



Cuadernos LIRICO

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

25 | 2023

A la izquierda, horizontes literarios

Andrés Rivera. Novela, política y ficción familiar

Andrés Rivera. Roman, politique et fiction familiale

Andrés Rivera. Novel, Politics and Family Romance

Jorge Bracamonte



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/13146>

DOI: 10.4000/lirico.13146

ISSN: 2262-8339

Editor

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

Referencia electrónica

Jorge Bracamonte, «Andrés Rivera. Novela, política y ficción familiar», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 25 | 2023, Publicado el 14 febrero 2023, consultado el 21 febrero 2023. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/13146> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.13146>

Este documento fue generado automáticamente el 21 febrero 2023.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Andrés Rivera. Novela, política y ficción familiar

Andrés Rivera. Roman, politique et fiction familiale

Andrés Rivera. Novel, Politics and Family Romance

Jorge Bracamonte

Andrés Rivera. Novela, política y ficción familiar

- 1 Entre 1972 y 1982 Andrés Rivera (Ciudad de Buenos Aires, 1928-Ciudad de Córdoba, 2016) pausa sus publicaciones y redefine su poética autorial. Resulta un momento dramático a nivel personal y familiar, signado por lo irreparable de la muerte por cáncer de su hijo Carlos, de 16 años, en 1974. También es un periodo político y social turbulento, que atraviesa entre idas y vueltas tanto la vida privada como pública del escritor, su entorno inmediato y su mundo social, configurado centralmente entre ámbitos de la militancia social y política de izquierda; turbulencias que asimismo atraviesan los ámbitos de otros escritores y escritoras, los cuales son sus interlocutores. Tras el breve gobierno de Cámpora, entre mayo y julio de 1973, deviene el retorno de Perón al gobierno, quien fallece el 1 de julio de 1974. Ese arco temporal, dentro del peronismo, entre tensiones siempre presentes, va desde una intensa euforia y esperanza a una traumática disforia, cuando la violencia vuelve a ser la manera dominante de dirimir las diferencias políticas; lógica que asimismo se impone al resto de la sociedad. Desde setiembre de 1974, meses después del fallecimiento de Juan Domingo Perón, se acrecienta la violencia política, ejercida sobre todo por la organización derechista paraestatal "Triple A", mientras en Tucumán el ejército, con aprobación y autorización del gobierno nacional, realiza un operativo represivo sistematizado para eliminar las organizaciones revolucionarias que desde ciertas zonas rurales de aquella provincia intentan el desarrollo de una lucha de guerrillas.
- 2 Para alguien como Rivera, de origen proletario con formación comunista, que ha roto con el Partido Comunista en 1964 y ha devenido, por aquellos años de los 70, un adherente al Partido Comunista Revolucionario, y que al mismo tiempo es un sujeto

que, a su vez, de modo gradual, viene construyendo una estética literaria preocupada por hacer converger la renovación realista al narrar y las preocupaciones por lo social y político y quien además ya es un referente de un sector del campo literario; aquel complejo conjunto de factores que trastocan la existencia generan, por lo visto, un corte en sus publicaciones. A ello se suman, decisivamente, otros factores. Por un lado, el aliento crítico para que profundice la redefinición de su poética que Ricardo Piglia le propone desde su reseña de *Ajuste de cuentas*, en el número 27 de *Los libros* de 1972. En aquellos cuentos Piglia observa una renovación de lenguaje inédita en la tradición realista de izquierda, que propone que el escritor expanda a toda su poética. Por otro, la precariedad laboral de Rivera por aquellos tumultuosos años, hasta que comienza a trabajar como periodista en el *Cronista comercial*, entre 1972 y 1981. Enumeración de factores que configura aquel marco donde se da la interrupción de publicaciones del escritor, más no quiere decir que haya interrumpido su oficio ya demostrado de escritura. A lo cual se agrega un elemento intensamente incidente en las redefiniciones de las interacciones entre literatura y política, en muchas poéticas por cierto pero que puede apreciarse de manera singular en esta poética autorial: el impacto de la dictadura militar de 1976-1983, que, por supuesto, mueve a un agudo replanteo de cómo trabajar, tratar, abordar lo histórico, lo político, lo social, desde la escritura. Esto lleva a la presente postulación de una serie de hipótesis de lectura, que argumento a continuación, en función de caracterizar y comprender un momento de redefinición clave de la novelística de Andrés Rivera (ya insinuada en los rasgos de aquel cuentario *Ajuste de cuentas*). Condensó así mi hipótesis: que a partir de aquella pausa de publicaciones desde mediados de los 70 e iniciados los 80, esta poética novelística va desde una anterior mimesis orgánica hacia una tenue mimesis inorgánica, combinada con experimentación y autoficción (Ranciere 2016: 9-67). En ello, política e historia son redefinidas en su tratamiento. A partir de ese momento, entonces, en las narraciones de Rivera devienen importantes los sujetos que cuentan sus propias experiencias de luchas sociales y políticas. Se acentúa la relevancia de novelas familiares y de lo escritural, como espacios de resignificación de aquellas diversas experiencias. De allí que aquí dialogue con lo histórico y el psicoanálisis, centrando mi reflexión en las novelas *Nada que perder* (1982), *El verdugo en el umbral* (1994, pero que conforma una serie con los otros dos relatos, ya que su escritura viene de años antes) y *La revolución es un sueño eterno* (1987), los tres textos que, por lo que argumento, implican un antes y un después en esta poética autorial.

