



Cuadernos LIRICO

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

1 | 2006
Figuras de autor

Andrés Rivera, escritor social

Marta Inés Waldegaray



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/813>

DOI: 10.4000/lirico.813

ISSN: 2262-8339

Editor

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

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2006

Paginación: 221-234

ISBN: 2-9525448-0-8

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Marta Inés Waldegaray, « Andrés Rivera, escritor social », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 1 | 2006, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 07 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/813> ; DOI : 10.4000/lirico.813



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

ANDRES RIVERA, *ESCRITOR SOCIAL*

MARTA WALDEGARAY

Université de Metz

La narrativa de Andrés Rivera hace de la historia el material de origen de la escritura y de su convicción política de izquierda el molde en el cual desde hace ya más de cuatro décadas su escritura adquiere forma.

Acontecimiento histórico, circunstancia política, poseen en sus primeras novelas el valor de verdad política, de testimonio social. La convicción ideológica que sus libros exhiben se acompaña de una trayectoria literaria que, en su práctica inicial, fue confiada a la representación realista y que, progresivamente, se orientó hacia una concepción vanguardista de la escritura. El compromiso ideológico con la realidad extra-textual resulta estetizado, de manera tal que el sentido histórico del texto puede ser leído, ya no en términos de testimonio literario, sino de politización. Dos proyectos literarios antagónicos dan cuenta de una ideología que persiste.

Sin embargo, a pesar de este corrimiento poético, la figura de escritor de Andrés Rivera resulta siempre asociada (en particular por la crítica periodística) a la de los *escritores sociales* que entienden el ejercicio de la literatura como instrumento de transmisión de verdades histórico-sociales. Abordaremos en este trabajo los posibles cauces por los cuales se alimenta, a nuestro entender, esta imagen simbólica que se cierne sobre su figura de autor. Si el sentido histórico de sus textos no debe hoy ser leído en términos de testimonio literario, dicha historicidad –innegable en Rivera– puede ser interpretada en términos de politización de la forma. Con el objetivo de abordar tal politización nos detendremos en tres aspectos de su narrativa: la focalización narrativa, su lectura de la Historia, y el relato de la derrota del gran ideal revolucionario.

Maniqueos y testimoniales, los primeros trabajos de Rivera, *El precio* (1957), *Los que no mueren* (1959), *Sol de sábado* (1962), *Cita* (1966), *El yugo y la marcha* (1968), están urgidos de preocupaciones empíricas y

exhiben desde una poética realista las convicciones personales del autor respecto de la marcha lineal (e optimista por entonces) de la historia. El fundamento de valor literario de aquellos primeros personajes consistía en su representatividad social. La identidad se aseguraba desde afuera, les venía ya dada desde la estructura social exterior, concretamente, desde las relaciones materiales de producción definidas por el sistema capitalista. El escenario privilegiado era el de la fábrica, y la huelga, el escenario colectivo desde el cual se entreveía el futuro de la Historia. La Historia era, en aquella primera escritura (finales de los 50, década de los 60), la historia de la lucha de clases. La motivación ideológica principal era por entonces la determinación de poner en evidencia la base económica sobre la cual se asienta el poder político. Con este objetivo, los personajes de Rivera eran portavoces de la lectura optimista que el autor hacía de la Historia, de su confianza en una racionalidad histórica que conduciría a la gran masa de explotados al ejercicio del poder.

