

LA CITA DEL PASADO EN LOS TEXTOS DE ANDRES RIVERA

Edgardo H. Berg

CELEHIS. Universidad Nacional de Mar del Plata

1

El impulso tan inevitable de narrar puede aparecer como problemático sólo cuando una cultura se halla silenciada o callada. Frente a la imposición del olvido y a la reconciliación amnésica del relato del poder, muchas de las mejores novelas de las dos últimas décadas, ejercieron una obstinada interrogación sobre la historia nacional, polemizaron en muchos casos, en el momento que no era preciso decir¹. Producir fisuras y generar una escritura disidente y alternativa a la docta versión oficial que al mismo tiempo, diera cuenta de los fragmentos trágicos e inhumanos de nuestra historia, son quizás algunas de las notas relevantes de la producción narrativa del período. Textos que comparten un tejido común de interrogantes y pueden ser leídos, en el contexto de la problematización o interferencia con la Historia².

No se trata de textos que intenten "exorcisar" el pasado o reconstruir ruinas arqueológicas, sino más bien, de narraciones que convocan la cita del pasado- las escenas y los fragmentos discursivos del pasado nacional- para llevarla a juicio y "pasarle el cepillo a contrapelo". Frente a las "leyendas" ortodoxas de la escritura de la Historia, la narrativa de estos últimos años, interroga el dictum "oracular" del pasado; disputa y confronta con los deseos imaginarios de la "institución" historiográfica³. Partiendo de la suspensión de las certezas- la epojé básica del saber literario, interfiere la cadena de referencias previas, articula una suerte de contramemoria o sutura un vacío sobre el canon del relato historiográfico. Sobre el entramado de versiones y relatos sociales que entretejen la Historia, la ficción literaria provoca el deslizamiento hacia la virtualidad y los posibles narrativos. Escribe la lectura de la Historia sobre las grietas y lagunas de la historia ya leída.

2

Si en un comienzo los textos narrativos de Andrés Rivera, estuvieron marcados por los modos de la llamada "novela social", propios de los '60' - como por ejemplo, en **EL PRECIO** (1957) o en **LOS QUE NO MUEREN** (1959)-, a partir de los '80', el desarrollo de nuevas formulaciones escriturarias han renovado su poética- de **NADA QUE PERDER** (1982) a **LA SIERVA** (1992)-⁴. Lejos del modo dogmático del "hacer creer" o de la legitimación de la literatura por su capacidad mimética, la última producción del autor, disuelve y corroe la poética de la historia de los textos precedentes, elaborando formas narrativas más cercanas a la alegoría y el fragmento. Textos que articulan una constante relectura de la historia nacional - **UNA LECTURA DE LA HISTORIA** (1982) se titula un volumen de cuentos del autor- pero en una resolución formal que renuncia al totalitarismo estético- la "verdad" de la ficción ya

no radica en el totum hegeliano- y disemina una trama fractura y discontinua. Formas de centrar el debate con la Historia en micronarraciones o en relatos parciales y contradictorios, donde es frecuente la proliferación de (in)versiones, la alternancia o bifurcación de los desenlaces y un singular sistema de correspondencias o mediación por analogías que como “constelaciones” de sentido, enhebran diversas escenas y fragmentos discursivos del pasado nacional.

¿Quién fue Mauricio o Moisés Reedson? ¿El de la pasión libertaria por los oprimidos o el personaje polifacético que surge del testimonio de los testigos? ¿No es **LA SIERVA** con respecto a **EL AMIGO DE BAUDELAIRE**, un contracanto o con-versión de la dialéctica entre amo y esclavo que regula el dominio y el poder sobre los cuerpos? ¿Y no es eso lo que nos cuenta la narradora de **LOS VENCEDORES NO DUDAN**?⁵ ¿Cuál de los derroteros posibles elegimos de Cufre? ¿El del encierro y la locura, bajo el control de su ex amante Isabel Starkey?