La política desde la novela familiar

- 3 Catorce capítulos estructuran *Nada que perder*. Marta Morello-Frosch señala:

En la novela [...], se trata precisamente de reconstituir la vida de un dirigente sindical ya muerto, trazando las marcas que ha dejado en su acción socio histórica [...] en el libro de Rivera la microhistoria del movimiento laboral argentino se expande para involucrar un pasado de tradiciones judías europeas, de pogromes y resistencias, de adhesión a la guerra civil española, de pasado inmigrante reciente, de luchas fascistas internacionales (1987: 66-67)

- 4 Cada capítulo se ramifica, explora diversos aspectos de la vida de Moisés Reedson y las otras vidas relacionadas con esa vida: terminan conformando una yuxtaposición de aspectos y tiempos que cumplen la función de referir, desde distintos ángulos, la existencia real de alguien cuya identidad, a pesar de las evidencias, se ha puesto en

duda. Hay una aparente linealidad narrativa, formal, que es horadada por sus ramificaciones, que cumplen una función sobresaliente en la organización textual. En este marco se comprenden cómo se intercalan los sucesivos capítulos: provocando mediante analepsis las necesarias vueltas al pasado respecto al presente de la narración; generando desde aquellos pasados, diversos, prolepsis que recomponen la estructura del presente de la narración. Pero esas idas y venidas se organizan a partir del presente narrado y el presente de la narración.

- 5 Puede decirse que en *Nada que perder* ocurre un trastocamiento marcadísimo en la relación entre esos dos tiempos. El tiempo narrado corresponde al presente, donde tras la muerte de Moisés Reedson, el padre de quien narra centralmente, su viuda no puede cobrar la pensión debido a las dificultades de identificación de aquel inmigrante de Europa Central, importante dirigente sindical en el pasado, y entonces su hijo-voz narrativa y ella, la viuda, necesitan buscar testigos que certifiquen que Mauricio y Moisés Reedson, los dos nombres con los que se conocen el padre y esposo, fueron la misma persona. Aquella aparente historia “realista” (que iría, según una organización canónica en términos tradicionales, conformada según una secuenciación diegética más bien lineal), aquí es reconstruida mediante la intercalación de otros tiempos y espacios, generalmente condensados en los distintos capítulos; tiene que ver con una cuestión de fondo que conviene examinar a propósito de la narrativa riveriana, aquel paso de una mimesis orgánica a un principio de mimesis inorgánica, claro que muy sutil, muy sigilosa, solapada. Si la obra artística del escritor hasta 1972 se define por un realismo social más ceñido a la tradición de la literatura de izquierda, si bien siempre con amagues de experimentación –cercano en esto a inmediatos escritores anteriores como Juan José Manauta–, ya en 1982, producto de ese periodo de redefinición poética iniciado en 1972, la poética autorial de Rivera debe ser comprendida abarcando aquello que he denominado “realismo autocrítico”, lo que en este caso vendría a ser equivalente a una interrogación por los modos de narrar e, incluso, por el lenguaje, pero en relación, en el caso de la escritura riveriana, con lo real histórico. Con esta observación vuelvo a destacar aquella sigilosa, y que siempre en Rivera es moderada –es decir jamás se abre a una experimentación radical–, mimesis inorgánica. Estos relatos publicados desde 1982 manifiestan así un uso de un conjunto de categorías provenientes de las estéticas realistas anteriores –importancia del personaje, incluso del héroe o antihéroe; lo progresivo de la sucesión de las acciones al narrar–, pero poniéndolas en crisis y deconstrucción textual en el mismo movimiento de trabajar con ellas en la escritura. Y esto lo consigue, por lo pronto, con la dimensión –a veces desmesurada en *Nada que perder*– de las digresiones de la voz narrativa, o la incorporación de las otras voces, mediante el uso del discurso indirecto libre, que definen a aquella novela, donde podemos apreciar una adopción personal por parte de la poética riveriana de aquel trabajo digresivo en muchas narraciones de uno de sus referentes a nivel de genealogía literaria, como es el caso de la escritura de Juan Carlos Onetti.
- 6 El principio de aquello, antes señalado, está, me parece, en que si bien, como dije antes, una novela como *Nada que perder* no deja de lado ciertos rasgos realistas, ya no sólo no configura “sujetos centrados” en los sucesos narrados, sino que además cuestiona que quien narra sea un “sujeto centrado”, sin grietas en su relación con lo real. Fredric Jameson señala:

[...] el impulso polémico de la teoría lacaniana, con su descentramiento del yo, sujeto consciente de la actividad, de la personalidad o “sujeto” del cogito cartesiano