Sus trabajos posteriores manifiestan una mayor motivación narrativa. En una entrevista con Guillermo Saavedra, Rivera declara haber rescatado de su experiencia como obrero textil (entre los 20 y los 26 años) una economía de movimientos y de palabras (1993, p. 60). Este principio de economía fue madurado durante los diez años, entre el 72 y el 82, en los cuales no publicó ningún libro. *Ajuste de cuentas* (libro de relatos de 1972) es el libro bisagra que marca una inflexión en su obra. Entre *Ajuste de cuentas* y *Nada que perder* (1982) se despliegan diez años de silencio y se prepara un cambio fundamental en el cual Rivera “ajusta las cuentas” con su propia literatura. En los 70 se suceden el gobierno de la viuda de Perón, el golpe militar del 76 y la imposibilidad de publicar lo que fue la primera versión de *El verdugo en el umbral* (1975), novela que tuvo que sortear los avatares históricos argentinos hasta poder ser publicada, totalmente reescrita, en 1994. Desde entonces será frecuente en Rivera la reelaboración de textos anteriores. La referencia se complejiza entonces, puesto que adquiere dos dimensiones: una dimensión colectiva que persiste (el código histórico-social) y una dimensión existencial, propia, de estatuto ficcional. Sobre este segundo campo, ficcional, la escritura también vuelve, una y otra vez para reelaborar trabajos anteriores apuntando narrativamente a modificar perspectivas, velar motivaciones, dosificar siempre más la información, cruzar personajes de un relato a otro, como delineando lazos de solidaridad en y desde la ficción.

Sus novelas y relatos de los 80 complejizan entonces la representación de un poder que ya no es concebido de manera compacta ni central,

sino que ahora es entrevistado como colándose reticular e irracionalmente por entre las relaciones interpersonales y los vínculos cotidianos del individuo con el Estado. Se trata de un poder no inmutable, imprevisible, azaroso, fatal y hasta funesto. Aquella dimensión fundamentalmente económica desde la cual los personajes recibían su identidad en las primeras novelas se vuelve política. Estas novelas dramatizan al sujeto atravesado por prácticas de poder y formas de resistencia. La política ya no pertenece (sólo) a las altas esferas de las decisiones gubernamentales. La política, entendida como relaciones de fuerza, se inscribe en los cuerpos y modela los vínculos interpersonales, de ahí que en cualquier escenario la encontremos erigida en núcleo semántico fundamental hacia el cual las relaciones interpersonales remiten. No es el telón de fondo de la gran Historia ni de las micro-historias, es el motor que las impulsa y que las recorre. Si antes la Historia era la historia de la lucha de clases, en adelante la Historia es el juego de las relaciones de poder; de un *poder* que ya no es interpretado como sistema de dominación de un grupo o sector sobre otro, sino ahora como estrategia, juego de relaciones móviles y asimétricas (Foucault: 1990, pp. 112-125). Es a través de la estrategia narrativa del punto de vista que Rivera da cauce a tales relaciones de poder.

Punto de vista y politización

Tomemos como ejemplo la articulación temática entablada entre *El amigo de Baudelaire* (1991) y *La sierva* (1992).

La variedad de registros entreverados en *El amigo de Baudelaire* expone paradigmática al Rivera de los 90. La primera *nouvelle* de la década da cuenta de una escritura híbrida compuesta por fragmentos de memoria, reflexiones, acciones, conversaciones, citas, historias de viajes, intimidades de una práctica sexual perversa, constituyen mosaicos narrativos que exhiben la lógica propia del diario íntimo consistente en la fragmentación y en la variedad permanente. Este texto entonces, como composición disgregada de fragmentos que refieren presente y pasado, acciones y reflexiones de quien escribe, el estanciero y juez de la Nación Saúl Bedoya, impide el desarrollo lineal de un argumento y permite leer así, de manera oblicua o refractada, el correlato de un campo referencial extraliterario: la Argentina de finales del siglo XIX.

La sierva retoma y expande uno de aquellos núcleos argumentales de carácter secundario en la novela anterior: el de Lucrecia, sirvienta y

amante de Bedoya, una mujer de origen bastardo y pocos bienes, heredados de un padrastro a quien mandó matar, y que aprende de su amo las prácticas del poder. Pero esta expansión no es simple continuación. La expansión implica una transformación de la historia según un nuevo registro. Si anteriormente quien escribía su diario era el amo Bedoya, la perspectiva narrativa de Rivera se esfuerza ahora por centrarse en la voz de esta mujer, obsesionada por el mando y por la riqueza. Se opera un cambio en el estatuto de la voz (instancia desde la cual la escritura opera el pasaje de lo histórico hacia lo literario) al sufrir tres tipos de modificaciones: en el registro genérico (quien cuenta ahora es Lucrecia), en el social (quien cuenta es la sierva) y en su soporte enunciativo (la sierva no escribe, se inscribe en la instancia de la oralidad).

