

## Sobre las novelas de Andrés Rivera (1982-1996)

por José Luis de Diego  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

El trabajo adopta como corpus las novelas publicadas por Rivera a partir de *Nada que perder* y procura clasificar ese corpus de nueve novelas en cuatro grupos. Caracteriza las “políticas de la escritura” de esas novelas a partir de la diferenciación creciente respecto del “redentorismo social”, de la herencia romántica del color local, y de la síntesis con el lenguaje periodístico que postula la non-fiction. Desde esta caracterización se plantea la compleja relación entre ciertos textos de Rivera y la novela histórica como género canonizado; con ese fin, se sitúa a esos textos en una genealogía reciente en la literatura argentina que parte de Zama y llega hasta *El farmer*. Con relación a las causas que originan la proliferación de textos ficcionales que recuperan la materia histórica, el trabajo arriesga una hipótesis de doble distanciamiento: respecto de las vanguardias y respecto de la historiografía, ya que en ambos casos se constata el abandono del relato como modo de exposición de la experiencia histórica. Por último, se agrega una nota sobre la “imagen de escritor” de Rivera y la eventual conexión de esa imagen con la génesis de su estética.

Andrés Rivera ha publicado desde 1957 numerosos libros de cuentos y novelas. Algunos críticos (Ricardo Piglia, Álvaro Abós) coinciden en que la publicación de *Ajuste de cuentas* en 1972 marca una inflexión en su narrativa. Diez años después, en 1982, publica *Nada que perder*. Desde entonces, ha publicado nueve novelas. Hoy, es uno de los escritores argentinos con mayor éxito de ventas. Sus nuevos libros rápidamente integran las nóminas de best sellers. Sin embargo, tratándose de Rivera, esta circunstancia no deja de ser extraña, y esto por dos razones:

- su propuesta de reformulación de la novela histórica implica una poética con recursos de estilo que reclaman un régimen de lectura a menudo complejo y exigente;

- se trata de un escritor que, desde 1957, se ha colocado ostensiblemente de espaldas al mercado.

El presente trabajo postula esas novelas como corpus, y pretende abordar esta doble estrategia que configura, por un lado, una política de la escritura y, por otro, una imagen de escritor político.

### Las políticas de la escritura

1. Dijimos que Rivera publicó desde 1982 nueve novelas. De acuerdo con sus temáticas y sus concepciones estéticas esas novelas podrían clasificarse en cuatro grupos:

1.1. las que narran, desde una perspectiva autobiográfica, la inmigración judeo-polaca, las luchas sindicales, la historia familiar y su genealogía: *Nada que perder* (1982) y *El verdugo en el umbral* (1994);

1.2. las más asimilables al modelo clásico de la novela histórica desde una doble función que definiré más adelante: *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) y *El farmer* (1996);

1.3. las que, con un mínimo interés en la reconstrucción histórica, se sitúan en el presente a través de una trama esquivada y despojada: *Apuestas* (1986) y *Los vencedores no dudan* (1989);

1.4. las que sintetizan los dos grupos anteriores mediante la construcción de un personaje — Saúl Bedoya — situado en una historia identificable, pero que se ofrece como un emblema del

poder que reaparece en las historias “actuales”: *El amigo de Baudelaire* (1991) y *La sierva* (1992).

2. ¿Cuáles serían, si es que existen, las constantes que atraviesan esta clasificación? En primer lugar, y a juzgar por el propio Rivera, una suerte de inversión de la relación: Historia = verdad, opuesta a Literatura = ficción/mentira. “La literatura dice la verdad (...). La historia la escriben los vencedores y la historia de los vencedores canoniza. La otra historia es tarea de la buena literatura. Vuelvo a insistir, ahí están Faulkner o Shakespeare”.<sup>1</sup> La contracara de la historia de los vencedores será, por consiguiente, la historia de los vencidos, o, como prefiere Rivera, “exponer los entresijos, los pliegues de la derrota”.<sup>2</sup> Sin embargo, en tarea semejante no resulta difícil caer en ciertas trampas, y de ellas Rivera se aleja a partir de una estética que se va definiendo cada vez con más nitidez. Para hablar de la estética, hablaremos de las trampas:

2.1. la que Guillermo Saavedra definió —y el propio Rivera asumió— como “redentorismo social”, una estética que se asocia con los textos anteriores a *Ajuste de cuentas* (1972): el texto literario como un modo de operar sobre la conciencia del lector;