–todo lo cual se aprehende ahora como un “efecto” de la subjetividad– y su repudio de los diversos ideales de unificación de la personalidad o de la conquista mítica de la identidad personal plantea nuevos problemas de gran utilidad para el análisis narrativo, que sigue trabajando con las categorías ingenuas y de sentido común del “personaje”, del “protagonista”, el “héroe”, y con sus “conceptos” psicológicos como los de identificación, simpatía o empatía. (1989: 122)

- 7 Es seguro que estas últimas categorías están lejos de toda ingenuidad, trabajadas por ejemplo desde la teoría bajtiniana en el análisis de los enunciados literarios, o incorporadas desde ciertas teorías del “espacio autobiográfico” como puede llegar a ser el caso del trabajo con el problema de la “identidad” cuando es pensado además como “proceso de identificación” (tal como lo piensa el psicoanálisis o la perspectiva de Jacques Derrida, en diálogo también con el psicoanálisis). Retomando la observación de Jameson, al descentrarse la consideración del sujeto como “personalidad unificada” y “mitificada” en cuanto tal, se descentra uno de los núcleos a partir de los cuales se justificaba la mimesis orgánica, el realismo de carácter más tradicional. Porque entonces, a partir de aquella noción de “sujeto descentrado”, ingresamos el texto de otra manera. La noción de “realidad” ha cambiado porque la manera de pensar los vínculos sujetos/lo real y las ideas de *mimesis* se han transformado.
- 8 Parto de la cuestión que desencadena la historia narrada en *Nada que perder* –cómo se demuestra la identidad de Moisés Reedson–, para luego indagar cómo la reconstitución de esa identidad lleva a la recuperación de ciertas historias políticas –que constituye el lenguaje político del relato–, entramadas ambas con las lenguas literarias y culturales que circulan a partir de la voz narrativa, a partir de aquello que dicen los personajes citados por aquella voz. Se puede decir que *Nada que perder* articula el problema de las identidades con lo referido a las transformaciones provocadas por las inmigraciones de judíos polacos y ucranianos durante la segunda y tercera década del siglo XX y las tensiones y conflictos de la sociedad y el Estado-Nación argentino para recibirlos y aceptarlos en sus singularidades, en sus diferencias. Porque, como señala Marta Morello-Frosch: “se trata precisamente de reconstituir la vida de un dirigente sindical ya muerto, trazando las marcas que ha dejado en su acción histórica” (1987: 60); esto hace a la gran línea organizadora novelesca. La cual tiene que ver con el sujeto-narrador-hijo que, desde un presente, dice: “Mi padre murió y lo cremaron. Pero no todo fue tan fácil como lo acabo de decir. Ni tan breve.” (Rivera 1982: 11). La cita anterior, al principio de la novela, se organiza desde el presente, ubicado con el relato ya bastante avanzado:

Sale a la calle. Mediodía. Camina una cuadra. Entra en un bar y pide café y ginebra. ¿Qué hace el hombre de cincuenta años que pasó la mañana en la Caja de Previsión Social de Trabajadores sin Relación de Dependencia? No se corta las orejas. No se refugia en Tahití. No contrae gangrena en África. No se dispara la carga de una escopeta en la boca. Pide café y ginebra y mira al mundo por la ventana de un bar: eso es lo que hace un hombre de cincuenta años, quizá, porque nació en una ciudad llamada Buenos Aires o porque le joroban los riñones y necesita descansar. (106)

- 9 Este hombre al cual la voz narrativa –con ese constante tono irónico característico de esta escritura– alude es él mismo, desdoblado, que ha debido realizar los trámites –judiciales, administrativos– ante el Estado, para que su madre pueda cobrar la pensión del padre muerto. El presente narrativo en *Nada que perder* se traza pues desde escenas como aquellas. Desde allí se organiza, por lo pronto, la gran secuencialidad que se abre con “Mi padre murió [...]”. Hay entre ambos tiempos, por lo pronto, una tensión; la tensión entre el presente de quien cuenta y el pasado –en pretérito indefinido– que se

