiers de L.I.R.I.CO* [En línea], 4 | 2008, Publicado el 01 julio 2012, consultado el 02 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/477> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.477>



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Instancias de lo político en *El verdugo en el umbral* de Andrés Rivera

IVÁN JIMÉNEZ
LI.RI.CO.

Si en la obra de Andrés Rivera hubiera que establecer un hito antes de *La revolución es un sueño eterno* (1987), ese hito sería *El verdugo en el umbral*¹. Esta novela refleja el ambiente de movilización social que se propagó en la Argentina a partir de 1969, con el Cordobazo, y desde una perspectiva continental, también refleja las encrucijadas a las cuales llegaron los intelectuales latinoamericanos de los 60 y los 70 en su afán por hacer una literatura que fuera partícipe de la transformación radical de la sociedad, es decir, sujeto de la acción política revolucionaria. Terminada en 1974, será publicada sólo dos décadas después, en parte por la detención de sus primeros editores y porque, según comenta el autor, «no hubo editorial que se animara a publicarla»². La alusión directa a movimientos de izquierda, sobre todo los sindicalistas, la hacía portadora de un mensaje político que chocaba con la represión autoritaria que ya estaba en curso dentro del campo cultural e intelectual argentino. En el presente artículo quisiéramos mostrar primero la vacilación que esta obra deja ver con respecto al realismo social como modo de politización de la literatura. En segundo lugar, nos detendremos en otra instancia de la ficción donde también emerge lo político y que aquí nos interesa destacar por la continuidad que habría de tener en las obras posteriores de Rivera: la representación de la subjetividad revolucionaria.

¹ A. Rivera, *El verdugo en el umbral* (VU), Buenos Aires, Alfaguara, 1994. Los números de página remiten a esta edición.

² Cf. nuestra entrevista con Andrés Rivera.

Una novela de los sesenta

Con *El verdugo...*, Rivera vuelve a la novela luego de haber cultivado el género del cuento en cuatro obras consecutivas. A pesar del cambio, todos los rasgos que su escritura literaria había mostrado hasta entonces vuelven a aparecer con mayor definición. Se trata de una obra híbrida en su propuesta estética, en la medida en que reúne elementos de dos propuestas literarias que llegaron a ser consideradas antagónicas en los debates intelectuales latinoamericanos a finales de los 60. Por un lado, sigue vigente la apuesta al realismo social que había comenzado en 1957 con la obra prima *El precio*. *El verdugo...* circunscribe el tema de la militancia en un círculo familiar. A través de su relato personal, un padre anciano –Mauricio Reedson–, su esposa y su hijo –Arturo–, nos acercan al desarrollo del sindicalismo en Argentina, un proceso que en virtud de la inmigración, habría dado continuidad a la experiencia revolucionaria bolchevique de principios del siglo XX.

Por otro lado, del realismo de *El verdugo...* puede decirse lo mismo que Carmen Perilli dice del realismo de *El precio*: que se trata de un realismo templado al contacto con las vanguardias y las rectificaciones del pensamiento marxista tradicional³. Como en el *Ulises* de Joyce o en *Mrs. Dalloway* de Woolf, la ficción recrea una jornada en la vida de los tres miembros de la familia Reedson; con la puesta en escena la actividad de la memoria, se genera un desplazamiento permanente hacia distintas épocas desde un mismo tiempo de la enunciación. La obra está compuesta por monólogos en los que se insertan diálogos, enunciados escritos en el papel, mensajes leídos en la pared... Esta cohabitación de diversos discursos en un relato fragmentario participa del «fuerte impulso hacia lo nuevo» que, según Claudia Gilman⁴, invitaba a seguir los modelos de la modernidad literaria –Proust, Joyce, Kafka, Beckett–. En el «nuevo realismo» de los 60 y de principios de los 70, la «aspiración experimental» apuntaba a «superar el folklorismo y el nacionalismo» para «transforma[r] la literatura latinoamericana en una literatura universal». Esta posición fue, sin embargo, controvertida por aquellos escritores intelectuales que pensaban que la experimentación

³ C. Perilli, «Reformulaciones del realismo», en: *El oficio se afirma* (dir. Sylvia Saïtta), tomo 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 545-546.

