



## Cuadernos LIRICO

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

1 | 2006  
Figuras de autor

---

# Compromiso y autonomía de la literatura en Andrés Rivera: sobre el concepto de autor

Iván Jiménez

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/815>

DOI: 10.4000/lirico.815

ISSN: 2262-8339

### Editor

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

### Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2006

Paginación: 235-247

ISBN: 2-9525448-0-8

ISSN: 2263-2158

### Referencia electrónica

Iván Jiménez, « Compromiso y autonomía de la literatura en Andrés Rivera: sobre el concepto de autor », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 1 | 2006, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/815> ; DOI : 10.4000/lirico.815

---



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

# COMPROMISO Y AUTONOMIA DE LA LITERATURA EN ANDRES RIVERA. SOBRE EL CONCEPTO DE AUTOR

IVÁN JIMÉNEZ  
*LI.RI.CO.*

En la estela de discusiones en torno a la idea de que el autor es el guardián del sentido de la obra, luego de Barthes y Foucault, otra disyuntiva parece animar la reflexión actual sobre ese concepto. El énfasis sobre el aspecto impersonal –lo textual– de la literatura, a pesar de haber enriquecido el acervo de categorías para la descripción de las obras, suscita la nostalgia por las nociones de subjetividad e individualidad. La boga reciente de los estudios sobre las escrituras del yo aumenta el cauce del debate: ¿Cómo destacar la dimensión formal de lo artístico cuando se intenta rastrear la continuidad entre las particularidades de un universo literario y la vida de quien lo crea? En *La figure de l'auteur*, Maurice Couturier plantea la urgencia de restablecer la noción de “comunicación íntima”<sup>1</sup> entre sujetos reales dentro de lo literario, y justifica así su proyecto de considerar el inconsciente del autor y del lector (1995, pp. 21-22). Pero antes de adentrarnos en estas zonas de lo oculto, nos parece que podríamos indagar por lo específico de un universo literario –más allá de la experiencia del autor y los ejes temáticos de su conciencia– en términos de su cuestionamiento personal de las formas. La viabilidad de un vínculo entre la identidad del autor y las particularidades formales de su pensamiento literario es lo que intentaremos demostrar en las páginas que siguen, a partir de un acercamiento a algunas ficciones históricas del escritor argentino Andrés Rivera (*En esta dulce tierra, La revolución es un sueño eterno, La sierva, El verdugo en el umbral, El farmer*).

---

<sup>1</sup> En las referencias a los textos teóricos en francés, la traducción es nuestra.

## La identidad de Andrés Rivera como escritor

En la literatura argentina contemporánea, la obra de Andrés Rivera se define con unos rasgos bastante nítidos: una prosa concisa y repetitiva; un arte de la novela basado en la referencia a la Historia; al lado del erotismo oscuro, un repertorio temático relacionado con el poder político y las luchas sociales. En relación con la persona de Rivera, suelen destacarse su pasado militante y su estrecho vínculo con el marxismo. Su identidad de escritor se apoya también en la postura del intelectual que da a conocer sus diagnósticos sobre la actualidad social y el poder establecido. Sus declaraciones llevan la marca del inconformismo frente a la irrealización de la utopía socialista: “O cambia el sistema, o nadie será libre”, “Cuando los escritores intentaron cambiar el rumbo de este país los mataron” (Proietto: 2004), “Esto que hoy acá se llama izquierda es incapaz de lograr la adhesión de nadie, de ningún escritor [...]. Da la impresión de que la izquierda no necesita de los intelectuales” (Broner: 2001), “Tan sólo por hoy la palabra revolución se ha convertido en un espejismo, los jóvenes son indiferentes a la política” (Rodríguez: 2003).