La voz femenina pugna por imponerse y desmontar un orden social y discursivo impuesto por la voz masculina del amo, que puede ser patrón como en *El amigo de Baudelaire*, o marido como en *Los vencedores no dudan* (1989). Tomando entonces como punto de partida el registro de la voz, su producción de los años 90 pone en evidencia una ideología de la palabra, de la palabra que arremete, acomete y se entre-mete en los cuerpos trabajando desde ellos posiciones y sentidos. Palabra *ordenadora*. Palabra que *ordena* porque *manda*, pero también porque *organiza* posiciones y condiciones discursivas. (“No soy como él, que tiene palabras –y palabras lujosas– para nombrar lo que piensa. A mí las palabras me cuestan”, dice Lucrecia –p. 9). La sierva se reconoce como constituida por una carencia: la de las palabras. Que la sierva fije su privación en la zona de la voz, no significa que no pueda contar, sino que sus palabras *no cuentan, no valen*. “Las palabras me cuestan”, dice Lucrecia. Las palabras tienen un precio. La sierva presta su cuerpo al amo para obtener palabras. La intimidad permite una inversión de la relación en la cual Lucrecia puede ordenar. Masculina (calza botas y usa fusta), violenta el cuerpo de Bedoya. Pero el orden alterado es pasajero; ella sólo ordena cuando amo y sierva se distraen en la intimidad de un juego de máscaras. Ricardo Piglia señalaba a principios de los 70 como característica del universo ficcional riveriano el hecho de que Rivera “hace hablar a la política el lenguaje del deseo”¹. La junción *poder-deseo* bien puede ser considerada hoy como constante poética de su narrativa. En estas historias en torno al poder, relaciones amorosas

¹ En la Revista *Los libros* (1972). Comentario extraído de Guillermo Saavedra en su Prólogo a *Cuentos escogidos. Andrés Rivera* (2000b, p. 11).

y erotismo asumen la retórica de lo político, esto es, de la dominación, del juego *amo-esclavo*.

La articulación planteada entre su última *nouvelle Esto por ahora* (2005) y “Cría de asesinos” (2004), relato perteneciente al volumen previo del mismo nombre, reposa en la unidad temática y en el mismo trabajo de focalización narrativa. La *nouvelle* se desliza hacia la voz de la protagonista femenina de “Cría de asesinos”, Daiana, joven violenta, dominante, dueña de una sexualidad transgresora y de una voz de mando: “Matálo –susurró Daiana–. Es viejo. Y es *zurdo*” (p. 55). *Tierra de exilio* (2000) es el eco lejano de ambos relatos; centrado en Lucas y en el “hombre de setenta años” que será su víctima (Arturo Reedson en *Esto por ahora*), la indiferencia hostil de “la hermana” (sin nombre aún) aparece aquí esbozado.

El fundamento de valor discursivo que estas novelas de los 80 y de sus *nouvelles* de principios de los 90 erigen es el de *la orden*. La interacción textual dominante es el de la *orden-ejecución*. El lenguaje impone una organización del mundo que distingue entre: *sujetos fuertes* (dueños de una voz ordenadora, narrativa) y *sujetos débiles* (con voces prestadas que hablan cuando se les permite o se les ordena). El escenario ideológico de la palabra distingue, tanto en *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *Los vencedores no dudan*, como en sus dos últimas publicaciones, entre *decidores* y *ejecutantes*. La voz se erige como signo político desde el cual estas *nouvelles* configuran el espectro político de una diferencia genérica y social. Esta dimensión política de la enunciación ya había sido dramatizada en “Bialé” (relato perteneciente a *Una lectura de la historia*) en el cual el objetivo de la situación planteada es el control de la palabra del otro. El lenguaje, medio de comunicación, es aquí contienda a través del juego *pregunta-respuesta*, juego que da lugar a la captura del tiempo, habla y finalmente del cuerpo del otro, materializada en el final del relato con la irrupción de la agresión armada contra el individuo.