⁴ C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003, pp. 312-318.

formal disminuía la potencia didáctica de la obra en la medida en que alteraba la transparencia del mensaje que ésta debía transmitir:

El intento de recolocar la literatura en el horizonte de la vanguardia introdujo la polémica (de la que dan cuenta escritores y críticos) de la tensión entre comunicabilidad y legibilidad, entre democratización y gusto personal como un problema de los escritores-intelectuales.⁵

A partir de 1966, el campo intelectual latinoamericano empezó a dividirse: mientras que para unos la experimentación formal era en sí revolucionaria, por las rupturas que introducía en las convenciones de la representación, para otros era una preferencia elitista que no podía ser considerada revolucionaria porque reñía con el proyecto de una literatura accesible para todos. Lo que esta confrontación puso de relieve fue la concentración de prejuicios ideológicos en torno a la forma, la cual llegó a ser considerada de manera explícita como un indicio de la disposición del escritor intelectual para acercarse a ese gran sujeto de la revolución que es el pueblo. Que este debate forma parte del contexto de escritura de *El verdugo...*, lo demuestran las declaraciones que Rivera hace en 1968, en un artículo escrito a seis manos con I. Viñas y Piglia⁶. El artículo participa de la gran polémica continental que surgió en torno a la revista *Mundo Nuevo*, que Emir Rodríguez Monegal dirigía en París y que suscitó el rechazo de los intelectuales anti-imperialistas por su probable financiación por parte de la CIA⁷. Por su defensa de un programa de modernización estética, considerado como un mero diletantismo en la forma inconveniente para la representación de las tensiones sociales concretas, la revista motivó reflexiones acerca de la distancia cultural entre el intelectual y el pueblo.

Los planteamientos defendidos en el artículo pueden resumirse así: el intelectual forma parte de la superestructura; en la división social del trabajo impuesto por la burguesía dominante, le ha sido asignada la posición del observador abstracto; pero si quiere seguir siendo fiel al objetivo de ponerle fin a la explotación del hombre por el hombre, el intelectual debe renunciar a permanecer aislado en su torre de marfil y debe reunirse con el proletariado para representar su mundo, sin ninguna concesión con la ideología de la clase dominante. La neutralidad

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ R. Piglia, A. Rivera, I. Viñas, «Repeticiones sobre los deberes del intelectual», *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, 1, Buenos Aires, abril 1968, pp. 45-51.

⁷ Gilman, *op. cit.*, pp. 120-130.

de la mirada sobre la lucha de clases no es otra cosa que disimulada colaboración con el orden establecido de dominación. Aunque el artículo no se pronuncia explícitamente sobre la modernización estética, sí sienta una posición clara acerca de la relaciones entre el intelectual y el pueblo:

Entendemos que adherir a las mayorías populares es una opción que en nada se equivale a la traición. Integrarse con el pueblo, compartir sus sufrimientos y sus anhelos es el destino que esta hora de América marca a los intelectuales.⁸

Estas declaraciones forman parte de la atmósfera de ideas de una época. En Francia, Foucault define casi en los mismos términos los deberes del intelectual: «*s'allier au prolétariat, [...] le rejoindre sur ses positions, sur son idéologie, c'est reprendre les motifs de son combat. C'est se fondre*»⁹. En un espacio distinto al del texto literario, el fragmento citado del artículo nos permite conocer la forma en que Rivera se planteaba el tema de las tareas del intelectual a finales de los 60 y, en este sentido, sienta un precedente para el tratamiento auténticamente novelesco que ese mismo tema recibirá en *El verdugo...*: en Arturo, el hijo de la pareja Reedson, que es escritor y periodista, aparecerán las contradicciones que rodean esa voluntad de acercamiento al pueblo por parte del intelectual.