2.2. la novela histórica apresada por los imperativos de “color local”: situarse en la herencia del romanticismo implica, razonablemente, estrategias de diferenciación de esa herencia;

2.3. la tentación realista hacia el modelo documental de la “non-fiction”; en este punto, Rivera ha sido terminante: “Cuando el Proceso agonizaba, el lector argentino fue bombardeado con una cantidad enorme de textos —que sólo misericordiosamente podríamos llamar narrativos— que trataban de la tortura, de la crueldad de los verdugos, de la eventual santidad de los torturados. Creo que, aún con todas las deficiencias de la prensa argentina, éstas que no eran más que crónicas, podían leerse mucho mejor en las páginas de cualquier diario”.<sup>3</sup> Es decir, no escribir sobre la víspera porque estaremos haciendo periodismo.

3. Ahora bien, si éstas son las trampas, es necesario analizar de qué modo evita Rivera caer en ellas; esto es, cómo va configurando la originalidad de su estética.

3.1. En primer lugar, algo que resulta muy llamativo en la mayoría de los textos: lo que Luis Gusmán llamó repetición y recapitulación<sup>4</sup>; lo que Beatriz Sarlo llamó brevedad y exasperación.<sup>5</sup> Dado un párrafo ABCDEF, pocas líneas más abajo se lo retoma como BCDEFG; más adelante, será BCDXEFG; es decir, pequeñas modificaciones sobre un texto que arrastra su morosidad en contra de regímenes de lectura más o menos ágiles que el mercado exige. Una operación semejante realiza Juan José Saer en *Nadie nada nunca*. La recapitulación a veces adopta otra forma más cercana al modelo del maestro Faulkner: contar lo mismo una y otra vez con modificaciones de intensidad y de punto de vista. La brevedad, por último; un ejercicio de economía verbal que a menudo deriva a una prosa casi aforística: “Me digo: general, escriba de la verdad y del sueño.// De pie, aquí, en mi rancho de Inglaterra, digo: //El destierro es verdad; lo otro sueño. //Sueño, la infancia. //Sueño, la juventud” (*EF*, pág. 51).<sup>6</sup>

3.2. Contra el redentorismo social, que exige una prosa llana y sin demasiadas complicaciones; contra la escritura urgente y crudamente referencial del periodismo; Rivera expone un discurso altamente retórico —“fetichista”, podría decir Barthes— en el que se podría recortar a voluntad una galería de frases de alta condensación semántica. “¿Qué revolución compensará las penas de los hombres?” (*LRSE*, pág. 172); “Los argentinos darán mi nombre a su

<sup>1</sup> Speranza, Graciela. “Entrevista” (En: *Página 12. Primer Plano*, 20 de diciembre de 1992).

<sup>2</sup> Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993; pág. 62.

<sup>3</sup> Saavedra, Guillermo. *Op. cit.*; pág. 60.

<sup>4</sup> Gusmán, Luis. “La mala fe del buen narrador” (En: *Página 12. Primer Plano*, 14 de marzo de 1993).

<sup>5</sup> Sarlo, Beatriz. “El riesgo de la literatura” (En: *Punto de Vista*. Número 27, agosto de 1986; pp. 23-24).

<sup>6</sup> Las citas correspondientes a las novelas de Rivera se indican mediante las iniciales en mayúscula.

destino” (*EF*, pág. 43); “Somos los hijos fieles de esos hechos. La metafísica es un invento de los saciados” (*EVU*, pág. 35).

3.3. ¿Cómo escapar al color local? Ya mencionamos dos estrategias. La tercera es cierto anacronismo de estilo (ver, por ejemplo. *EDT*, pág. 80) que huye constantemente de los imperativos del historicismo: tanto en las novelas históricas como en las de la genealogía familiar resulta muy compleja la reconstrucción de las tramas narrativas, porque la economía verbal se proyecta en una economía de datos que obliga a una lectura detenida en la que con frecuencia hay que recurrir a la relectura.

3.4. Si se busca escapar a las fórmulas del redentorismo, del periodismo y del color local, se corre el riesgo de caer en una suerte de estilización retórica que bordee la grandilocuencia formal o la pedantería ideológica. Sin embargo, Rivera combina admirablemente esta dirección en su narrativa con la presencia constante de detalles absolutamente triviales, a menudo escatológicos, como los avatares de la enfermedad de Castelli, las necesidades biológicas de Cufre o las compras y ventas de Bedoya. Leemos en *EAB*: “Baudelaire, en Buenos Aires, hubiera sido una puta de lujo. A la que yo mantendría”; y, luego de un espacio en blanco, “Compro acciones del Ferrocarril Oeste”.