La violencia es la unidad de efecto de su obra y el eje de su actual lectura de la Historia.

La lectura de la Historia

Unos ciento cincuenta años de historia argentina ofician de referencia o contexto en la producción de Rivera. Una rápida revisión permite esbozar que en *En esta dulce tierra* Rivera escoge un momento parti-

cularmente violento de la historia argentina, que se inicia hacia 1935 con el segundo gobierno de Rosas; el médico Cufre huye de la Mazorca rosista. *Apuestas y Los vencedores no dudan* se ambienta en los años represivos de la última dictadura. En *La revolución es un sueño eterno* se renueva la confrontación entre el ideario jacobino de la revolución de Mayo y la burguesía conservadora porteña. *El amigo de Baudelaire* y *La sierva* exponen el marco histórico de la utopía de la Argentina moderna de finales del siglo XIX. Las invasiones inglesas a Buenos Aires en 1806 y 1807, el creciente poder político del caudillo oriental José Artigas, la guerra civil española, gobierno del General Justo, el fascismo italiano, el sindicalismo argentino de principios del siglo XX constituyen el vasto escenario histórico de los relatos de *Mitteleuropa*. *El verdugo en el umbral* presenta la historia de una familia rusa originaria de la pequeña aldea de Proskurov, desde su colaboración en la revolución bolchevique del 17 hasta su arribo a la ciudad de Buenos Aires. Por esta familia desfilarán, la invasión de Ucrania por Simón Petliura, la revolución bolchevique, la lucha de Rosa Luxemburgo, el nacimiento del fascismo, y ya en Argentina: la lucha sindical de los inmigrantes europeos, el golpe del 30, la “década infame”, el peronismo y su proscripción, el fervor revolucionario de los 60, el retorno del General Perón en los 70 y la presidencia de su viuda. La represión a los huelguistas de 1919 por parte de la Liga patriótica y el ejército es el escenario histórico de *El profundo sur*.

Imposible negar esta suerte de mirada recolectora de momentos históricos argentinos y mundiales en Rivera. Pero todo esto no se traduce en novela de época. Rivera así lo reivindica cuando rechaza la calificación de “novela histórica” para su trabajo y afirma su compromiso con “el placer del lector” y con el “contar bien una historia”². En efecto, no se trata de la reconstrucción de hechos históricos reales y el personaje presentado no es recreado desde la perspectiva objetivista de la semblanza histórica. Su peso dramático no radica en su conducta pública previa, sino más bien en el hecho de que, cuando ya no tiene “nada que perder”, generalmente en frías tardes invernales u otoñales, dicho personaje desnuda su intimidad en el ocaso de su vida (en el destierro del condado de Swanthling, Rosas; en el exilio interior, Castelli; retirado en una casona de Buenos Aires, el anciano José María Paz).

² Entrevista a Rivera “Andrés: Rivera: ‘Soy un hombre entre los hombres’”, por Demian Orosz, *La Voz del Interior*, Córdoba, 21 de junio del 2001.

