



Andrés Rivera o la excusa de la novela
histórica

En esta dulce tierra (1984)

La revolución es un sueño eterno (1987)

El amigo de Baudelaire (1991)

Dr. Diana García Simón

Parece inevitable ocuparse de la producción literaria argentina de los últimos años sin detenerse cuidadosamente en la prolífica aparición de novelas históricas. Casi cada escritor de nuestros días se atreve a enfrentarse con ella (el caso más reciente es el de María Rosa Lojo con su novela sobre Manuela Rosas), difícil es encontrar un suplemento cultural que no se ocupe de ella.

En el caso de Andrés Rivera (Buenos Aires, 1928) estamos ante un autor que utiliza muy concientemente las posibilidades de ruptura de los límites semánticos entre historia y literatura, elaborando a través de tales andamiajes una reflexión sobre la escritura misma y sobre la mítica oposición entre civilización o barbarie.

Dejando de lado a los personajes políticos ya conocidos por el lector, Rivera se concentra (como lo señala Lukács con respecto a la novela histórica europea) en el personaje secundario, en el representante de las capas agobiadas por el tirano de turno, en el intelectual coartado en su libertad creadora, reemplazando entonces la corporización del poder por la atmósfera por éste creada (historia personal inmersa en el universo colectivo). El escritor se empeña en alejarse de la tradición de la novela realista del siglo XIX prescindiendo de la objetividad y rodeando a sus personajes de la luz privada de un diario íntimo (*Escribo, un tumor me pudre la lengua*, *La revolución es un sueño eterno*, p. 15)

El personaje histórico es en sus novelas el gran ausente o se transforma en un personaje secundario, por lo cual ese héroe ficcional es indestructible, más cerca de la encarnación (Freud) del eros que de la cotidianidad del narrador.

Rivera no intenta en estas tres novelas -que giran sobre el eje temático demarcado entre la declaración de la independencia y la tiranía de Rosas - dar respuestas a la situación argentina de los años ochenta ni tampoco establecer paralelismos erróneos, sino que nos presenta tres textos en los cuales se pone en evidencia la capacidad “modélica”(Lotman) de su ficción: menos una referencia a una realidad que un modelo de realidad.

a. La cuestión del género

Considero como elemento imprescindible de trabajo, en lo referente al género, la renuncia a un modelo único de aproximación. Los elementos de los cuales este género literario se nutre son al parecer de idéntica naturaleza y sin embargo son dos elementos semánticos contrapuestos. Es decir, el acuerdo al concepto occidental de novela como la puesta en escena de una trama de libre invención y con respecto a la historia, y dentro de la misma tradición, el respecto de los hechos y su correlatividad.

Noé Jitrik intenta aplicar al género de novela histórica la figura de oximoron, y esta propuesta tiene el interés de permitir o “autorizar” para usar

las palabras de autor, las transgresiones que se lleven a cambio en los dos hemisferios de la palabra escrita. El género de novela histórica conlleva en sí la ruptura de los límites semánticos y por lo tanto el germen subversivo representado en los porcentajes de realidad y ficción del texto. La novela se instala plácidamente (casi parasitariamente) en las grietas abiertas en el paisaje libre de fisuras del discurso histórico. Es a la vez en su hibridez un discurso de resistencia que fuerza a los hechos históricos a replantear su validez.

La novela histórica¹ es un intento poético de espacializar el tiempo, de darle una voz presente y crítica a un pasado inacabado, creando una amnesia artificial que borra la referencia del texto a un discurso histórico preciso. “Historia poética” la llama Djelal Kadir, que desarrolla este concepto a través de la “historia secular” de Giambattista Vico.²

b. La mano que escribe y lo escrito

Al renunciar a la tercera persona determinada en el uso narrativo de las novelas históricas, Rivera se apropia de una voz y no sólo de una referencia y construye con ellas los hechos, negándose a relatarlos meramente.