¿O el Cufre sobreviviente de las tropas de Felipe Varela que opta por las causas perdidas? ¿Y qué es ese recitativo de palabras desplazadas del locus enunciativo de origen?

Los textos de Rivera fundan un espacio polémico del proceso histórico, como un Diario privado - no es casual que las “ruinas” o deshechos de la Historia se filtren en las formas de la autobiografía como en el diario privado de Castelli o de Bedoya-, donde las prácticas y discursos coagulados históricamente, son revisados, combinados o reformulados: como escenas y palabras invertidas o anacronismos deliberados. Textos que operan con los fragmentos del discurso histórico, aplicando modelos proyectivos y retroactivos. O convocan la cita del pasado para hablar del presente o para trasladar y recuperar en el “otro” lugar, las huellas utópicas interrumpidas.

Si la Historia nos llega en forma de "ruina" textual⁶, sobre esa capa sedimentada o tejido de sobreescrituras e interpretaciones precedentes, los textos de Rivera, inician una búsqueda de las huellas de un relato inconcluso. Como una "máquina" deseante, trabajan con el subtexto histórico para invertir el "tropo" de la causalidad⁷ y de-construir la temporalidad homogénea del relato de los vencedores; y reproducir, las ausencias y los momentos que no han tenido lugar: los entredichos de la historia de los vencidos.

Alguien dijo que la Historia, desde la perspectiva de los oprimidos, no es sino la historia de una suma de derrotas⁸. Y muchos de los relatos del autor, recorren como obsesión los pliegues del fracaso y pueden ser leídos, en este sentido, como distopías. La derrota de la revolución francesa y la de Mayo, la de los ideales saintsimonianos y de la Ilustración, o la de los alzamientos de los caudillos federales en el siglo pasado se lee en **EN ESTA DULCE TIERRA**, en **LA REVOLUCION ES UN SUEÑO ETERNO** o en **EL AMIGO DE BAUDELAIRE**. O el fracaso del proyecto sarmientino del cual de un modo irónico, nos habla Bedoya en su diario en **EL AMIGO DE BAUDELAIRE**, o el de las luchas sindicales de comienzo de siglo en **NADA QUE PERDER**. ¿Pero de qué derrota se trata? ¿Por qué repetir ese recitativo o esa trama elocutiva de fracasos? ¿O es la Historia un escenario teatral- figura o topoi recurrente en la textualidad del autor- dónde los sujetos que la padecen, "testigos" o mártires, cambian el disfraz para invertir los lugares y posiciones en el baile de las máscaras?

Me voy a detener, en un doble operativo de inversión y desplazamiento que es posible leer en los textos de Rivera. Y en este sentido, voy a formular una primera hipótesis de lectura.

Voy a mirar **LA REVOLUCION ES UN SUEÑO ETERNO** como horizonte de posibilidad de la escritura y como un texto de valor posicional que disuelve la semántica de la Historia, presente en los inicios de la producción escrituraria del autor.

La escritura de Rivera o el "relato" que podemos trazar del corpus de lo "nuevo", contiene una huella o dispositivo secreto del deseo; o mejor, el deseo de recomenzar un relato interrumpido, de esperanzas no dichas o ausentes:

"Y yo supe que, tal vez, el tiempo devuelve el eco de algunas voces. Tal vez, el tiempo hace eso para que los hombres no renuncien a las esperanzas" (Andrés Rivera, 1984, 47).

"Te escribo, y el sueño eterno de la revolución sostiene mi pluma" (Andrés Rivera, 1993, 125).

En este sentido, los personajes o protagonistas que se enfrentan al statu quo o poder imperante, pueden ser vistos como "figuras" - en el sentido barthesiano del término-⁹ o lugares de anclaje, donde se dirimen las relaciones simbólicas, las luchas y enfrentamientos, las morales y lecturas de la Historia. A partir de ahí, podemos observar esa nueva hermeneusis histórica que van a recuperar de un modo fragmentario y oblicuo, los textos precedentes y ulteriores. Contra la historiografía oficial y folletinesca- la que lee Isabel Starkey a Cufre encerrado en un sótano, o "ese teatro paradójico, que, en los libros de textos, se designa con el nombre de historia" como supone Cufre en **EN ESTA DULCE TIERRA**- la Revolución de Mayo no es la apoteosis del triunfo nacional, sino el fracaso de un proyecto genuinamente revolucionario.