En la dicotomía profesión-arte, que según la socióloga Nathalie Heinich corresponde a la oposición entre “mundo del mercado” y “mundo de la autonomía artística” que todo escritor se plantea en algún momento (2000, 28), Rivera se ha mantenido siempre en el lado del segundo término: antes que sacrificar la independencia de su obra a las exigencias del mercado, optó por desempeñar oficios paralelos a la literatura para derivar su sustento; fue sucesivamente obrero textil, periodista y corrector de estilo. Su faceta de animador de actividades culturales (cine y literatura) dirigidas a los jóvenes de su barrio también nos parece relevante en la medida en que ese campo de acción parece haber absorbido una parte de su iniciativa de participación en la praxis. Gracias al “éxito burgués”, como él mismo dice (Proietto: 2004), que se le “apareció” en 1992 con el Premio Nacional de Literatura, ha alcanzado una posición “privilegiada” que le permite consagrarse a su obra sin las perturbaciones de las necesidades materiales. Si en el caso de Rivera puede hablarse de una disociación paulatina entre arte y compromiso político, que probablemente ha fortalecido su concepción de la literatura como un orden autónomo de la creación, esta adhesión al “régimen de la autonomía artística” (Heinich: 2000 p. 30) está muy lejos de implicar la renuncia al proyecto de hacer una literatura que

remita a lo social<sup>2</sup> y a algunos sectores amplios de la experiencia humana, como la revolución. Al ocuparnos de este tema, trataremos de mostrar las tensiones en medio de las cuales nos acercamos a la obra de Rivera y al concepto de autor.

### **Un pensamiento literario sobre la revolución dentro de la ficción histórica**

Con respecto a *La revolución es un sueño eterno*, Rivera dice haber llevado a cabo una investigación histórica, de ninguna manera exhaustiva, que no le aportó demasiado en la concepción de su héroe (Russo: 1996). ¿De dónde salen entonces el mundo interno de Castelli y la experiencia de la revolución que la ficción le atribuye? Esa confluencia de núcleos de sentido que llamamos “nueva novela histórica” puede arrojar luces sobre los ejes en torno a los cuales Rivera cristaliza su práctica literaria. Uno de los interrogantes sobre el concepto de autor que este género pone de relieve tiene que ver con la libertad relativa del escritor para desplegar su capacidad de invención. Sin importar cuál sea el partido que éste tome con respecto al mayor o menor grado de erudición, la ficción histórica exige la alusión, así sea por la vía indirecta de la distorsión paródica, a los eventos y las coyunturas de otra época que tienen una repercusión visible en su actualidad (Pons: 1996, p. 69). Y Rivera acoge cabalmente este principio. Imposible negar la representatividad social de sus personajes, que incluso tiene primacía en el plano de las disposiciones afectivas: entre Isabel y Cufre, Irene y Castelli, el joven Reedson y María, Lucrecia y Bedoya, hay antagonismos de filiación política y de posición económica que, de no ser tenidos en cuenta, pueden atenuar el sentido de un esquema recurrente en el cual el amor es absorbido por el juego del poder. Aunque Rivera rechace la denominación de novela histórica (Russo: 1996), el uso de esta categoría puede justificarse como una manera de señalar el cuidado con que su obra retoma la dimensión socioeconómica y política del pasado.

No obstante, a pesar de las referencias históricas, hay zonas de sentido que parecen menos irrigadas por el conocimiento especializado acerca de los conflictos sociopolíticos del ayer. Por ejemplo, su elaboración poética del mundo del sindicato del vestido recoge una buena parte de su pasado familiar y su experiencia de obrero textil (Lapunzina: 2001).

---

<sup>2</sup> Remitimos al artículo de Marta Waldegaray “Andrés Rivera, *escritor social*”, que aparece en este mismo volumen.

La saga de personajes revolucionarios (Castelli, Cufre, Reedson) pone de manifiesto el sustrato autobiográfico de la obra. Rivera pertenece a una generación que abrazó la esperanza de un cambio a través de la acción política, y que poco a poco, conforme se fueron revelando las dimensiones verdaderas del “verdugo” (el capitalismo, la sociedad de mercado, los mecanismos silenciosos del poder), desarrolló una conciencia más modesta sobre las posibilidades de un cambio social, que por momentos exhibe los visos del escepticismo y la desesperanza. La caída del comunismo, los logros limitados del socialismo en América Latina, que en el caso argentino vienen a añadirse a la dictadura militar de 1976-1983, todos estos procesos históricos cuentan entre las motivaciones que Rivera pudo haber tenido para reorientar su preocupación social, y también, los principios de su práctica literaria, sobre todo en el sentido de un alejamiento de los “maniqueísmos” (Waldegaray: 2005); no obstante, esos procesos son también la base empírica de donde Rivera destila una conciencia de la historia, y una filosofía sobre la revolución que elabora en su literatura.