La prestación de una voz al protagonista se enriquece con la reiterada pregunta sobre la legitimidad de lo escrito. Es decir, es literatura y metaliteratura a la vez. Leemos el comienzo de **El amigo de Baudelaire**:

Un hombre, cuando escribe para que lo lean los otros hombres, miente. Yo, que escribo para mí, no me oculto la verdad [...] Me atengo a una sola ley: no hay comercio entre lo que escribo y yo. Nadie vende, nadie miente. Nadie compra, nadie es engañado. (P. 9)

Sabemos que el narrador, Saúl Bedoya, ha hecho estudios de abogacía, habla y lee francés con la perfección necesaria para apreciar a Baudelaire, incluso se jacta de haber compartido con él una cena. Sin embargo, la página diez de la novela está llena de su miedo de fracasar durante la consumación de un diálogo entre el hombre y el papel. Al escribir sus memorias se desintegra la seguridad oratoria que ha acompañado a Bedoya, su seguridad de seductor, su convencimiento de poder seducir incluso a la muerte.

Y estaba persuadido, cuando me miraba en el espejo, desnudo, de que era inmortal. (p. 11).

Bedoya, ejerciendo de juez una vez vuelto a la Argentina, es confrontado con el homicidio de un italiano llevado a cabo por dos peones y la hijastra del muerto. Si bien la confesión de uno de los hombres no deja lugar a dudas sobre el hecho, el juez utiliza su poder para apropiarse (la palabra remite a mercancía y así es tratada la mujer) de la hijastra. Ésta a su vez se somete ante su “nuevo dueño” hasta el punto de llevar un collar de perro, deslizarse

en cuatro patas y comer la carne cruda que el juez, trozo por trozo, le va tirando.

Más claramente no podía haber ilustrado Martínez Estrada su psicología del “hijo humillado” (**Radiografía de la pampa**).

La criada quiere a pesar de su origen, llegar a ser patrona, pero de eso nos informa Andrés Rivera en otra de sus novela **La sierva**.(1992)

La letra escrita arranca al juez en cuestión del medio rural en el cual transcurren sus días, para llevarlo nuevamente a los días del lucha, a la ciudad, a la barbarie de la mazorca. De Buenos Aires a París, como contrapunto paisajístico que sirve a la confrontación de la civilización propuesta por Sarmiento y la fascinación de la barbarie grabada en **Las Flores del Mal**.

En París, Saúl Bedoya se permite comentar con comicidad de que sería tolerable que un burgués ordenara asado de poeta para cenar, y de que se lo trajeran, en la pampa se consume con su miedo de hilar en tinta lo que tantas veces ha intentado contar.

La vida del personaje Bedoya está entretejida de mentiras, es decir ficciones que él inventa. Durante sus veladas entre caballeros de alta alcurnia, por ejemplo, acostumbra a salpicar la conversación con citas de personajes famosos, lo cual encanta y desorienta por igual a su audiencia:

Las citas son mías: las pienso un rato antes del coñac y los habanos.
Y se las atribuyo a personajes inapelables (p. 61)

Bedoya acostumbra también a traducir para su criada pasajes de Madame Bovary, especialmente aquel en el cual Emma y su amante se refugian en la penumbra de un coche tirado por caballos. La criada interesada, pregunta por el autor de tal historia:

Ella me pregunta quién es el autor de ese libro.

Le contesto, yo. (p. 71-72)

Las citas apócrifas no agotan la relación de Bedoya con la escritura. Mientras es visitado por un gaucho que lo desafía a pelear en duelo, leemos al narrador repitiendo la frase que acaba de escribir. Como en un juego de espejos confrontados, la imagen nos presenta a dos hombres que son reproducidos en el texto que uno de ellos escribe y que el lector percibe por repetirlo en voz alta.

Escribo a la luz de la lámpara que le ilumina la barba, y el cuchillo que empuña y que sé que no tiembla en su mano, y la daga que tiró ahí, sobre la tapa del escritorio, y que brilla, pálida, bajo mis ojos que leen que brilla, pálida, bajo mis ojos (p. 62)

Esta relación de intimidad con la palabra escrita es retomada por Rivera en la novela **La revolución es un sueño eterno** (1987) en la cual Castelli, el orador de la Revolución de Mayo, intenta recuperar el contacto con el mundo exterior después que una enfermedad lo ha privado del habla:

o, que me pregunto quién soy, miro mi mano, esta mano, y la pluma que sostiene esta mano, y la letra apretada y aún firme que traza, con la pluma, esta mano, en las hojas de un cuaderno de tapas rojas.(p. 25)