La historia colectiva interfiere las historias privadas y orienta los relatos hacia la ficción histórica. Rivera no recrea la Historia. Le imprime el molde de la épica individual, la esboza desde el perfil de lo cotidiano. Lo histórico es en su literatura como un cono de sombras atravesado por destinos individuales. Castelli enuncia este trabajo de bajo relieve narrativo cuando sentencia, a través de un juego de palabras operado sobre la base de una inversión conceptual, que: “La historia no nos dio la espalda: habla a nuestras espaldas” (1993, p. 24). Estas *frases-bisagras*, frecuentes en Rivera, son como la caja negra de su escritura, tienen la virtud de revelar el pasaje de la dimensión ideológica de su poética (el sentido arbitrario de la historia) a la operativa (la enunciación de lo histórico).³

Como decíamos, la Historia era para el Rivera de los 50 la historia económica de la lucha de clases. Luego, en los 70, reorientó su lectura hacia una perspectiva política de las relaciones sociales e intersubjetivas. La narrativa más reciente de Rivera parece instalar un nuevo ajuste. Sin perder de vista el juego político de las relaciones de fuerza, sin renunciar tampoco a la junción ideológica del *poder* y del *deseo*, ni a la materia que sella dicha articulación: la violencia, instalada ya como clave de su obra, sus dos últimos trabajos parecen confirmar un nuevo ajuste. Este ajuste tiene que ver con su interpretación de la violencia histórica presente. Concretamente *Cría de asesinos* (particularmente sus relatos “Iniciaciones”, “Turno” y “Cría de asesinos”) y *Esto por ahora* ponen asesinos en escena. Daiana y Lucas, dos jóvenes hermanos, capaces de matar por dinero encarnan la violencia individual, expuesta aquí como ciega violencia juvenil. La primera vehemencia revolucionaria claudica ante una nueva forma de violencia, arbitraria, que es hoy para Rivera signo de anomia colectiva. Frente al valor social y ético del trabajo en la fábrica, espacio sagrado comparable con la “nave de una Iglesia laica” (2005, p. 37), templo en donde se anudaban los lazos de una fraternidad orgánica, de clase, Daiana y Lucas consienten sin escrúpulos el trabajo delictivo, el “trabajito” (2005, pp. 13-14) de robar y de matar por dinero. Violencia inútil, sin consecuencias. Fracaso del sentido colectivo del trabajo. El fiasco colectivo se refuerza en el ámbito privado. Los personajes de Rivera son víctimas de las derrotas cotidianas que el cuerpo inflige a la voluntad. La vejez, la enfermedad, el sometimiento sexual

³ Otro ejemplo de esta marca recurrente en la escritura de Rivera puede leerse cuando Castelli se interroga acerca de la derrota de la utopía y concluye que escribe “la historia de una carencia y no la carencia de una historia” (1993, p. 57).

que sus personajes conocen son manifestaciones de la rendición de la vida y de la capitulación de la relación amorosa.⁴

La forma breve de la derrota

Además de la articulación *poder-deseo*, Piglia anunciaba también en el artículo anteriormente señalado una segunda característica de la escritura de Rivera. Destacaba su significación siempre postergada, desplazada, construida a partir de “átomos de acción, diálogos sueltos, frases que se repiten.”⁵ Sus relatos se componen desde la interrupción, el corte, el silencio deliberado del elemento crucial de la anécdota. El lector sólo roza o intuye el sentido, fuertemente deceptivo, de la historia.

Guillermo Saavedra lee en este deliberado interés por escamotear el sentido una impronta autobiográfica. Considera que la derrota histórica de la causa revolucionaria impone la discontinuidad narrativa como forma y el motivo de la espera como modelo de acercamiento intersubjetivo. Acordamos con esta asociación, en efecto, relatos como “Bialé” y “La espera de un revolucionario” (en *Ajuste de cuentas*) tematizan magistralmente este modelo de interacción formal y anecdótico. En otros términos: la puesta en crisis del sentido pleno y unidireccional de