“Libertad, igualdad, fraternidad para indios y esclavos” , “tierra, pan, trabajo y escuelas a blancos, negros e indios”, rememora las antiguas proclamas y anota en su diario privado, un Castelli moribundo. La re-volución es la vuelta o la “repetición disimétrica” al episodio y al topos de la Revolución que como “escena arcaica” o “ficción de origen”¹⁰, une la trama comunicativa del pasado con las virtualidades futuras: lo que la historia debió ser y no fue, y la que todavía no es aún. A partir de esa primera escena, se puede recorrer la tensión paradójica entre utopía y fracaso, que tamiza y recorre la producción escrituraria del autor, donde la (auto)biografía y la (re)escritura de la Historia, se asocian o confunden con la búsqueda de huellas de ese pasado-futuro¹¹. Esa escena como parábola o utopía invertida, formula el entrecruzamiento temporal e invierte el horizonte de expectativas no satisfechas. Al colocar en el pasado las promesas incumplidas, lo que la historia debió ser, provoca la disrupción y ruptura cronotópica: en el “otro” lugar, se halla el horizonte de posibilidad de la escritura de la Historia. La “redención” de la literatura debe pagar esa deuda, provocar ese salto: las esperanzas y los deseos en las fulguraciones utópicas del pasado¹². Pero entonces, ¿cuál será el devenir de ese pasado-futuro que nos convoca desde la derrota?

Pero también, la cita del pasado es un operativo de desmontaje que permite leer el presente de la enunciación¹³.

Arrancados de su contexto, los fragmentos discursivos y escenas narrativas focalizados en el siglo anterior, son también, claves cifradas o mapas de lectura de la actualidad. O es posible leerlos como vectores de significación de la trágica historia de la última dictadura militar o de tiempos más cercanos. ¿Qué es esa elocución casi “bíblica”, atribuída a Juárez Celman que se lee en **LA SIERVA** “vamos subiendo en el escalafón de las naciones prósperas, ricas y civilizadas “y me

suenan tan cercana? ¿O la figura de su ministro “que gozaba de la confianza de los inversores extranjeros”? (1992: 91-92) ¿O la deserción utópica de los discípulos del burgués Bedoya “que llamaron a morir por el socialismo, el anarquismo, la igualdad”? (1991: 76-7).

El presente de enunciación, desde donde se producen los relatos, nunca se oculta. Frente a la voz “gnómica” u “objetiva” del narrador de la historia oficial, que juega a las escondidas o se camufla en el cuadro estático del pasado, la voz “ventrilocua” del sujeto textual- “ese viejo ventrílocuo” se lee en **LA REVOLUCIONES UN SUEÑO ETERNO**- que (de)construye la Historia en el aquí y ahora. Como Pierre Menard hace uso táctico o exaspera, la técnica del anacronismo deliberado o el hipérbaton histórico; teje una trama de tiempos simultáneos y paralelos. Una forma de adueñarse del pasado para convocar, en una cita encubierta, el encuentro entre generaciones. Y enhebrar la transdiscursividad de la intrahistoria - de Rosas a Perón, de la persecución y la represión política de los personeros de la Mazorca a la de la última dictadura militar, de la “reescritura” de **AMALIA** a “El milagro secreto” de Borges en **ESTA ESTA DULCE TIERRA**, o la migración de una cita de las Madres de Plaza de Mayo en el relato autobiográfico de Saúl Bedoya en **EL AMIGO DE BAUDELAIRE**

Recomenzar un relato ausente o leer el presente por inversión o desplazamiento. La ficción impone su temporalidad, sus leyes y regulaciones: establece el nuevo calendario del tiempo virtual del imaginario literario.