abre con la agonía y la muerte del padre (jamás contada, es el gran silencio latente en el texto). Consideración que no sólo agrega un matiz a la apreciación de Morello-Frosch, sino que además tiene que ver con la cuestión de los sujetos descentrados que definen a un texto no estrictamente realista en sentido canónico. Es decir: desde un presente se reorganiza una historia en pretérito indefinido. Hasta aquí respondería a ese “efecto de realidad” ya definitivo, si se acepta la imagen “congelada” que puede emitir toda historia realista. Pero en realidad lo que este texto consigue, por lo pronto mediante una constante tensión entre sus usos del presente y los pretéritos, es mostrar la dificultad de reorganizar la historia que se quiere contar; mostrar los “trastornos” y “traumas” que evitan una configuración lineal de una memoria acabada que idealmente postularía un tiempo pasado con sus sentidos clausurados, sólo asentado en certezas de verbo en pretérito. Así deviene esa horadación del “efecto de realidad” que señalé al principio. Y esta horadación acontece porque la historia de fondo que se cuenta en el texto es la de un “trastorno” de identidad, que al ser la identidad del padre pone en juego –en parte– la identidad de una genealogía familiar, genealogía al mismo tiempo político-social y cultural. La ley del estado argentino, el Código, inscribió como Mauricio Reedson o Moisés Reedson, inmigrante judío polaco, al ingresar este proveniente de Lomza, Polonia. La madre del sujeto-narrador no puede cobrar su pensión por este equívoco de la ley estatal: una línea central del relato cuenta los testimonios buscados, rastreados para certificar qué nombres corresponden a la misma persona. Lo cual resulta decisivo en el texto. Articula, por un lado, los problemas de “trastornos” de subjetividad, con las cuestiones de las leyes del Padre y la Madre, pero además la Ley estatal y las otras leyes políticas y aquello que, sin dudas, trama lo anterior: las leyes literarias –manifiestas en las numerosas citas resignificadas irónicamente por el narrador– y sus usos críticos vinculados con lo que le sucede en ese presente histórico. Asimismo, marca la otra cuestión que organiza el texto: ¿Cómo reconstituir las leyes familiares y culturales propias, puestas en entredicho por el Estado? Desde los problemas planteados, el “realismo” tradicional es insuficiente para poder narrar esta historia, de por sí compleja por los elementos que la recorren. Por eso antes marqué que sí, que se puede aceptar que hay un “realismo autocrítico”, como momento, en esta ficción de Rivera. Pero luego se pasa a una visión crítica de los modos de narrar heredados y, más allá, a un replanteo de cómo usar la lengua, el discurso que redefine, como rasgo central, la poética contemporánea del escritor.

- 10 Por lo visto, en *Nada que perder* asistimos a un replanteo de identidades y memorias –de sujetos, pero asimismo sociales e históricas– en clave política. Ya he indicado la relevancia, en este sentido, de los problemas de “trastornos” y “traumas” de identidad, lo cual también nos indica la incidencia de otra lectura decisiva por parte de Rivera que impulsa a esta redefinición de su poética autorial, con el conjunto de elementos que la conforman: el efecto de las lecturas y citas de Freud¹. Está la cita, epígrafe que abre la novela. Y luego numerosas resonancias de textos y cuestiones planteadas por Freud, entre las que destacan ciertos tópicos –lo relativo a lo edípico, a la ley paterna en la genealogía y lo identitario reconstituido por el relato del hijo–, pero sobre todo revisar y volver a narrar, en particular la historia de los y las vencidos y vencidas en el devenir histórico, pero desde la ficción familiar, lo que Freud denomina “La novela familiar de los neuróticos”. *Nada que perder*, y así el resto de la narrativa de Rivera en sus diferentes periodos, trabaja de manera central con materiales provenientes de la historia. Más desde este momento, esa historización explícita y deliberada a la que apelan los diversos relatos del escritor, se realiza desde aquel núcleo de la “novela familiar” –con

resonancias en clave psicoanalítica- que aparece como un rasgo verdaderamente novedoso desde esta instancia de la poética autorial del escritor.

- 11 Esta presencia de textos freudianos como regeneradores de ficción en la poética de Rivera resulta deliberada. Fragmentos de su correspondencia, *El malestar de la cultura*, *Psicología de las masas*, “La novela familiar del neurótico”, son textos cuyas resonancias circulan por el relato. Pero, además, a partir del problema de recomponer el proceso identificatorio del padre, llamado precisamente Moisés, un texto que ambiguamente circula por la narración es *Moisés y la religión monoteísta*. Quiero ser claro. No se trata, mayoritariamente, de citas explícitas, sino más bien implícitas, plenas de sugerencias, transformadas. En dicho texto de Freud se postula que la ley mosaica monoteísta viene a reemplazar, a desplazar, a transformar el politeísmo en el cual incluso el pueblo judío se habría compenetrado durante su estadía en el antiguo Egipto de los faraones. Se examinan los desplazamientos y adaptaciones que, en la ley monoteísta, persisten del politeísmo. En otras palabras, se cuestiona cómo se ha conformado la ley judaica, emblematizada en lo realizado por Moisés. Nada de esto aparece explícitamente en la novela de Rivera. Pero, a partir de la revisión, reconstitución y resignificación de la ley del padre a la cual asistimos en *Nada que perder*, se agrega este sentido: que toda ley, genealógica o social-cultural o histórica, siempre puede ser entredicha, y frente a esto es necesaria volver a enunciarla, a reconfigurarla.