Dilemas del intelectual

Los capítulos que llevan el título de «Correspondencias» se refieren a A. Reedson y cuentan su viaje en autobús desde Córdoba hasta Buenos Aires. A pesar de la falta de marcas espacio-temporales explícitas, se entiende que durante el viaje, está leyendo su diario personal, sus manuscritos y su cuaderno de notas; también lo vemos echar un vistazo a los testimonios que ha obtenido de algunos sindicalistas y que espera algún día poder utilizar para alguna obra («Datos para una biografía apócrifa»). El relato incorpora esta diversidad de discursos con el uso del collage, de tal manera que el tiempo narrado se configura de manera fragmentaria a lo largo de narraciones poco lineales y poco cronológicas. A través de estos recursos en los que Rivera admite la influencia de Faulkner, su escritura literaria se sitúa en el campo de la aspiración

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ G. Deleuze, M. Foucault, «Les intellectuels et le pouvoir», en: *Dits et écrits. Tome II: 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 306-315. El subrayado es nuestro.

experimental que hemos mencionado. Sin embargo, en una operación que deja ver la persistencia de las reservas con respecto a esta toma de posición, la ficción incorpora los dilemas del intelectual latinoamericano revolucionario en los pensamientos y notas de A. Reedson.

En una de las «Correspondencias», A. Reedson aparece recibiendo en su oficina a la esposa de un obrero. El capítulo empieza por un instante en que anota en su mente lo que observa desde la ventanilla del autobús: «Pampa, vacas, alambre: primera y elemental lectura de la dulce patria». A continuación, aparece una carta que lee durante el viaje. La letra cursiva indica el cambio del sujeto de enunciación:

la portadora de esta es mi señora y el objeto es de hacerle saber que recién hoy me largaron fue ese el motivo porque no concurrí al trabajo. tampoco me dejaron hablar por teléfono para avisar ni con mi mujer si no te hubiera avisado. me dejaron los ojos bañado en sangre me partieron todos el labios me hecharon la dentadura en fin me patearon todo en una palabra estoy en cama sin poder darme vuelta y por lo meno hasta fin de mes yo voy a poder ir a trabajar. (VU, p. 170)

Esta petición de ayuda por parte de un trabajador que ha sido víctima de la represión, tiene para A. Reedson el valor de un documento auténtico que habla de un mundo que a él le interesa explorar –el mundo obrero–, y que por eso le parece digno de ser conservado. Las marcas lingüísticas del mensaje son también marcas sociales: errores de ortografía («hecharon»), discordancias de número («me partieron todos el labios»), inconstancias en la pronominalización (cambio del modo formal al modo informal para hacer referencia a la segunda persona del singular: «el objeto es de hacerle saber que [...]», «si no te hubiera avisado»), ausencia casi total de signos de puntuación que permitirían delimitar el inicio y el final de las frases. En resumen, se trata de una serie de enunciados que no se acogen a las normas de la variante culta y hegemónica del uso de la lengua, la variante que maneja A. Reedson. La lengua de la carta pone de manifiesto una brecha social que sitúa de un lado al intelectual, y del otro, al obrero malherido y su esposa. La distancia entre uno y otros se confirma en la serie de preguntas que A. Reedson se hace al leer la carta: «¿Qué le digo a esta mujer sentada frente a mí, con su vestido negro, sus alpargatas y que no me mira? ¿Qué le digo yo, redactor de la página de un matutino de difusión nacional? ¿Que detesto las faltas de ortografía?» (VU, p. 170). De un lado, la mujer con vestido negro y alpargatas; del otro lado, A. Reedson que no sabe qué hacer ni qué decirle.

Valgan un par de referencias a Foucault y a Deleuze, para conocer las formulaciones posibles de un programa de politización del intelectual basado en el acercamiento al pueblo. Para Deleuze, no se trata de que el intelectual represente a las bases populares en instancias mayores tipo PC o CGT, que en últimas no hacen sino aplacar su movilización, sino de: «arriver à instaurer des liaisons latérales, tout un système de réseaux, de bases populaires»¹⁰. Para Foucault, es claro el intelectual ya no puede aspirar a elaborar discursivamente la conciencia de clase de los obreros, pues éstos han mostrado que pueden reconocer por sí mismos sus intereses y sus puntos de confrontación con el poder¹¹; valiéndose de su posibilidad de acceso al ámbito público de la palabra y al archivo histórico, el intelectual debería más bien promover la circulación del discurso y el saber de la clase obrera dentro del aparato de información que tiende a negarlos. Ambas formulaciones expresan todavía una confianza en las capacidades del intelectual para vincularse de manera efectiva en causas revolucionarias.