Resulta difícil abordar el referente sociopolítico de las ficciones de Rivera, sin rozar, al mismo tiempo, lo que podríamos llamar su visión del mundo. Ello se debe a que el sistema de pensamiento con base en el cual organiza sus juicios sobre el pasado y el presente también permea los mundos ficcionales que construye. Y si a esa permeabilidad le agregamos el sustrato autobiográfico, la obra de Rivera no parece demasiado inmunizada contra uno de los riesgos para la médula formal de lo artístico señalados por Philippe Sabot en *Philosophie et littérature*: el de la perspectiva hermenéutica que consulta la filosofía del escritor para tratar de hallarla en su literatura, como si ésta no fuera más que el disfraz retórico o la ilustración de una elaboración conceptual que la precede (2002, pp. 54-79). Sabot plantea que la literatura puede “producir” un “verdadero pensamiento” con “su lenguaje propio” y sus “disposiciones específicas” (p. 80). Aunque el mayor peso de su argumentación descansa sobre el aspecto del estilo, deja un amplio margen para buscar la filosofía literaria en todo lo que constituye la función poética del lenguaje, en los “recursos” propios del teatro, la novela, y la poesía (p. 92). Y este margen nos parece de una gran utilidad para hablar de Rivera. Quedarnos en las coincidencias entre sus aseveraciones y los aforismos que pone en la boca de Cufre, Castelli o Reedson nos parece una actitud tan cándida y poco advertida, como no admitir que el tema de la revolución tiene que ver con su experiencia de vida. Su arte de la novela genera un pensamiento acerca de la revolución,

que se anuncia en *En esta dulce tierra*, que tiene incluso continuidad en *El verdugo en el umbral*, pero cuyo desarrollo literario pleno se da en *La revolución es un sueño eterno*.

En esa novela, el fin del imperio español en el Río de la Plata es evocado con un encuentro trivial entre Castelli y Cisneros, donde el jacobino le dice al virrey “que todo terminó, que entregara el poder o lo que fuese que simbolizara en su cuerpo alto y rígido, y que la Francia napoleónica, dueña de España, deja a España sin rey, y a América del Sur dueña de sí misma” (Rivera: 2001 p. 30). Desde el punto de vista del narrador, este episodio apenas si alcanza las dimensiones de un enfrentamiento entre dos adversarios; la Revolución de Mayo aparece como la consecuencia de un gesto caprichoso de Castelli: “Con la displicente y ominosa arrogancia de un orillero”, Castelli “deshizo el mazo de barajas españolas que el virrey Cisneros abría, como un abanico, sobre la mesa de juego” (p. 28). El virrey no muestra la menor intención de querer involucrarse en una discusión que marca el fin de una hegemonía de tres siglos y, a la manera de una persona que piensa en otra cosa en medio de una conversación que no le interesa, permanece ausente, “distráido”, preguntándose “en qué guerras y con cuáles mujeres derrochó su cuerpo. ¿Contra los sarracenos? ¿Contra los mercenarios suizos? [...] ¿En una salvaje monja portuguesa? ¿O en una beata condesa romana?” (pp. 31-32).

Al recordar el 25 de mayo, Castelli insiste en que lo único que hizo fue “hablar” (p. 45), primero ante la junta y luego ante Cisneros. Cuando se acuerda de lo que dijo al virrey tiene la impresión de haber sido “poseído” por “palabras” que atravesaban “sus labios sin las agitaciones y los desfallecimientos del discurso” (pp. 30-31). Vemos aquí una inversión de la concepción habitual del vínculo entre el lenguaje y el hablante; no es éste quien posee el control de lo dicho, es aquélla la que viene a apropiarse del locutor para utilizarlo como medio de expresión. Cabe destacar además el halo de incertidumbre con que este episodio aparece en la memoria de Castelli: “Quizá eso [–que todo terminó–] quiso escuchar el cuerpo alto y rígido de Cisneros [...]. O quizá fuera eso lo que vio.” El “quizá” despierta la duda de si la revolución fue el resultado de la determinación de Castelli –de su intención, podríamos decir– o si fue más bien un efecto involuntario de la negligencia de Cisneros, quien por su distracción, habría atribuido a las palabras débilmente pronunciadas por el jacobino –“la voz como si estuviera adormecida”– un peso de verdad que no tenían de por sí.