### **Rivera y la novela histórica**

4. Cuando se habla de novela histórica en Argentina, la referencia casi obvia parece ser *Amalia* de José Mármol. El discurso ficcional se construye sobre un trasfondo de personajes y situaciones históricas fácilmente identificables. Sin embargo, el intento de Mármol resulta algo aislado dentro de su producción; por otra parte, Mármol describía el presente, deliberadamente evitaba la distancia. Resultan más significativos, en cambio, los autores que conciben a la novela histórica como un modo diferente de considerar la materia histórica. El caso de Vicente Fidel López es, creo, el de mayor interés porque encaró un programa doble y en paralelo: escribir una *Historia de la República Argentina* entre los años 1883 y 1893, y escribir una serie de novelas históricas que se ocupan de fragmentos de esa historia: *La novia del hereje*, *La loca de la guardia* y *La gran semana de 1810* son parte de un proyecto mayor que se conoce sólo por testimonios de López y que incluía novelas sobre Liniers, Álzaga, San Martín y el cruce de los Andes, y las guerras civiles del Litoral, con Artigas y Ramírez. La historia podía ser atacada, según López, por esa doble vía: la del discurso historiográfico —que exige el rigor de una prosa más despojada— y la del discurso novelesco —que permite licencias estilísticas que el discurso historiográfico proscribía—.

Habría que esperar hasta Roberto J. Payró para encontrarnos con un proyecto semejante; si bien Payró no es considerado un historiador en sentido estricto, su producción novelística puede dividirse en dos grupos: sus novelas “sobre lo actual” —como las llama Jitrik—, y un gigantesco proyecto que incluía —de acuerdo con el modelo de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós— unas ochenta novelas que abarcarían desde la conquista hasta el presente. De ese proyecto tomaron cuerpo *El falso inca*, *El Capitán Vergara*, *El Mar Dulce* y otras.

Ahora bien, de los intentos de López y Payró surge con claridad que desde el origen mismo de su formulación, la novela histórica no era simplemente un “tipo” de novela en el sentido que los son la “policial” o la “gótica”; sino que era definitivamente otro modo de producir historia, en la cual había una suerte de diferencia de foco: de la historia de los grandes hombres que pensaron Mitre y López, a la historia de los pequeños y anónimos hombres/personajes que pueblan lo que Unamuno llamaba la “intrahistoria”. No obstante, si se piensa en cierto pintoresquismo que impone la tradición modernista en una línea que va de *La gloria de Don Ramiro* hasta los relatos de *Misteriosa Buenos Aires*, se puede ver hasta qué punto aquella concepción de novela histórica se ha ido diluyendo. El color local del romanticismo se transforma aquí en un ejercicio de estilo que busca en el pasado la dosis de exotismo que la estética modernista reclamaba.

4.1. Claro está, no es intención de este trabajo abocarse al estudio de la novela histórica argentina, sino ver cómo se inserta en esta tradición la novelística de Rivera. En este sentido, se

impone una aclaración necesaria. La lectura de *La Historia y la Política en la ficción argentina*, editado por la Universidad del Litoral, nos enfrenta a un debate sobre los alcances teóricos de la categoría “novela histórica”. Allí, Rivera afirma: “Dicen que yo escribo *novelas históricas*. No estoy de acuerdo. Yo escribo novelas”; Eduardo Belgrano Rawson califica a la novela histórica de “género abominable”; y Juan José Saer niega directamente su posibilidad de existencia: “La novela histórica es una imposibilidad epistemológica”. En 4.2 intentaré explicar por qué —a pesar de la resistencia a aceptar su existencia desde la teoría— existe un desarrollo de estas novelas que cruzan la materia histórica con la *materia* ficcional. Previamente, hablaré de su función. En efecto, la novela histórica tuvo desde su origen una doble función:

a) El discurso historiográfico suele operar con grandes síntesis: qué es lo que resulta significativo y qué resulta desechable. Ya no quedan dudas acerca de que —aunque sea realizada con el mayor rigor— esa operación es profundamente ideológica. Si la novela histórica suele recuperar lo desechable —por ejemplo, la vida cotidiana, los “deslices” de un prócer, etc.—, también producirá una operación ideológica. Roland Barthes ha demostrado que no existen diferencias de fondo entre el relato histórico y el relato novelesco, sólo que el segundo construye de un modo distinto su referencia, ya que ha abandonado el prestigio del “ha ocurrido”.<sup>7</sup> Primero, entonces, recuperar los deshechos de la “historia oficial”.