⁴ La práctica sexual pone en escena relaciones de poder en el ámbito privado. A menudo Rivera emplea el verbo “montar” para describir el acto sexual. *Montar* es una acción textual clave en *La sierva* y en *El amigo de Baudelaire*. Aparece también en *Los vencedores no dudan* y en *El farmer*. Aquí, la virilidad primaria del general Rosas se erige como signo político de un poder que abarca tanto el espacio geográfico argentino como las relaciones interpersonales, que soslayan el incesto. Una polisemia del *montar* circula por estos textos: montar es cabalgar, copular, capturar, promocionar socialmente. Es el acto o escena desde la cual los sujetos se permiten fingir (hacer como que se es el Otro o lo otro). Es la bisagra que nos permite observar a la vez tanto la esfera de lo narrado como la esfera de la enunciación. Los textos, que cuentan cópulas, están organizados sobre la base del montaje como sistema de composición en cuadros. *Montar(se) al Otro* es un gesto de captura y de anulación verbal (el capturado enmudece) cuya condición de posibilidad es en gran medida política. El sometimiento sexual es político porque el Otro es entrevistado o presentado como alguien superior por estar conectado con el poder estatal. El estanciero Bedoya, educado y rico, juez de la Nación, participa de las decisiones políticas que guían los destinos de la Argentina de los 80; el marido de *Los vencedores...*, el Capitán José Santos Pérez, trabaja para el Estado militarizado. El general Rosas sentencia lo siguiente: “Queda desautorizado todo lo que no autoricé” (1996, p. 55) y construye así, en un solo enunciado, el terreno de la ilegalidad. Daiana, protagonista de “Cría de asesinos” y de *Esto por ahora*, es hija de un policía jubilado por abuso de arma y “monta” al amigo de su hermano Lucas, Facundo: “No se mueva, le dije al Facundo. No hable sin mi permiso le dije al Facu” (2005, p. 26).

⁵ Citado por Guillermo Saavedra (Rivera: 2000b, p. 11).

la Historia entrena el agotamiento de la apropiación totalizadora de la historia, esto es, de la totalidad como modelo ficcional de exposición completa.

El cuento fue en un principio la forma que adoptó Rivera para formalizar esta derrota histórica. Luego de diez años de silencio, Rivera responde a la derrota del gran relato de la revolución replegándose en las formas breves del cuento y de la *nouvelle*. Este repliegue genérico tiene su correlato en los repliegues internos a la escritura, esto es, en la re-escritura que las repeticiones comportan, no funcionales desde un punto de vista informativo, pero que pueden ser pensadas como muletas discursivas de las cuales la escritura intenta valerse para avanzar. Sin embargo las repeticiones poseen el efecto contrario, frenan el curso narrativo y, como si se constituyeran nudos textuales de resistencia, su densidad entorpece el fluir de la historia. La escritura de Rivera parece arrastrarse, avanzar penosamente.

Significativamente desde 1982 sólo publicó dos novelas: *Nada que perder* (1982) y *El verdugo en el umbral* (cuya primera versión es de 1975 y su re-escritura de 1994). En ellas narra la vida y muerte de Mauricio Reedson (sindicalista textil, padre de Arturo Reedson, *alter ego* de Andrés Rivera) y la historia de sus antepasados. En *En esta dulce tierra* (1984) y en *Tierra de exilio* (2000) Rivera adopta la *nouvelle*. Hasta el momento ha abandonado la novela. Más aún: alguna vez manifestó su intención de re-escribir su primera novela, *El precio*, para convertirla en un relato corto.

Dicha transformación genérica revela el peso ideológico (el sentido histórico) que en Rivera poseen una y otra forma. La novela (aquella de los años 50 y 60) vehicula una ilusión de completud histórica que es refractaria a las indecisiones de acción y de sentido. La *nouvelle* en cambio le proporciona una economía narrativa que parece ajustarse más y mejor a la materia privilegiada de su ficción: la derrota, el desengaño, la desesperanza, la traición, la resistencia. Es por cierto en la cuentística borgeana donde Rivera encuentra su modelo de economía narrativa (la formulación literaria de aquella economía corporal de la fábrica). En Borges lee la brevedad que la dosificación cautelosa de la información comporta (pensemos en “La espera de un revolucionario” –en *Ajuste de cuentas*–, o en “Bialé” –en *Una lectura de la historia*). Pero en sus *nouvelles* el procedimiento iniciado en los cuentos se acentúa. Relatar es cada vez más dosificar, omitir, borrar nexos. Horadar el

texto multiplicando los espacios en blanco. Desordenar⁶. El escenario histórico está en ellas cada vez más gobernado por la inestabilidad de lo provisorio (como lo expone el título de su última novela, *Esto por ahora*) y ya no por la seguridad que el sentido unidireccional de la Historia (le) transmitía.