Lo que vamos descubriendo, entonces, es que en esas escenas paródicas la Revolución de Mayo queda despojada de los rasgos vigorosos que podrían hacerla resaltar como un evento de grandeza épica. Y este efecto de sentido se confirma en otros momentos de la novela como cuando “Castelli lee en el periódico abierto sobre la mesa: *Doña Irene Orellano Stark, que vive en la cuadra del Reloj, frente al río, vendió mulata joven*” (p. 59). Castelli ha visto cómo el proyecto de cambio radical de las estructuras heredadas de la época colonial ha quedado sepultado bajo los movimientos de la plataforma política rioplatense (la caída de Moreno, el nombramiento de Saavedra como director de la Junta, el Triunvirato). En semejante coyuntura, la noticia de la venta de la esclava ratifica el fracaso de la utopía de la justicia y la igualdad entre los hombres. Guiado por su impaciencia, pasa por alto cualquier vestigio de su pasión juvenil por Irene, y toma su caballo, para ir a su casa, despacio, “pensando” y “recordando”:

Suele ocurrir, piensa Castelli, que no conoce palabras para designar a esa combustión, lenta y pálida, que lo sostiene, sin apuros, sobre la montura del caballo. Esta es la tercera vez que me ocurre, piensa Castelli, las riendas flojas en las manos.

La primera, recuerda Castelli, ocurrió cuando deshizo, con un revés displicente, el mazo de barajas españolas que un soldado, alto y rígido y envejecido, abría, como un abanico, sobre su mesa de juego, en una remota noche de mayo.

La segunda ocurrió después que el ejército del Alto Perú se desbandó por los desfiladeros, las pampas, las empinadas tierras que se asoman a las orillas del Desaguadero. (p. 60)

La analogía que Castelli establece en su fuero interno, entre dos tiempos fuertes de su pasado revolucionario (el encuentro con Cisneros y la campaña en el Alto Perú como representante de la Primera Junta) y esta iniciativa de ir a hacerle el reclamo a la señora Orellano, se debe a que, en los tres casos, el revolucionario se siente propulsado a la acción por la misma energía lánguida, sin fulgor: “la combustión lenta y pálida”. La revolución es la “extinción” de esta energía. El relato avanza hacia otra escena que banaliza el hecho revolucionario. En su lujoso salón, la señora Orellano cuenta los planes maléficos que la “vandálica” e “impertinente mulata” había creado para que el clítoris de su patrona se cayera, y se queja de que la venta de “la innombrable bruja” no compense los esfuerzos invertidos en su educación y su sostenimiento. En contraste con este exceso de palabras, está el silencio denso de Castelli, quien, “juntando hilos de saliva en su boca entumecida”, prepara su

acción de protesta, el gesto en el que la “combustión lenta y pálida” ha de consumirse: “Castelli escupe, en la palma rosada y en los dedos tiesos y enjorjados [de Irene], los hilos de saliva purulenta que juntó en la boca que se le pudre” (pp. 86-88).

El tema de la revolución se enlaza aquí con la poética de irreverencia al cuerpo que encontramos, por ejemplo, en la tensión afectiva entre Isabel y Cufre (*En esta dulce tierra*), entre Lucrecia y Bedoya (*La sierva*). El héroe revolucionario hace la revolución con afrentas a la decencia y la integridad física de la figura del poder. Sus ánimos contestatarios no son más que “una combustión lenta y pálida” que sólo tiene un modesto impacto en la esfera de lo privado: en el desbarate de un amasijo de cartas, en un escupitajo. Desde una perspectiva atenta a las disposiciones formales, estos elementos indican que el pensamiento literario de Rivera sobre la revolución depende de la reducción a una escala mínima, por una especie de sabotaje a la exaltación épica, de lo histórico. Incluso representada como un evento de habla, la revolución está muy lejos de ser el logro efectivo de una intención claramente articulada; hay una crisis de la concepción voluntarista de la acción social; es como si la fuerza de determinación del individuo tuviera al fin de cuentas muy poco impacto en la transformación efectiva de la realidad social. En términos de ironía, podemos preguntarnos si con este dispositivo formal Rivera toma la suficiente distancia de su decepción frente al destino de la izquierda como para generar un límite entre la confianza personal y la creación artística, pero es inútil negar que en la composición de los personajes revolucionarios resuena el yo del autor. Y esta resonancia muestra un tipo de complementariedad entre los desplazamientos o las proyecciones derivadas de la experiencia personal del escritor y el conocimiento histórico sobre una época. En Rivera, hay un aprovechamiento de lo autobiográfico como fuente de material para llenar los vacíos de la imaginación histórica que no alcanzan a ser suplidos por el conocimiento erudito del pasado.