b) Aunque parezca paradójico, la novela histórica se ha revelado como un idóneo instrumento para hablar del presente. A menudo se buscan en zonas de la historia momentos que —ya sea por analogía o por una relación de causa-consecuencia resulten particularmente significativos para la lectura de la realidad presente. Reconstruir una historia con los deshechos de la “historia oficial” es un modo político de establecer una nueva genealogía del presente.

Si se piensa en esta doble función del género en la literatura argentina de nuestro siglo, habrá que pensar una línea que va desde *Zama*, la novela de Di Benedetto de 1956, hasta *El farmer* de Rivera, pasando por textos muy disímiles como *El entenado* de Juan José Saer y *Ansay* de Martín Caparrós. En ese recorrido pueden ser incluidas numerosas novelas y una pregunta de interés puede ser precisamente por qué han proliferado en estos años variadas formas de la novela histórica. Arriesgaré una hipótesis.

4.2. Se ha insistido con frecuencia en que la literatura del siglo XX ha avanzado, en la ruptura del verosímil realista, hacia la autorreferencialidad: parece no haber referencia a lo real sin la consabida explicitación de los principios constructivos que estructuran un relato: “Me atrevería a decir —afirma Juan Martini— que ya no hay historia en tanto la pregunta inicial de quien escribe no sea qué narrar y cómo hacerlo”.<sup>8</sup> Pero mientras la novela abandonaba el mandato lukacsiano de representar la totalidad del mundo social, también el discurso historiográfico comenzaba a desconfiar del relato, siempre proclive a la ambigüedad, la connotación inapresable, la subjetividad romántica. “El camino hacia las ciencias —decía hace años Alfonso Reyes— es el camino hacia las denominaciones unívocas”.<sup>9</sup> Así, la Historia fue huyendo de la narración de hechos para situarse en la seguridad de modelos más formalizados. Esta ilusión positivista transformó al discurso de la Historia, que se fue poblando de cuadros, curvas y gráficos. Sin embargo, parece obvio aclarar que en uno y otro camino existen excepciones. Lo cierto es que entre la autorreferencialidad del discurso estético, por un lado, y la formalización del discurso historiográfico, por otro; ha quedado una franja en donde impera el relato. Un relato que dramatiza los límites entre verdad y ficción mediante la reformulación de modelos. En el caso de nuestra literatura, una de las razones del impacto que produjo la novela *Respiración artificial* se encuentra, en mi opinión, en ese estatuto genérico ambiguo. En cualquier caso, es sabido que el relato produce tal seducción que tanto la literatura de vanguardia en un extremo, como la historia cuantitativa, en otro, han

<sup>7</sup> Barthes, Roland. “El discurso de la historia” (En: *Ensayos estructuralistas*. Buenos Aires, CEDAL, 1971; pp. 9-28).

<sup>8</sup> Saavedra, Guillermo. *Op. cit.*; pág. 47.

<sup>9</sup> Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Losada, 1961; pág. 70.

debido rendirse ante su resurrección.