Entre la voz del hijo y la ley de la madre

- 12 Cuestiones complejas –las de *Nada que perder*– que se abordan y se reescriben en *El verdugo en el umbral*, una novela que expone todavía más la intensa práctica crítica intertextual de quien escribe en función de poner en cuestión lo establecido como códigos histórico-políticos dados. Si en *Nada que perder* es la Ley del padre en tanto puente con las memorias pasadas la que se busca reconfigurar para reubicar una serie de identidades; en *El verdugo en el umbral* es la ley (la lengua) de la madre la que se escenifica, para ampliar la densidad de esas memorias. En cierta medida, ambas novelas cuentan una historia similar. Pero al ponerlas en el inicio en distintos lugares, hacen que las problemáticas que desarrollan adquieran diferencias de alcances. Por ello, si en la primera novela el narrador-hijo se interrogaba por ese puente –su padre– puesto en cuestión por el Poder; en esta otra novela, en cierta medida, se asiste a la pregunta/ respuesta acerca de qué lengua materna ha conformado esta escritura sobre estos destinos familiares, culturales y político-culturales (categorías que desde la visión de los narradores de estas ficciones de Rivera son equivalentes en función de cómo configuran las identidades de los sujetos). Es notable el diálogo entre ambos relatos. Puede decirse que un interrogante de la madre, repetido en *Nada que perder*, produce por otro lado esta otra narración:

Mataron a Raquel Ellendorf –dijo mamá/ Mamá no bromeaba: La muerte es el miembro más respetado de nuestra tribu [...] Entonces oí a mamá: *Main Kind*, ¿por qué nos matan si somos tan pocos? (Rivera 1982: 135)

- 13 Así, el *Verdugo en el umbral* indaga esa exploración del “alma eslava” que tanto por Moisés como por la madre (y en esto la resonancia de Gorki, Pushkin, Gógol, Dostoievski y Tolstoi también es notable, y estos desde Arlt, que incide como intertexto explícito en ambos relatos de Rivera) es ya un ideograma relevante en la novela de 1982. Todo lo

anterior historizado localizadamente a partir de un enunciado configurado decisivamente desde una cultura heterogénea, conflictiva, matizada, compleja, como es la cultura y el idioma de la Argentina. Aquellas voces narran la historia de esa familia, a lo largo del siglo XX:

Vos cumpliste cuarenta y tres años, pero yo nací en Proskurov. / Nací en el nueve, y vos naciste en Buenos Aires y en Villa Crespo, cuando Villa Crespo creía que era un barrio de taitas, y Borges despreciaba a Lugones, y no estaba ciego, y nadie hablaba del complejo de Edipo, y Marcelo de Alvear bajaba despacio por la Avenida de Mayo, gordo, alto, pesado, presidente y, sin embargo, ágil y guapo [...] (Rivera 1994: 13)

- 14 En *El verdugo en el umbral*, dos voces (“Nací en el nueve, y vos naciste...”) reconstruyen los recorridos de esa familia, a través de la turbulenta y trágica historia argentina del siglo XX, entre Ucrania y Argentina. Así las dos voces recuperan los rastros en las memorias de sus mayores, de sus padres y madres, y cómo fueron conformando la familia que ha llegado a la evocación del presente. No casualmente el título de este capítulo –luego en parte recurrente en las tres partes que conforman la narración– es “Testamentos” (lo que acentúa en la repetición a su vez el carácter “sagrado” de escrituras según la tradición judaica que ya observé a propósito de *Nada que perder*, donde se enlazan, como aquí, el redentorismo religioso judío con la tradición anarquista –trazando de este modo, el relato, una afinidad electiva–, y en el caso explícito de la novela de 1982 lo anterior con la lectura del Moisés judío por parte de Freud).
- 15 Aquella mimesis orgánica que aquí Rivera transforma, se puede ver en cómo la ficción se sostiene en esas dos voces. Y en aquella historia familiar confluyen las dos líneas que la ficción recuenta (por las dos voces) y rescribe (por el narrador-escritor), actualizándola en el presente enunciativo: la línea de lo histórico-político y la línea cultural-literario. Las dos voces definen la primera línea. La segunda es redefinida por el narrador-escritor, cuando quiere escribir aquella historia, pensando a la vez en la historia íntima, encontrando las figuras que le permiten articular ambas –los capítulos titulados “Correspondencias” explicitan esta cuestión–, interrogándose en ese proceso por las literaturas del siglo que ha leído y que dialogan con esos procesos históricos, sugiriéndole a la vez las modalidades discursivas para narrar aquellas historias.
- 16 En cierta medida *El verdugo en el umbral* expande núcleos narrativos de *Nada que perder*, más con otros y nuevos aspectos que hacen a su particularidad. Por un lado, está la historia multicultural del judaísmo que se traza en el tránsito entre Europa y Argentina, y los interrogantes sobre los orígenes de la violencia ejercida sobre colectivos sociales (en particular los dispositivos estatales antisemitas) configurados por el relato. Por otro lado, subrayo cómo en *El verdugo en el umbral*, en el labor intertextual crítico respecto a las lenguas literarias, la reflexión vuelve sobre ciertas modalidades poéticas, muy disímiles a veces, de narrar la política en la tradición argentina y latinoamericana: las de Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini y Juan Carlos Onetti, entre otras. Respecto al primer punto, aquello que en *Nada que perder* es contado de un modo más disperso –las travesías por las guerras, pogromes, persecuciones y holocaustos del siglo XX de un conjunto de culturas judías europeas–, aquí al principio se concentra en lo ocurrido en Proskurov, Ucrania, con las comunidades judías allí residentes, sectores obreros, de fundamental militancia sindical anarquista y marxista: “Rosa Luxemburgo escribió que, en mil novecientos seis, se crearon en Proskurov, siete sindicatos. Ah, cómo hablaba la gente de la revolución...” (14) La voz de la madre, que abre y cierra la novela, organiza estos recuerdos, anclando uno de los troncos del árbol genealógico del narrador-hijo-