### **El contenido de la forma y el sistema personal de referencias literarias del autor**

Los referentes sociopolíticos, la Historia vista desde el punto de vista de los vencidos, la revolución, la simpatía explícita hacia la izquierda. Acaso esta acumulación de elementos debería motivarnos a hablar de Rivera como un autor comprometido. Y sin embargo, esta etiqueta nos parece problemática, sobre todo porque en el discurso metaliterario de

Rivera encontramos la idea de que la calidad literaria no siempre está al alcance de los lectores, así como también encontramos la convicción, expresada de una manera vehemente, de que la literatura es incapaz de cambiar el curso del mundo (Rodríguez: 2003). Incluso cuando Rivera reconoce que los “prejuicios” ideológicos retardaron su lectura de Borges (Lapunzina: 2001), parece estar aludiendo a su incorporación paulatina de la concepción de la literatura como un campo complejo de experimentación formal despojado del imperativo del didacticismo. Todo esto nos recuerda la discusión que Adorno entabla con los partidarios de la literatura comprometida, sobre todo, con Sartre y Brecht.

El reproche de Adorno al “compromiso temático de la literatura” (1984, p. 300) tiene su mira en la confianza ingenua de que ésta puede entrar a rivalizar con las ciencias políticas y cumplir con la función redentora de denunciar los abusos del poder establecido y generar una praxis. Su concepto de autonomía de la obra, que de ningún modo se basa en la noción discutible de “una creación *ex-nihilo*” aislada de todo contacto con la realidad (p. 300), se opone a la utilización de la literatura como medio para enseñar tesis políticas y elaborar “teodiceas” inocuas (p. 305). La consigna “hay que cambiar el mundo” que se esconde en el fondo de la obra autónoma, no hay que buscarla en el discurso de tono meditativo, porque “el contenido de la obra no es la cantidad de pensamientos que haya vertido en ella, sino más bien, lo contrario” (p. 305), es decir, la forma. “El desplazamiento y la disposición de sus momentos por medio de la ley de su forma”, es lo que define “su actitud hacia la realidad” (p. 300). No obstante, este énfasis en la obra autónoma es de índole sociopolítica, no porque inste a “una mezcla de recursos vanguardistas con una filosofía política progresista”, sino porque la complejidad formal permite ejercer la “oposición” (p. 300) al convencionalismo complaciente y parcial del sistema de representación de la ideología totalizadora. La obras autónomas, como las de Beckett y Kafka, no temen provocar el “choque de lo incomprensible” y son de por sí “hostiles” al “conformismo” y al “respecto a la fachada petrificada de la opinión y de la sociedad”; sus rasgos formales “hacen caduco el sistema rígido de coordenadas de aquellos que están ligados a la autoridad y que se apegan tanto más a este sistema cuanto menos son capaces de experimentar algo que no esté aprobado de antemano” (p. 288).

Ahora bien, este planteamiento de Adorno nos lleva a preguntarnos por el lugar donde nace la *oposición de la obra autónoma con respecto a la realidad empírica y los patrones de representación dominantes*. A

nuestro parecer, este lugar no es otro sino la conciencia del autor, definida no tanto por sus convicciones políticas como por el tipo de debate que entabla con la cultura. Y para tender el puente entre las tensiones culturales donde se sitúa el autor y las características formales de su obra podemos detenernos en una etapa intermedia en la cual se analice otro aspecto de su identidad: sus afinidades y tomas de distancia con respecto a sus colegas del pasado y del presente.