Y más adelante, cuando la pregunta ya no atañe a la identidad del que escribe:

Castelli- escribe Castelli-, leé lo que escribís. Y no llores. Tachá las líneas que escribiste entre paréntesis: deberías saber, ya, que estos tiempos no propician la lírica.(p. 48)

c. La novela del exilio

En esta dulce tierra, novela organizada en tres bloques, o capítulos, comienza también con un homicidio, es decir, con la barbarie disfrazada de delito político. Un hombre relata a otro una muerte, la de Maza. (27 de junio de 1839, es decir la misma fecha que utiliza José Mármol en **Amalia**)

El que escucha, Cufre (a quien volveremos a encontrar en la próxima novela **La revolución es un sueño eterno** como médico de Castelli) ha estudiado, como Bedoya, en Francia y mantiene una relación simbiótica con la cultura de ultramar, que forma el horizonte ideológico de la civilización ausente de este lado del océano. Él conoce, también a un antiguo profesor que leía en voz alta los textos que sus confusos pacientes no podían entender. Otra vez, entonces, la emisión de mensajes que no alcanzan destinatario.

Al terminar el primer capítulo, la historia se desarma para volver a construirse, cambiando los elementos, en una estructura simétrica. El relator de los hechos que culminaron con el asesinato de Maza, y de quien ni siquiera conocemos el nombre, se suicida, comprometiendo con este acto la posición del médico Cufre ante los hombres de la Mazorca. Cufre no tiene otra posibilidad que la del exilio.

En un principio, Cufre se siente tan seguro de la pertenencia a una sociedad, a una profesión y a una ciudad que la idea del exilio le parece sino imposible, por lo menos lejana.

Eso, pensó, esa oscura e indescriptible pertenencia a un cielo, a un río, a unos muros, a una luz, a una lengua, nadie se la podría arrebatarse.
(P. 41)

Durante su fuga es testigo de la muerte de un conocido a manos de la Mazorca. Ahora es él quien llega a una casa pidiendo socorro y abrigo y

disponiéndose a contar los hechos que acaba de vivir. El paralelismo de las dos escenas está encuadrado en las acciones que ambos oyentes realizan durante el discurso. Así leemos en la primera parte:

Cufre avivó la llama de la lámpara y arrimó un carbón a los que ardían en el brasero. (P. 13)

Leemos en la tercera parte:

Isabel caminó delante de él, una vela en la mano, por el estrecho vestíbulo, hacia un hueco de luz. [...] distraídamente, sin ruido, depositó un madero sobre los leños que ardían.(p. 65)

En esta novela encontramos otro de los motivos preferidos de Rivera: el patricidio, aunque no llevado a cabo totalmente. La hija intenta eludir la responsabilidad de la amenaza de muerte al padre o de su consumación. Así como en **El amigo de Baudelaire**, la culpable compra el silencio del abogado o juez o médico aceptando una relación de dependencia sexual.

En las dos novelas de revierte esa relación amo-esclavo, en la primera, mediante la dependencia física del juez estanciero durante una enfermedad y en la segunda durante la necesidad del médico de burlar a la Mazorca que le sigue sus pasos. Isabel, su antigua amante, mintiéndole una persecución que no existe, lo encierra durante 29 años (es decir, hasta 1868, cuando Sarmiento asume la presidencia) en un sótano³. Ahí pierde Cufre todo aquello por lo que quería vivir. Volvemos a citar:

... esa oscura e imperceptible pertenencia a un cielo, a un río, a unos muros, a una luz, a una lengua... (p. 41)

La metáfora de los años de oscuridad y humillación que coincide con el gobierno de Rosas no necesita explicaciones más amplias.