escritor: los bisabuelos, los abuelos, los hermanos, los amigos de la familia que tuvo que huir al exilio desde Ucrania por las violentas persecuciones civiles y militares que atravesaban la región desde los primeros lustros del siglo XX. Lo que la voz materna (o sea la lengua materna: y la novela se propone remontar, reconstituir a ésta) dice es el trayecto de luchas que los miembros de esa familia de campesinos y obreras tuvieron que realizar, entre exilios y persecuciones, entre Rusia y otras regiones europeas y Argentina. La serie de cruentas luchas civil-militares que culminaron en la hegemonía bolchevique de 1917, atraviesan lo que se cuenta. Es la violencia de los ejércitos zaristas la que destruye las familias de Proskurov. Es en esta línea, a su vez, donde la narración retoma la nominación de lo judío frente a lo antisemita que ya vimos en *Nada que perder* y que resulta una constante temático-semántica de la escritura de Rivera. *El verdugo en el umbral* se propone como una reconstrucción de memorias político-culturales judías que, remontando genealogías e historias, desmitifica y deconstruye los basamentos discriminatorios y excluyentes, que buscan anular las vidas disidentes, por parte de los estados totalitarios (Arendt 1966).

- 17 La revolución rusa de octubre de 1917 es revisada genealógicamente por la narración de Rivera. En esto asimismo existe una revisión polémica desde esta novela. Porque tanto el traumático dogmatismo del Partido Comunista argentino (representado en Américo Ghioldi y las expulsiones a las que se alude) como las políticas mundiales de dicho partido, son cuestionadas (políticas simbolizadas centralmente por Stalin, y su totalitarismo, y sus pactos con los contrarrevolucionarios). La voz de la madre, y con ella una serie de voces, reponen una trama tantas veces simplificada en los análisis de la cuestión judía y su relación con los diversos regímenes políticos, que es además una línea temático-semántica compleja sobre la cual reflexiona una y otra vez la narrativa del escritor. Lo revolucionario opuesto a lo contrarrevolucionario, lo anarquista-socialista opuesto a los totalitarismos son las cadenas centrales de esta indagación, que puntualmente articulan *Nada que perder* y *El verdugo en el umbral*. Pero de manera central, *El verdugo en el umbral* parece decir: hay que interrogar las lenguas maternas para comprender nuestros destinos políticos. Desde allí venimos: descifrando los alcances hondos de esas memorias y sus trastornos y traumas, que nos conforman, comprendemos el presente histórico.

Frente al cáncer que pudre la lengua

- 18 *La revolución es un sueño eterno* trabaja, de una manera decisiva, con materiales históricos. Pero no se restringe a ser considerada centralmente una nueva narrativa histórica. Sin dudas, al construir su perspectiva narrativa desde la escritura y la voz desde un anterior revolucionario marginado por el poder y atacado por el poder –político y jurídico–, problematizando quien cuenta y escribe la historia, enlaza sus características con aquella nueva narrativa histórica. Pero, además, al reubicar este relato en el conjunto de la escritura publicada por el escritor, esta novela marca decisivamente el trabajo con materiales y tópicos del siglo XIX argentino que define una de las líneas centrales de la poética autorial de Rivera, que complementa la otra que trabaja materiales y tópicos de la vida contemporánea, entendiendo esta por la referida a siglo XX. La politización en tanto novela histórica de *La revolución es un sueño eterno* se da por su articulación desde un proceso de escritura presente (en el presente de la narración y lo narrado), manifiesto en los cuadernos, de una variedad de

contextos histórico-políticos que hacen a momentos decisivos de la genealogía de la nación argentina. Existe una interrelación desde el presente entre lo coyuntural que define la política, y las lecturas, reescrituras y disputas interpretativas respecto al pasado histórico. *La revolución es un sueño eterno* es un texto que interpela, muy activamente, al polo lector. Aquí se aprecia aquel principio de sigilosa mimesis inorgánica que ya, desde esta etapa, define a esta poética. Al estar aconteciendo la escritura, a medida que se cuenta, la coyuntura en tanto “Aquí-ahora” se vuelve más intensa, a pesar del pasado fundacional argentino lejano que se aborda.