La omisión (o la alusión minimalista, casi adivinatoria) es el procedimiento sobre el cual Rivera asienta una lógica narrativa que sumerge al lector en la confusión. Su escritura elude la acción de *nombrar* (su relato “Campo de silencio”, en *Mittleuropa*, exaspera el ejercicio de la omisión nominativa). Se prefiere el uso del pronombre al nombre, se elude el sustantivo revelador de una determinada actividad, profesión o filiación identificatoria. Se omite el pasaje de un plano de realidad a otro, esto es, no se declara el pasaje del mundo comentado al mundo narrado. Y si acaso el pasaje es declarado, el señalamiento que permite inferir el cambio del sujeto de enunciación ocurre sobre el final de la construcción oracional. Los textos de Rivera instalan entonces, desde la propia escritura, un terreno de indecisión, de fluctuación semántica, de sospecha y de ac/secho de/l sentido, que Rivera ficcionaliza a través de personajes acosados, perseguidos, escondidos, entrampados, víctimas y victimarios que invierten sus roles.

La puesta en marcha de una escritura que encubre las motivaciones finales de sus personajes y que vela la incógnita; la indefinición de la situación espacio-temporal en el plano discursivo; los motivos ideológicos del acecho (la observación cautelosa del otro) y de los asechos (las trampas preparadas en contra de alguien), del encuentro inesperado con el peligro que la presencia de los otros significa, acercan el universo de Rivera al funcionamiento dramático del policial, más precisamente del policial negro. Como en él, el universo de Rivera exhibe la primacía de la inseguridad de la existencia: nunca se está a salvo, ni aun cuando se cree estar fuera de peligro. El abanico de ejemplos se extiende desde *Ajuste de cuentas* y *Una lectura de la historia* hasta *Cría de asesinos* y *Esto por ahora*.

Rivera violenta la temporalidad progresiva de la novela. La retiene, la ausculta, la horada. Se acerca licenciosamente a los límites de lo posible

⁶ Guillermo Saavedra resume ingeniosamente este procedimiento de “jbaro literario” al considerar que “como en el principio de Arquímedes, en el agua precisa de las narraciones de Rivera, el silencio es un cuerpo que desplaza un volumen de sentido igual al suyo” (2000, pp. 14-15).

en materia de narración. Las sintaxis oracional y narrativa quebradas producen un efecto de simulacro narrativo que acerca la escritura de Rivera a la experiencia discontinua del discurso poético. La repetición como procedimiento ritma el relato, le otorga una cadencia al mismo tiempo que lo frena. A través de mosaicos narrativos breves Rivera hace de la experiencia (material narrativo por excelencia) la ocasión de volverla no narrativa. Bloquea la racionalidad interpretativa de la prosa. Perturba en definitiva la relación escritura-vida. Este es el trabajo poético al cual se ha abocado en las últimas décadas y que ha exacerbado en los últimos años. Pero está claro que, si en Rivera, Historia y experiencia colectiva abandonan formalmente su estatuto de tiempo histórico, la dimensión histórico-social de su obra no se desvanece. La escritura revela su relación con lo social a través de la violencia de un estilo narrativo que realiza, en la propia escritura, la violencia que la H/historia le sugiere al autor. Los motivos ideológicos del ac/secho, la persecución, el engaño, la inseguridad, la dominación, la delación, la tortura, la represión, la resistencia politizan su universo. La producción de Rivera sofoca el efecto perceptivo mimético de la narración, se aventura contra la corriente de una novela histórica interesada en abordar la realidad haciendo ficción, incita al lector a desplazar su atención hacia la ficcionalización de lo real, esto es, a considerar las modalidades narrativas y los aspectos ideológicos de la inserción del acontecimiento histórico en el relato. Asistimos en su literatura a un compromiso poético con el silencio, y quizás, a inflexiones locales del suspenso a través de una lógica narrativa enigmática que atiza la perspicacia del lector rioplatense.