También en este texto cede Rivera la palabra a un cronista de los hechos:

Usted, ¿qué escribe? Y lo que le digo a él es lo último que le digo a él y a ustedes. Le digo a él y a ustedes: Nadie sabrá nunca qué escribo: soy el prontuario de Dios.(p. 92)

d. Cuerpo y letra

La revolución es un sueño eterno es una novela organizada en dos cuadernos y un apéndice, elementos que remitirían a una fidelidad histórica mayor a la de las otras novelas. El primer cuaderno comienza con un Castelli, ya pasada la revolución, que escribe lo que no puede decir:

Un tumor me pudre la lengua (p. 15)

La figura del orador de la Revolución de Mayo como *referente* y un Castelli devorado por el cáncer y las ganas de recuperar la voz perdida como *referido* en el proceso escritural de Rivera.

Castelli se presenta al lector como el narrador que mueve, mediante el acto de escribir, los hilos argumentales, creando la ilusión de que la historia pudiera re-escribirse de acuerdo a las leyes de la ficción. Este narrador ficticio olvida que el narrador ficcional nos está esperando a vuelta de página para mostrarnos su especulación de los hechos pasados. Narrador ficticio y ficcional coinciden en las tres novelas espacialmente y prácticamente también temporalmente.

Los une, además la abstracción de ambos planos de tiempo y espacio ya que están condenados a una existencia de exiliados, es decir el no- lugar donde sus vidas transcurren y el tiempo que ya no corre sino que ha quedado paralizado en el momento de pasar de la acción a la escritura.

Castelli es “el hombre que está solo y espera” de Raúl Escalabrini Ortiz, pero también lo son Bedoya y Cufre de las novelas anteriores. Como aquellos, el personaje de esta novela está sumergido en un mundo de dependencias físicas. Castelli depende de su hija, con quien tiene una relación de sublimado erotismo, constelación que ya habíamos apuntado (con matices de variada intensidad) en las novelas anteriores. En el caso de la relación padre - hija, la palabra escrita adquiere una importancia decisiva, ya que el lector conoce el desarrollo de tal relación a través de lo que el personaje Castelli escribe para que su hija pueda leerlo, así le propone:

Ángela, llámeme Castelli. (p. 121)

La sensación de aislamiento está resaltada por las tardes y las noches de un invierno lluvioso. Y esto se repite en las tres novelas.

Palabras finales:

En su artículo **Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera**, Claudia Gilman (Spiller, 1993) opina que las primeras novelas de Rivera “rechazan el procedimiento de agregaciones que constituye el modo de articulación de lo heterogéneo”⁴ (...) “de representar desde distintos puntos de vista el conglomerado cultural, social, económico...”. Esta afirmación nos invita a volver sobre el título de esta ponencia, el tema de la excusa.

Creo, alejándome de la opinión de Gilman que Rivera ha escrito un sólo libro. Un libro que se remite a sí mismo, se mira, se refleja, se obsesiona con lo escrito antes, se corrige y modifica y enriquece. Se puede llamar a este proceso autotextualidad o la continuidad de la historia reflejada en la ficción. Rivera escribe un libro plagado de enigmas que prometen solucionarse en el próximo, cuando en realidad lo que aumentará es la cantidad de preguntas.

Los personajes, probablemente, serán los mismos, los discursos, fragmentos de cartas, documentos, notas, depositadas hoy en manos de los historiadores.

La referencia a la historia reciente, a los años de la dictadura, exilio y represión también seguirán trazando un mundo paralelo. Rivera continúa, escribiendo novelas históricas o escribiendo “sólo novelas” fiel a su género.

Bibliografía secundaria

Jitrik, Noé: *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1990.

Kohut, Karl/Pagni, Andrea: *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert, 1993.

Spiller, Roland: *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Tránsito e intercambio*. Frankfurt: Vervuert, 1995.

Spiller, Roland: *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt: Vervuert, 1993.

Steinmetz: *Literatur und Geschichte*. München: Iudicium Verlag, 1988.

Notas:

[1] Andrés Rivera se resiste a aceptar el encasillamiento en el género de novela histórica.: *Las mías no son novelas históricas. Son novelas*, me dice en una carta fechada el 28 de agosto de 1998.

[2] En: Filler, Malva: *La visión de América en la obra de Abel Posse*, Spiller, *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt: Vervuert, 1991.

[3] La temática recuerda algunos textos borgianos. Rivera ha pronunciado repetidamente su preferencia por Borges y Arlt.

[4] Se refiere al procedimiento frecuente en la novelística norteamericana, al estilo de Dos Passos.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