- 19 Es un hallazgo que quien narre sea el mismo Juan José Castelli (1764-1811), a cuya escritura el yo asiste: “Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla” (13) Los dos cuadernos que conforman lo escrito durante los dos últimos días de la vida de Castelli actualizan aquella escritura del “Orador de la Revolución” (quien no puede hablar por el tumor de su lengua) y le devuelven el carácter político, por su relación con el aquí-ahora – coyuntura– en que es decodificado política-ideológicamente. Esto último se vincula con el uso político de la historia, pero que además dialoga reflexiva y polémicamente con los paratextos de los textos del narrador Castelli: Los epígrafes de Juan Domingo Perón y Vladimir Ilich Lenin que abren la novela; las consideraciones que entrecruzan, como dos acontecimientos claves en la perspectiva revolucionaria que el relato construye, la Revolución de Mayo de 1810 y el sector trotskista-bolchevique de la Revolución Rusa de 1917, en el “Apéndice” que agrega la voz autorial al final del texto. Así los contextos políticos iniciales de la novela reubican el discurso histórico en perspectivas políticas referidas a los debates que quedaron clausurados y suspendidos por el inicio del terror totalitario en Argentina en 1976. En particular, lo referido a las interpretaciones liberales, marxistas y nacional-populares sobre el presente y pasado argentinos. De aquí que el personaje que relee/reescribe/reflexiona sea Castelli –“El adalid de Mayo” como llegan a decir incluso ciertos historiadores liberales; un jacobino sin escrúpulos según ciertas interpretaciones desde diversos historiadores nacionalistas–, figura destacada y polémica de la ideología liberal-ilustrada, aquí reposicionada a su vez entre la tradición revolucionaria marxista (Lenin, Trotski, el marxismo argentino de los 60 y 70) y el peronismo, como componente fundamental del nacionalismo popular. La historia es actualizada en clave político-ideológica; y desde aquí adquiere, por la escritura de ficción, alcances polémicos, controversiales sobre los pasados y presente argentino. Pero, por otra parte, trazan una reflexión que a partir de los aspectos señalados, y las características escriturales de la novela –que también, como las otras novelas consideradas aquí, se conforma desde el “espacio autobiográfico”–: en este caso desde una escritura del yo– retornan sobre un conjunto de problemáticas cruciales tanto en el pasado lejano como en lo contemporáneo: las relaciones tensas y de réplica entre el poder y la escritura; el supuesto “fin de las utopías” que no sólo los sectores liberales y conservadores del campo intelectual sino también ciertos neomarxismos, cuando aparece la novela en 1987, diagnosticaban, proponiendo como alternativas lo reformista y el posibilista en lugar de la utopía revolucionaria.

Desde la escritura, redefiniciones de lo real

- 20 A partir de 1982, el problema de la escritura y cómo relatar se vuelve central en la poética de Rivera. Cuando no son relatos que transforman autoficcionalmente

elementos autobiográficos, como ocurre en *Nada que perder* y *El verdugo en el umbral*, se configuran como una escritura del yo, tal como ocurre en la construcción de ese Otro que es Castelli, quien a su vez escrituralmente construye su otro yo íntimo. La realidad, o lo real, se redefine desde la escritura, donde adquiere importancia no sólo lo dicho sino también el decir. Con estos rasgos, entonces, se transforma la mimesis en esta poética autorial, desde lo orgánico a lo inorgánico. De allí que desde esta etapa adquiere importancia ese rasgo escritural en Rivera que es la repetición, que rompe totalmente con el desarrollo de una historia lineal y progresiva, característica más bien propia de la anterior mimesis orgánica.

- 21 A propósito de *La revolución es un sueño eterno*, en el entrecruzamiento de genealogías que configura la novela, se observan los efectos de otra de las motivaciones que, simultáneamente a la noticia acerca del final de Castelli, llevó al escritor a escribir esta novela: el dolor y la indignación del autor por los llamados “socialismos reales” (coinciden los años de aquella redacción con el proceso de “Glásnost” y “Perestroika” en Rusia; momentos donde se acentúan más las consecuencias de lo dejado por el stalinismo y sus sucesores en la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: es lo que se aprecia con la complementación entre el epígrafe de Lenin y lo que se dice en el apéndice sobre Kote Tsintsadze). Así, la lectura de este relato estructurado sobre lo que implica la escritura –frente a la pérdida de la lengua–, se abre a articular diferentes tiempos, un pasado muy lejano, y un presente controversial, por lo pronto entre las culturas de la izquierda del campo intelectual. Tomando el caso de *Revolución es un sueño eterno*, desprendo así dos orientaciones que subrayo. Por un lado, la articulación polémica de genealogías revolucionarias, frente a lo contrarrevolucionario. Por otra, una reflexión compleja sobre lo que implica el ejercicio del poder y cómo la lengua y la escritura sostiene una reflexión conflictiva cuando no abiertamente crítica con ese ejercicio. Y esto sin dejar de trabajar de manera central con lo referencial, ya sea lo histórico, ya sean materiales contemporáneos: elementos que hacen a lo mimético. Una mimesis vinculada a lo político, pero renovada radicalmente con relación a nuevas perspectivas para narrar, de aguda preocupación por lo formal, por problematizar aspectos donde se juegan ciertos aspectos de la lengua y la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hanna, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1974. Traducción de Guillermo Solana.