En cambio, para A. Reedson el camino para integrarse con el pueblo no parece tan claro. Desde su punto de vista, Rodolfo Walsh es una referencia para pensar el lugar del escritor en la sociedad –la encarnación del ideal de la denuncia– y por esto, cuando se pregunta a sí mismo lo que debe decirle a la mujer, se compara inútilmente con ese modelo de escritor sabiendo que aún está muy lejos de poder emularlo: «¿Le digo [a la mujer] que soy Rodolfo Walsh, y que escribí lo mejor que se leyó en este país después de que Domingo Faustino Sarmiento puso en la calle a Facundo? ¿Que las humillaciones que padeció su hombre son el pan nuestro de cada día?» (VU, p. 171). Es como si por debajo de la pregunta retórica, estuviera diciéndose que la situación de la mujer y su esposo sería digna de un relato al estilo de *Operación masacre*. Pero A. Reedson ni siquiera llega a plantearse seriamente la posibilidad de derivar la realidad que se manifiesta en esa carta hacia una escritura de denuncia, y lo que muestran sus interrogantes es más bien un estado de perplejidad. La página literaria pone en escena el dilema que, unos años antes, el autor había sido planteado en la página ensayística: que la posición de observador abstracto del acontecer social, pueda llevar al intelectual a un aislamiento en los muros de la cultura letrada y en los confines del diletantismo formal y, en últimas, impedirle

¹⁰ G. Deleuze, M. Foucault, «Les intellectuels et le pouvoir», *op. cit.*, p. 312.

¹¹ M. Foucault, «L'intellectuel sert à rassembler les idées mais son savoir est partiel par rapport au savoir ouvrier», En: *Dits et écrits. Tome II: 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 421.

establecer una verdadera comunidad de sentimientos con los trabajadores y los demás sujetos que, a través de la protesta, llevan a cabo la acción transformadora. Tal comunidad de sentimiento es, en la estética del realismo social, el punto de partida para hacer una literatura en la que lo destacado sea la experiencia¹², es decir, la interacción entre el acontecer de la vida externa y el mundo interior de los sujetos. Cuando vemos a A. Reedson frente a la mujer y consideramos con detenimiento las preguntas, sobre todo aquéllas que tienen que ver con la relación entre arte y sociedad, nos parece estar asistiendo a un momento en que el dilema en torno a la cuestión formal y la cercanía con el pueblo se desploma con todo su peso en la conciencia del intelectual.

Los sujetos de la revolución

Dentro del sistema de personajes de *El verdugo...*, la figura del intelectual nos parece una de las variantes de la subjetividad movida por el deseo de revolución. El sujeto que quiere ser partícipe de la revolución conserva una confianza obstinada en el cambio radical de un estado de cosas. «El Cambio,» dice O. Paz, «tiene dos modos privilegiados de manifestación: la evolución y la revolución, el trote y el salto»¹³. «Pasaje» es el término que utiliza Elisabeth Guibert para definir el gesto de un «sujeto apto para hacer la revolución». La apuesta a la transformación le exige a éste una combinación del «ser y del no-ser», de lo permanente y lo nuevo; y con ello el sujeto se arriesga a un «ejercicio arriesgado»: su integridad puede quedar comprometida en los dos límites que esa combinación encuentra: «la régression et l'utopie –la fixation sur une identité interdisant tout mouvement, et la fuite dans le désir d'être autre–»¹⁴. «Le discours révolutionnaire –afirma Guibert– est celui de la blessure narcissique»¹⁵. Esto significa que el sujeto de la revolución pasa primero por el reconocimiento de su «impotencia», es decir, su sujeción a un poder que no lo deja actuar de manera autónoma; el reconocimiento de lo que no puede hacer, por muy doloroso que sea, es

¹² C. Perilli, *op. cit.*, p. 564.

¹³ O. Paz, «La búsqueda del presente», en: *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 17.

¹⁴ E. Guibert-Sledziewski, «Penser le sujet de l'histoire», en: *Penser le sujet aujourd'hui*, Actes du Colloque de Cerisy, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 219-220. Traducción nuestra.