NOTAS

- * El presente artículo con ligeras variantes y cambios fue presentado bajo el título de "La escena historiográfica en Andrés Rivera" en el **VI Congreso de la Asociación <<Amigos de la Literatura Latinoamericana>>. Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894-1994)**, 3 de Noviembre de 1994.
- 1 Muchas de las novelas del período se desarrollan en el permanente conflicto y tensión con la Historia y promueven en su desarrollo, interrogantes sobre los avatares de nuestra historia nacional. ¿Cómo narrar la Historia? ¿Qué puede decir la ficción literaria de los acontecimientos pasados?
- ¿Cómo narrar a partir de los blancos y lagunas que deja sin llenar la docta versión oficial? ¿Cómo hacerse cargo del horror? En definitiva, ¿qué (cuento) cuenta el novelista de la Historia? Si bien diferenciadas como poéticas y hasta antagónicas en su formulación narrativa, novelas como **RECUERDO DE LA MUERTE** (1984) de Miguel Bonasso, **ANSAY O LOS INFORTUNIOS DE LA GLORIA** (1984) de Martín Caparrós, **EL ANTIGUO ALIMENTO DE LOS HEROES** (1988) de Antonio Marimón, **LA NOVELA DE PERON** (1985) de Tomás Eloy Martínez, **RESPIRACION ARTIFICIAL** (1980) de Ricardo Piglia, **LA CASA Y EL VIENTO** (1984) de Héctor Tizón o **CUERPO A CUERPO** (1979) de David Viñas, entre otras novelas del período, pueden ser leídas en este contexto.
- 2 Cfr. Nicolás Rosa. **EL ARTE DEL OLVIDO**. Buenos Aires: Punto Sur, 1990, p. 34.
- 3 Cfr. Michel de Certeau: "History: Science and Fiction" en: **HETEROLOGIES. DISCOURSE ON THE OTHER**. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1986, pp. 119-221.
- 4 Las ediciones utilizadas sobre el corpus de Rivera se señalan a continuación: Andrés Rivera. **NADA QUE PERDER**. Buenos Aires: CEAL, 1982; **EN ESTA DULCE TIERRA**. Buenos Aires: Folios, 1984. **LOS VENCEDORES NO DUDAN**. Buenos Aires: GEL, 1989. **EL AMIGO DE BAUDELAIRE**. Buenos Aires: Alfaguara Literaturas, 1991. **LA SIERVA**. Buenos Aires: Alfaguara Literaturas, 1992. **LA REVOLUCION ES UN SUEÑO ETERNO** [1987]. Buenos Aires: Alfaguara Literaturas, 1993.
- 5 La escena historiográfica en Andrés Rivera, muchas veces, se trasladada al ámbito privado e íntimo. Las luchas y enfrentamientos de los

sujetos son ahora, articuladas sobre el cuerpo y la sexualidad y en donde, la resistencia o la transgresión proviene de aquel cuerpo que es víctima de la opresión o la sumisión. La sexualidad o el erotismo hablan elocuentemente el lenguaje del poder o mejor, dicho con palabras de otro, "las relaciones de poder penetran los cuerpos". Pero ese juego sádico de dominio que se ejerce sobre el cuerpo del "otro" es un juego peligroso, de relaciones móviles e intercambiables: un episodio más de las luchas y enfrentamientos que invierten las posiciones de los sujetos y la historia. Ese "otro" femenino que es un sujeto que está "sujeto" a los juegos perversos de un "sacrosanto" torturador que rige sus actos por "la espada y la cruz" o sujeto a un collar de perro, puede ocupar el lugar de dominio o subvertir la ley contractual que rige el destino de su cuerpo: puede cambiar el porvenir, provocar el pasaje de esclavo a amo. Esa inversión o desplazamiento de las posiciones, en el escenario de la historia de los cuerpos, es el pasaje que nos cuenta la narradora de **LOS VENCEDORES NO DUDAN** (1989) o Lucrecia en **LA SIERVA** (1992). Esta última novela junto a **EL AMIGO DE BAUDELAIRE** (1991) configuran una suerte de "Bildungsroman" o novela de formación, atravesada por los ritos del poder. En el entramado de las relaciones de poder, el cuerpo decíamos, se ha convertido en el centro de una lucha por el dominio del "otro" pero es también, el lugar desde donde se puede infringir la máxima transgresión.