Bibliografía citada

FOUCAULT, Michel. "Método". En: *Historia de la sexualidad. I-La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1990, pp. 112-125.

OROSZ, Demian. "Andrés Rivera: Soy un hombre entre los hombres". Entrevista en *La Voz del Interior*, Córdoba, 21 de junio del 2001.

SAAVEDRA, Guillermo. "Andrés Rivera. Las lecturas de la historia". En: *La curiosidad impertinente*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

---. Prólogo a *Cuentos escogidos. Andrés Rivera*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 9-16.

Bibliografía consultada

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos, "Historia entre la razón y el delirio". Buenos Aires, Revista *Punto de Vista* N° 24, Agosto-October, 1985, pp. 37-38.

Encuesta a Escritores, "Andrés Rivera". Buenos Aires, C.E.A.L., 1995, pp. 80-84.

GILMAN Claudia. "Historia, Poder y Poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera". En: *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Editorial Vervuert, 1991, pp. 47-64.

LATORRACA, Martín, MONTERO, Hugo, PORTELA, Ignacio. "Es mucho más fácil ser fascista que socialista". *Sudestada. Revista de cultura, arte y actualidad*, Año 4, N° 33, Octubre 2004, pp. 5-11.

MULEIRO, Vicente. "Ficción y Poder". Buenos Aires, Revista *Espacios*, N° 14, Agosto 1994, pp. 43-44.

PAGURA Verónica. "Rivera el memorioso". Buenos Aires, Revista *Espacios* N° 16, Julio-Agosto 1996, pp. 65-67.

SPERANZA Graciela. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1992, pp. 179-194.

Obras de Andrés Rivera

- El precio* (novela), Buenos Aires, Platina, 1957.
- Los que no mueren* (novela), Buenos Aires, Nueva Expresión, 1959.
- Cita* (cuentos), Buenos Aires, Ediciones La rosa blindada, 1965.
- Sol de sábado* (cuentos), Buenos Aires, Ediciones La rosa blindada, 1966.
- El yugo y la marcha* (cuentos), Buenos Aires, Merlín, 1968.
- Ajuste de cuentas* (cuentos), Buenos Aires, C.E.A.L., 1972.
- Una lectura de la historia* (cuentos), Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1982.
- Nada que perder* (novela), Buenos Aires, C.E.A.L., 1982.
- En esta dulce tierra* (novela), Buenos Aires, Folios, 1984.
- Apuestas (nouvelle)*, Buenos Aires, Per Abbat, 1986.
- La revolución es un sueño eterno (nouvelle)*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
- Los vencedores no dudan (nouvelle)*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1989.
- El amigo de Baudelaire (nouvelle)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991.
- La sierva (nouvelle)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.
- Mitteleuropa* (cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
- El verdugo en el umbral* (novela), Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- El farmer (nouvelle)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- La lenta velocidad del coraje* (cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 1998.
- El profundo Sur (nouvelle)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
- Tierra de exilio (nouvelle)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000a.
- Cuentos escogidos* (compilación), Buenos Aires, Alfaguara, 2000b.
- Hay que matar (nouvelle)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001.

Para ellos, el Paraíso, y otras novelas (compilación), Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

Ese manco Paz (nouvelle), Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

Cría de asesinos (relatos), Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

Esto por ahora (nouvelle), Buenos Aires, Seix Barral, 2005.