No es éste el espacio para examinar el sentido en que cada una de sus simpatías literarias de Rivera (Hemingway, Faulkner, Zola, Hugo) nos informa sobre sus propias búsquedas artísticas. Teniendo en cuenta los nombres de escritores argentinos que en su parecer no pueden dejar de ser leídos, sólo nos limitaremos a inferir algunas líneas de continuidad que nos permiten conocer mejor la manera en que se inscribe dentro de la tradición literaria de su país. La pasión por Borges y Arlt es ya un indicio de la tendencia a reivindicar los juegos con la ficción para crear un espacio, no de reproducción sino de resignificación de lo real. La simpatía declarada hacia la obra de Piglia y Saer nos parece reveladora: ambos escritores participan del cuestionamiento a la estética realista y de la desconfianza con respecto al principio de objetividad que surgen como respuesta cultural contra el discurso monológico y autoritario de la dictadura militar de 1976-1983 (Sarlo: 1987, pp. 35-41).

Con estos datos, podríamos seguir ampliando el sentido de los aspectos formales repertoriados por la crítica de Rivera. La prosa hecha de palabras y motivos que a fuerza de ser retomados una y otra vez en contextos ligeramente diferentes, aumentan su lastre de sentido, anima la actividad rememorante de los personajes: la evocación exacta del pasado les es esquiva, sus vivencias aparecen desdibujadas, borrosas, desprovistas de toda pretensión de certeza, pero la precariedad del lenguaje no impide que con unos pocos elementos recuperen algo del tiempo perdido. Desde el punto de vista de la crisis del realismo objetivista, este estilo repetitivo es afín al proyecto de Saer de crear un lenguaje que muestre los avatares del recuerdo y la percepción de lo que acontece (Dalmaroni y Merbilháa: 2000). Ambos escritores podrían ser situados en la línea de ese tipo de escritura literaria que Sabot define como una exploración metafísica de los límites del lenguaje para captar la verdad.

Por otro lado, la apariencia de desorden y fragmentación de las novelas de Rivera oculta un trabajo en filigrana de “configuración del tiempo” (Ricoeur: 1984): como Virginia Woolf, Rivera hace del día un verdadero principio de composición, probablemente para circunscribir

mejor el mundo interno del personaje. La complejidad que surge de la superposición de retazos de una misma jornada en la vida de Castelli, los Reedson o Rosas, se acentúa aún más con la representación de intervalos de tiempo más vastos, como sucede en *La revolución es un sueño eterno*, donde los cuadernos de Castelli, sus momentos de abandono al recuerdo, y sus conversaciones con otros personajes, aparecen inmersos dentro de un flujo temporal que se extiende por más de un siglo: recordemos que esta novela simula el descubrimiento de los cuadernos de Castelli por lectores pertenecientes a épocas distintas, y la manipulación de estos cuadernos por una editora. Este efecto de la configuración del tiempo hace que el mundo interior y la voz de Castelli aparezcan situadas en la perspectiva del paso de los años y los relevos generacionales; el monologismo nunca es puro: la voz de Castelli, a pesar de su lugar central, está constantemente perturbada por la polifonía que trae consigo la representación fragmentaria del tiempo. Consideraciones similares podrían ser realizadas acerca de *El verdugo en el umbral*. Más allá del acento en lo subjetivo que implica el discurso en primera persona, encontramos en Rivera una acentuada representación de lo transindividual. Y por ello nos parece que su narrativa guarda también un parentesco con una obra como *Respiración artificial*, por ejemplo.

“El sistema personal de referencia literaria” (Heinich: 2000, p. 150) que Rivera define como suyo integra una comunidad intelectual muy consciente de que el rechazo de la transparencia engañosa y el deterioro de ese personalismo que supone aun que el mundo es “esencialmente un proceso de individuación” (Adorno: 1984, p. 38), son las armas con las que cuenta la ficción para oponerse al discurso del autoritarismo. La interpretación de un comentario de Borges –“Borges decía: ‘En los momentos en que se instauran las dictaduras, se favorece a la elipsis’, lo cual significa que los escritores deben afinar los lápices y si tienen algún talento, también” (Proietto: 2004)– habla del auto-posicionamiento de Rivera al interior de esta comunidad intelectual. Y esto nos permite reconstruir parcialmente el campo de interrogantes dentro del cual surgen los rasgos formales de su identidad de autor: la relativización de lo individual producida tanto por las perturbaciones al monologismo como la polifonía y las representaciones del tiempo; la prosa repetitiva que alude a la realidad sin pretender decir su apariencia externa de una manera exhaustiva.