¹⁵ *Ibid.*, p. 222.

sin embargo una etapa preliminar para que el sujeto pueda determinar el radio de su acción transformadora:

Les révolutions sont d'abord conscience d'une impuissance, étant entendu qu'elles ne sont pas que cela. C'est pourquoi les grands textes révolutionnaires commencent [...] par un discours sur l'impuissance, seul moyen de prendre toute la mesure de la puissance du sujet.¹⁶

«Cambiar el mundo» es uno de los estribillos del pensamiento de A. Reedson en la secuencia a la que hemos estado refiriéndonos; la expresión que remite de inmediato a esta idea del poder del sujeto, de su capacidad para modificar la realidad social. Sólo que en ese personaje más que el deseo de transformación de la realidad, lo que cuenta es el lamento por no poder satisfacerlo. En una de sus cavilaciones, A. Reedson se detiene en la relación entre arte y política, es decir, en la capacidad de la primera para «cambiar el mundo». El objeto de su recuerdo son dos cineastas: «*Porque Hugh, a los veintinueve años, seguía soñando con cambiar al mundo (no podría decirse de otra forma) mediante sus actos, de la misma manera que Laruelle, a los cuarenta y dos, aún no había renunciado la esperanza de cambiarlo con las grandes películas que, de algún modo, se proponía realizar*» (VU, p. 172). Dos artistas, en dos etapas diferentes de su vida, respectivamente, la juventud y la madurez, le apuestan al cambio de la totalidad del mundo. La obra de arte debe intentar cambiar el mundo. Encontramos aquí el credo de los 60 y los 70. Sin embargo, el credo se ha desgastado: «*Pero ahora esos sueños parecían absurdos y presuntuosos. Después de todo, habían hecho grandes películas, dentro de lo que fueron las grandes películas del pasado y, no obstante –lo sabía– en nada habían cambiado al mundo*» (VU, p. 172). En el discurso de A. Reedson, el cambio aparece en conexión con dos elaboraciones de la subjetividad que están más del lado de lo añorado que del lado de lo que se puede realizar: el sueño y la esperanza. Al poner el cambio de la totalidad del mundo bajo estas dos actitudes, ya está reduciendo su factibilidad. Las razones de esta conciencia acerca de los límites de la acción transformadora pueden estar en la experiencia histórica de A. Reedson, en el tiempo que le ha tocado vivir.

La carta y el episodio del obrero malherido despiertan en A. Reedson un juicio sobre la Historia: «Paradoja: en el país, quienes se adjudican la imposición de la paz, son militares. Y la bautizan con su apellido. La paz rosista. La paz roquista. Hoy, la paz Onganiana. *Expectamus*

¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

Domine» (VU, p. 172). La Historia se asoma en la ficción a través de esta referencia al autoritarismo que volvía a aparecer en la Argentina –y esta vez de manera duradera– con la llegada del general Onganía al poder en 1966. En este punto, quisiéramos recordar un comentario que hace Adorno en su ensayo sobre Beckett; en lo que dicen los personajes de *Fin de partie*, Adorno encuentra la representación de una condición histórica: el vaciamiento del individuo articulado, el hecho –llevado al extremo en Auschwitz– de que «la prétention de l'individu à l'être et à l'autonomie a perdu toute crédibilité»¹⁷. Lo político sería la presencia de la Historia en la forma en que están contruidos los personajes de la pieza:

Les personnages de Beckett ont le comportement primitif et behavioriste qui correspondrait aux conditions de vie après la catastrophe, et celle-ci les a tellement mutilés qu'ils ne peuvent absolument pas réagir autrement; des mouches agitées de soubresauts, à moitié écrasées déjà par la tapette. [...] Les sujets complètement renvoyés à eux-mêmes, un néant cosmique fait chair, ne sont plus rien que les misérables déchets d'un monde ratatiné jusqu'à la dernière limite, des *personae* creuses qui ne font véritablement plus que résonner.¹⁸

En la novela de Rivera, el autoritarismo militar es el equivalente de esa «catastrophe permanente» o «prison de l'individuation» de la que habla Adorno: la determinación insoslayable que ha mutilado su deseo de revolución. En el mundo interior de Arturo Reedson, a fuerza de sus repetidas apariciones a lo largo del tiempo, el autoritarismo de los gobiernos militares parece una condena que dura desde siempre. El acontecer de la historia se ha manifestado con un peso tan abrumador a través de la distintas reediciones del autoritarismo, que la realidad parece haberse convertido en la afirmación repetitiva de lo mismo hasta haber cerrado toda posibilidad de ruptura. Confrontado al sentimiento de impotencia frente al autoritarismo del gobierno militar, confrontado al imperativo de ayudar de facto a los sujetos sociales cuyo bienestar añora pero de quien está separado por una brecha cultural que la palabra deja ver, perdida la ambición de cambiar al mundo con la creación artística, ¿Qué queda de la labor del intelectual? ¿A qué queda reducido el contenido político de su labor? Esperar el retorno de lo inevitable es la única alternativa que queda: «*Expectamus Domine*». La declaración de