Bracamonte, Jorge, *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*, Córdoba, Jorge Sarmiento Editor/Universitaslibros/Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2007.

---, *Por una teoría de la novela experimental argentina hasta 1980*, Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2021.

Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997. Traducción de Horacio Pons.

Freud, Sigmund, *Obra completa. Tomo XXIII. Moisés y la religión monoteísta, Esquema del psicoanálisis, y otras obras (1937-1939)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986. Traducción de José L. Etcheverry.

---, *Obra completa. Tomo XVIII. Más allá del principio del placer, psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras (1922-1922)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984. Traducción de José L. Etcheverry.

---, “La novela familiar de los neuróticos (1908-1909)”, *Obras completas. Tomo IX. El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, p. 213-220. Traducción de José L. Etcheverry.

---, *Obras completas. Tomo XXI. El provenir de una ilusión. El malestar de la cultura y otras obras (1927-1931)*, Buenos Aires, Amorrortu, 2021. Traducción de José L. Etcheverry.

Freud, Sigmund y Jung, Carl Gustav, *Correspondencia*, Madrid, Trotta, 2010. Traducción de Alfredo Guéra Miralles.

Jameson, Fredric, *Imaginario y simbólico en Lacan*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995. Traducción de Alicia de Santos.

LaCapra, Dominick, *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo, 2009. Traducción de Marcos Mayer.

Lardone, Lilia y Andruetto, María Teresa, *Ribak, Reedson, Rivera. Conversaciones con Andrés Rivera*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.

Latarraca, Martín y Orúe, Juan Ignacio, *Andrés Rivera. El obrero de la literatura*, Lomas de Zamora, Sudestada, 2019.

Morello-Frosch, Marta, “Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente”, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, p. 60-70.

Piglia, Ricardo, “De la traición a la literatura (sobre *Ajuste de cuentas* de Andrés Rivera)”, *Los Libros* n° 27, año 4, julio de 1972, Buenos Aires, p. 26.

Rancière, Jacques, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2014. Traducción de María del Carmen Rodríguez.

Rivera, Andrés, *Nada que perder*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

---, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.

---, *El verdugo en el umbral*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

NOTAS

1. En diversas entrevistas Rivera señala las relaciones entre sus experiencias de vida y su uso y transformaciones en sus ficciones, su fabricación autoficcional. Aquí remito a las entrevistas realizadas por Lilia Lardone y María Teresa Andruetto, libro que desde su título juega con los seudónimos Ribak y Reedson, los cuales Rivera también usa en diferentes textos, sean ficcionales o periodísticos. Asimismo, en el citado libro organizado por Lardone y Andruetto, Rivera explicita la incidencia de sus lecturas de Freud en sus propios relatos.

RESÚMENES

Entre 1972 y 1982 Andrés Rivera pausa sus publicaciones y redefine su poética autorial. De una anterior mimesis orgánica va hacia una inorgánica, combinada con experimentación y autoficción. Política e historia son redefinidas en su tratamiento. Devienen importantes los sujetos que cuentan sus propias experiencias de luchas sociales y políticas. Se acentúa la relevancia de novelas familiares y lo escritural, como espacios de resignificación de aquellas diversas experiencias. En diálogo con lo histórico y el psicoanálisis, reflexiono sobre *Nada que perder*, *El verdugo en el umbral* y *La revolución es un sueño eterno*.

Entre 1972 et 1982, Andrés Rivera interrompt ses publications et redéfinit sa poétique d'auteur. D'une première mimésis organique, il passe à une mimésis inorganique, combinée avec l'expérimentation et l'autofiction. Politique et histoire sont redéfinies dans la façon dont elles sont approchées. Désormais, l'accent est mis sur les sujets qui racontent leurs propres expériences des luttes sociales et politiques. Le roman familial et l'écriture deviennent ainsi des espaces de re-signification des diverses expériences. En dialogue avec l'histoire et la psychanalyse, je réfléchis à *Nada que perdre*, *El verdugo en el umbral* et *La revolución es un sueño eterno*.

Between 1972 and 1982, Andrés Rivera pauses his publications and redefines his authorial poetics. From a previous organic mimesis, he moves towards an inorganic mimesis, combined with experimentation and autofiction. Politics and history are redefined in the way they are approached. The subjects that narrate their own experiences of social and political struggles are pushed to the forefront, so that writing and family romances are highlighted as spaces of resignification of diverse experiences. In dialogue with history and psychoanalysis, I reflect on *Nada que perder*, *El verdugo en el umbral* y *La revolución es un sueño eterno*.

ÍNDICE

Mots-clés: Mimésis organique, mimésis inorganique, expérimentation, autofiction, psychanalyse

Palabras claves: mimesis orgánica, mimesis inorgánica, experimentación, autoficción, psicoanálisis

Keywords: Organic mimesis, inorganic mimesis, experimentation, autobiographical fiction, psychoanalysis

AUTOR

JORGE BRACAMONTE

IDH Conicet-Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

jabracam@gmail.com