### **El escritor político**

5. Una nota final sobre el lugar de Rivera en lo que podríamos llamar la imagen de escritor en la argentina. En una entrevista reciente,<sup>10</sup> Rivera se define como un asesino potencial. Alude, con ironía, a la frase Faulkner: un escritor, si es necesario, debe matar a su madre. La literatura debe ser, por lo tanto, para un escritor, la causa final, aquello por lo cual todo está permitido. Sin embargo, encontramos en Rivera una respuesta curiosa que completa la anterior: “No es una jactancia, ni un acto de arrojo decir que he puesto por delante de todo, salvo de la militancia política, la escritura”. Colocar por delante de la escritura sólo a la militancia política no deja de ser extraño y, en cierto sentido, anacrónico. El abandono de los imperativos sartreanos de la literatura comprometida llevó a la mayoría de los escritores a una suerte de escisión: algunos dirán que la literatura es todo y que, por lo tanto, la vida pública de un escritor resulta intrascendente; otros, como Cortázar, intentarán la fusión: “Mi ametralladora es la literatura”. Contra estos espacios largamente transitados, Rivera ensaya una explicación sólidamente anclada en el pensamiento de izquierda. Cuando se lo interroga sobre su preferencia por las formas breves, por la economía verbal, afirma que es el resultado de su época de tejedor, trabajo de concentración y pocas palabras; cuando se lo interroga acerca de si vive de lo que escribe, contesta: “Gano casi el doble que un obrero de SEVEL”. La idea del escritor como un trabajador más encuentra su antecedente más famoso en el prólogo de su admirado Arlt a *Los lanzallamas*. Sin embargo, contra lo que parece ser un lugar común, Rivera reniega de la herencia de Boedo, del redentorismo social, o del obrerismo melodramático. Fiel a la tradición de la izquierda que vio en el peronismo la exasperación del populismo y la demagogia, Rivera busca sus fuentes en clásicos como Shakespeare, en Faulkner —que era acusado de profascista por el PC argentino—, en Borges y en sus colegas contemporáneos Piglia y Saer. Quizás haya que buscar en estas coordenadas ideológicas la génesis de la estética que hemos intentado definir.

---

<sup>10</sup> Rivera Andrés. “Soy un asesino potencial”. (En: *El Día*, 6 de abril de 1997).

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANDRÉS RIVERA

- ABÓS, Álvaro (1991). “Andrés Rivera o la travesía del desierto” (Reseña sobre *El amigo de Baudelaire*). (En: *Página 12. Primer Plano*, 30 de junio de 1991).
- GANDOLFO, Elvio (1992). “Teatro íntimo, historia real”. (En: *Página 12. Primer Plano*, 14 de marzo de 1992).
- GRAMUGLIO, María T (1982). “Escritura política y política de la escritura” (Reseña sobre *Una lectura de la historia*). (En: *Punto de Vista*, número 16, noviembre de 1982; pp. 28-29).
- GUSMÁN, Luis (1993). “La mala fe del buen narrador”. (En: *Página 12. Primer Plano*, 14 de marzo de 1993).
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (1983). “Enfrentarse al poder” (Entrevista). (En: *El Porteño*, Año II, número 15, marzo de 1983).
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (1985). “Historia entre la razón y el delirio” (Reseña sobre *En esta dulce tierra*). (En: *Punto de Vista*, número 24, agosto/octubre de 1985; pp. 37-38).
- MORELLO-FROSCH, Marta (1987). “Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente”. (En: BALDERSTON, Daniel y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Estudio; pp. 60-70).
- RIVERA, Andrés (1993). “Nuevos lectores de sueños”. (En: *Página 12. Primer Plano*, 14 de marzo de 1993).
- RIVERA, Andrés (1997). “Soy un asesino potencial”. (En: *El Día*, 6 de abril de 1997).
- ROFFO, Analía (1986). “La utopía es para los vencidos” (Reseña sobre *Apuestas*). (En: *La Razón Cultura*, 6 de junio de 1986).
- RUSSO, Miguel (1994). “De Lenin a Perón” (Reseña sobre *El verdugo en el umbral*). (En: *Página 12. Primer Plano*, 27 de noviembre de 1994).
- RUSSO, Miguel (1992). “¿Yo? yo escribo” (Reseña sobre *La siervo*). (En: *Página 12. Primer Plano*, 19 de julio de 1992).
- SAAVEDRA, Guillermo (1993). *La curiosidad impertinente*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- SARLO, Beatriz. (1986) “El riesgo de la literatura” (Reseña sobre *Apuestas*). (En: *Punto de Vista*, número 27, agosto de 1986; pp. 23-24).
- SARLO, Beatriz (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. (En: BALDERSTON, Daniel y otros. *Op. cit.*, pp. 30-59).
- Soares, Norberto (1986). “Apuesta ganada” (Reseña sobre *Apuestas*). (En: *El Periodista*, número 92, 13-19 de junio de 1986; pág. 31).
- SPERANZA, Graciela (1992). “Entrevista”. (En: *Página 12. Primer Plano*, 20 de diciembre de 1992).
- V. A. (1995). *La Historia y la Política en la ficción argentina*. Santa Fe, Universidad del Litoral.
- XURXO, Ignacio (1986). “Hondura y estilo” (Reseña sobre *Apuestas*). (En: *Clarín. Cultura y Nación*, 29 de mayo de 1986).
- ZANETTI, Susana (dir.) (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, CEDAL, 1982.