Esto es lo que hace Lucrecia, invirtiendo la norma contractual, la esclavitud comprada por el estanciero y representante de la burguesía floreciente de fin de siglo en la Argentina, Saúl Bedoya.

El "referente" de la historia sólo puede abordarse por sus efectos, relejendo sus anteriores textualizaciones.

Desde una perspectiva "neomarxista" que intenta renovar la tradición de George Lucáks, a partir de los aportes de Althusser y de la teoría lacaniana sobre lo "real", Frederic Jameson afirma: "La historia no es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, no es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento a ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización" (p.30). Y mas adelante dice: "Esa historia- <la causa ausente> de Althusser, <lo Real> de Lacan- no es un texto, pues es fundamentalmente no narrativa y no representacional; lo que puede añadirse, sin embargo, es la advertencia de que la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que sólo se la puede

abordar por la vía de una previa (re)textualización (p.60). Cfr. Frederic Jameson: "Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico" , en: **DOCUMENTOS DE CULTURA, DOCUMENTOS DE BARBARIE. LA NARRATIVA COMO ACTO SOCIALMENTE SIMBOLICO**. Madrid: Visor, 1989, pp. 66 y ss. También, examinando el proceso de secularización de la historia en el drama barroco alemán <el Trauerspiel> y en contraste con la puesta en escena de los "misterios" medievales, Walter Benjamín nos dice que la historia se nos presenta en forma de escombros, fragmento, frontón partido, ruina: "Si con el Trauerspiel la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura. La palabra <<historia>> está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el Trauerspiel, está efectivamente en forma de ruina" (pp. 170-171). Ver Walter Benjamín. **EL ORIGEN DEL DRAMA BARROCO ALEMÁN**. Madrid: Taurus, 1990.

⁷ Cfr. Jameson (1989: 82).

⁸ Cfr. Walter Benjamín: "Tesis de filosofía de la historia" en: **DISCURSOS INTERRUMPIDOS**. Madrid: Taurus, 1987, pp. 175-191.

⁹ Cfr. Roland Barthes. **S/ Z**. México: Siglo XXI, p. 56. En este sentido, Claudia Gilman lee la configuración de los personajes en la obra de Rivera. Ver "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera" en: Roland Spiller (comp). **LA NOVELA ARGENTINA DE LOS 80**. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, pp. 47-64.

¹⁰ Cfr. Rosa (1990: 59 y ss).

¹¹ Cfr. Reinhart Koselleck: "<<Espacio de experiencia>> y <<horizonte de expectativa>> , dos categorías históricas" en: **FUTURO PASADO. PARA UNA SEMANTICA DE LOS TIEMPOS HISTORICOS**. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 333-357.

¹² No puedo dejar de recordar la lectura que hace Benjamín del cuadro de Paul Klee, **EL ANGELUS NOVUS**. El ángel de la "historia" con su mirada anclada hacia atrás, hacia el pasado de ruinas y opresión pero desde el firmamento, un huracán lo arrastra irremediablemente hacia adelante, hacia el futuro. Cfr. Walter Benjamín (1987: 175-191) y también **ANGELUS NOVUS**. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1970.

¹³ Cfr. Beatriz Sarlo: "Política, ideología y figuración literaria" en: Daniel Balderston et al: **FICCION Y POLITICA. LA NARRATIVA ARGENTINA DURANTE EL PROCESO MILITAR**. Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987, pp. 48 y ss.