¹⁷ T. Adorno, «Pour comprendre *Fin de partie*», en: *Notes sur la littérature*, trad. francesa de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*, p. 212.

A. Reedson refleja una actitud opuesta a la de Foucault y Deleuze cuando piensan en escenarios posibles para operar el cambio del mundo. Su encuentro con la imposibilidad conduce a una resignación y no avanza hacia el reconocimiento de un campo de acción que Guibert atribuye al sujeto revolucionario. Para él es claro que su acción no podrá ir más lejos que ofrecer algunas palabras que sirvan para aliviar la angustia de la mujer: «¿Le digo a ella que se resigne? ¿O le digo que dicen que la esperanza existe?» (VU, p. 171). La alternativa de ofrecer palabras de esperanza o palabras de resignación lleva el sello de un lamento frente a lo irremediable, que en este caso sería la mano dura de la represión.

Pero A. Reedson no es el único sujeto en el que palidece el deseo de cambiar el mundo. La modestia que poco a poco nos parece ir ganando las alusiones a la revolución en *El verdugo...*, también aparece en otros personajes. La madre es quizá el personaje que más recuerdos conserva sobre lo costoso que puede ser la apuesta a la revolución. Su memoria ilumina de manera permanente una contracara de la revolución, es decir, las zonas de la vida en las que puede palpase su naturaleza desmesurada que tanta energía le pide al sujeto. En algún momento recuerda la detención de uno de sus hermanos menores, Físhale, que antes, cuando vivían en Proskurov, se habían incorporado al ejército revolucionario, y que unos años más tarde, ya en Buenos Aires había sido detenido por haber participado en una protesta. Frente a los castigos que le imponen en la correccional, el joven rebelde retiene sus lágrimas, y eso es lo primero que le dice a su hermana mayor cuando llega a sacarlo de allí. Muchos años después ella se acuerda de la escena:

En casa tengo pepinos en vinagre y borsht con crema, le susurré al oído. En el tranvía se durmió en mi hombro.

Yo no era su madre, pero de sus párpados cerrados cayeron dos lágrimas, tres, cinco. Nunca supe qué sueño murió esa noche, en ese viaje solitario. [...]

El invierno era una página oscura del otro lado de las ventanillas del tranvía. Encendimos, en casa, el calentador, y pusimos a calentar la pava, y entibí la miel que nos quedaba. Físhale alzó los ojos y sonrió. (VU, p. 179)

La desmesura del gesto juvenil que ha sido castigado, es para el sujeto la muerte de un sueño; en la confrontación entre deseo y realidad, gana la segunda imponiéndole al primero un veto. El estallido inicial de la existencia termina en un duelo: el sujeto cede con dolor una parte de su utopía. El mundo exterior se solidariza con este luto: se convierte

en «página oscura». Y lo que queda al final, es un espacio mínimo de redención, el refugio modesto de la morada familiar. A la luz de estos recuerdos, la revolución aparece como una empresa que pone al sujeto que la protagoniza o a quienes están a su alrededor al borde de la nada. El sujeto que palpa por un momento lo irrealizable de la utopía tiene un encuentro con la noche. El imaginario de lo oscuro que engloba estas escenas de la vida familiar atenúa de manera considerable el brillo de la revolución como sol de la historia. La misma madre le habla en otro momento a su hijo Arturo:

Ahora, hablo con vos del pasado. Me lavo la cara, me peino, preparo el mate, y cuando me miro en el espejo, recuerdo palabras, muertos, sueños, las promesas, las derrotas, las hambres diversas y, [...] preparo, mientras te espero, alcalaj guefilte fish borsht farfalaj kneidlaj, para cuando llegues de Córdoba y me digas que será la Petrogrado argentina, y yo voy a pensar, porque lo voy a pensar, que la clase es inmortal, pero nosotros no. (VU, p. 47)

En los recuerdos que esta madre tiene de la revolución bolchevique, lo subrayado es la miseria material. De aquí el énfasis de la oposición entre lo abstracto de la clase y lo concreto de la vida precaria. La experiencia, el sedimento de aprendizajes que la historia deja en los sujetos, aparece aquí. Porque la madre tiene un consejo para su hijo: «Sean sabios, y acaso, piadosos. Caminen sobre nuestros huesos: somos puentes». Benjamin decía que «le conseil, tissé dans l'étoffe même de la vie, est sagesse» et que sa tombée en «désuète» tient à ce que «l'expérience devient de moins en moins communicable»¹⁹. El monólogo de la madre refleja una actitud didáctica que va en contra-sentido de esta desaparición del intercambio de experiencias que tanto preocupaba a Benjamin. La lección que la madre tiene preparada para su hijo, su consejo, invita a considerar el costo elevado que implica el consagrar la vida a la utopía. La clase es un universal que no sabe casi nada de los avatares que deben sortear aquellos que actúan en su nombre. Así que, en medio de la fragmentación del relato, la sabiduría aparece en el consejo que una persona mayor le da a alguien más joven; su «testamento», su legado, son las rectificaciones que le aporta a la nueva generación sobre sus perspectivas exageradas de la vida y de la posibilidad de transformarla.

* * *

¹⁹W. Benjamin, «Le conteur», en: *Œuvres*, Tomo III, trad. francesa de P. Rusch, Gallimard, 2000, pp. 119-121.

El verdugo en el umbral nos parece una obra llena de ambigüedades que reflejan las tensiones ideológicas de una época. Por los elementos que lo constituyen (monólogo interior, narración fragmentaria, collage) el relato opera un paso adelante en la búsqueda de una modernidad literaria, pero esta toma de partido estética parece ser cuestionada al interior de la ficción misma. A través de A. Reedson la ficción pone en escena tanto las reservas con respecto a la experimentación formal, como el tema del alejamiento entre el intelectual y el pueblo que tanto preocupa a los partidarios del realismo social. Este juego en que el mundo ficcional desmiente el proyecto artístico desarrollado en el cuerpo de la obra, puede ser entendido como una vacilación sobre el modo de realizar la voluntad de politización de lo literario. No obstante, para hablar de lo político en *El verdugo...*, podemos ir más allá de lo que la novela recoge de los dilemas del intelectual revolucionario latinoamericano, y concentrarnos en el recuento de los avatares del deseo de «cambiar el mundo». Los momentos de la euforia sindicalista en los que este deseo parece realizable palidecen al lado de los recuerdos de una madre que ha visto las drásticas restricciones que la realidad impone a ese deseo. La poca factibilidad de la empresa revolucionaria queda aún más clara en la figura del intelectual que ha entendido que «las grandes obras no cambian el mundo» y que se asume más como un testigo que como un actor de la lucha social. Aunque los personajes de la novela no aparecen en el mismo de postración existencial que Adorno atribuye a los personajes de Beckett, muestran algo de las condiciones de vida después de la catástrofe: los tropiezos con el *no* rotundo impuesto a la oposición desde el poder militarizado derivan en una casi muerte del impulso transformador del individuo. Hay aquí una variación del modo en que la escritura de Rivera alude a lo real. En las primeras obras del autor, se hace manifiesta la obsesión por encontrar los términos que mejor definan lo real, lo que hay que cambiar. El cuento «El yugo y la marcha», que narra la historia de Tan, un antiguo militante del Ejército Rojo en China, termina con esta frase del personaje principal: «Y esto es lo que sé: mi pasado fue irreal, pero la destrucción del enemigo fue real; mi fusil es real; sólo las rupturas son reales»²⁰. El sentido de lo real cambia en *El verdugo...*, sobre todo cuando nos detenemos en la representación del sujeto de la revolución. La realidad ha perdido ese aspecto de entidad maleable que le había concedido el credo revolucionario y es sentida y percibida como algo totalmente opuesto: la realidad es lo que parece imposible modificar.

²⁰ A. Rivera, *El yugo y la marcha*, Buenos Aires, Merlín, 1968. p. 81.