Aceptar que las vivencias de un autor determinan la fuga de su creación hacia ciertos ejes temáticos no es hacer una exaltación de su personalidad, y en el caso de Rivera, hay que decir además que lo autobiográfico está al servicio de la imaginación de lo que la Historia fue: el gesto de nutrir con los aprendizajes de su propia experiencia política el mundo interior de sus héroes revolucionarios, es un indicio de que estamos frente a un autor que vincula el pasado y el presente no sólo aludiendo a las diferencias que la positividad exige reconocer, sino también a lo que es posible atribuir a ambos. Pero tener en cuenta el sustrato autobiográfico de la obra no es la única manera de salvar la idea de particularidad subjetiva que parece tan necesaria para el arte moderno. Cuando las múltiples referencias a ese sustrato despiertan la sospecha de que la obra está siendo considerada como un pálido reflejo de las confidencias personales o las opiniones del autor es conveniente interrogar la ironización, es decir, el conjunto de disposiciones formales que median entre sus vivencias y el pensamiento literario que su obra genera. El paso del tema de la revolución en Rivera a la representación de la subjetividad de sus novelas pretende ilustrar este desplazamiento: hemos partido de aquellas zonas de sentido que remiten de una manera directa a su recorrido vivencial y a sus preferencias ideológicas, para adentrarnos en aquellas otras zonas de sentido que tienen que ver con otros modos de determinación, más discretos o silenciosos, pero no menos activos dentro de la configuración de su identidad de escritor.

Consideramos que el sistema personal de referencias literarias de un escritor puede conducirnos al debate artístico-cultural dentro del cual realiza sus elecciones formales. La revisión de la identidad del autor desde el punto de vista de las simpatías y tomas de distancia con respecto a sus congéneres, proporciona datos sobre los ejes de su concepción de lo literario y sobre las exigencias que se plantea en su práctica escritural. Y ello no va necesariamente en detrimento de la noción de singularidad del creador. En Rivera hemos reconocido una forma de oposición al discurso “petrificado” del autoritarismo: una representación de la subjetividad que tiende a relativizar el nivel individual de la experiencia, o para ponerlo en los términos de Adorno, que ataca el “edificio mistificador de la personalización”. Tal vez pensar en el autor como conciencia que interroga las formas despeje el camino para que lo autobiográfico sea considerado, en proporciones justas y sin sobresaltos, como una entre las diversas fuentes de la imaginación literaria.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

RIVERA, Andrés. *En esta dulce tierra*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

---. *La revolución es un sueño eterno*. Madrid, Suma de Letras, 2001 (1ª ed. 1987).

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

---. *El farmer*. Madrid, Suma de Letras, 2002 (1ª ed. 1996).

---. *La sierva*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

### Reportajes a Andrés Rivera

BRONER, Carolina y LARROCA, Martín. “Lo único que nos cambia la vida es la lucha de clases”. *El Espejo de Argentina y el Mundo*: [www.lainsignia.org/2001/abril/cul\\_060.htm](http://www.lainsignia.org/2001/abril/cul_060.htm), abril 2001

LAPUNZINA, Damián. Buenos Aires, Radiomontaje: [www.radio-montaje.com.ar/andresrivera.htm](http://www.radio-montaje.com.ar/andresrivera.htm), 2001.

PROIETTO, Ingrid. “Los sueños, sueños son”. [www.vendavalsur.com.ar/balcon/arivera.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/balcon/arivera.htm), 2004.

RODRIGUEZ, Javier. “Toda escritura es provisional”. *Babelia - El País*, Madrid, 1º de febrero 2003.

RUSSO, Miguel y TIJMAN, Gabriela. Buenos Aires, *La Maga*: [www.literatura.org/Rivera/arrepo/html](http://www.literatura.org/Rivera/arrepo/html), abril 1996.

### Sobre Rivera y la narrativa argentina de finales del siglo XX

DALMARONI, Miguel y MERBILHAA, Margarita. “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”. En: *La narración gana la partida*, Tomo 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, pp. 321-343.

GILMAN, Claudia. “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”. En: *La novela argentina en los años*

80, *Lateineamerika-Studien* 29, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 47-64.

KOHAN, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración". En: *La narración gana la partida, Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 11, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, pp. 245-259.

PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México, Siglo XXI, 1996.

SARLO, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". En: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires-Madrid, Alianza, 1987, pp. 30-59.

### **Textos teóricos de referencia**

ADORNO, Théodor. "Engagement". En: *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, París, Flammarion, 1984.

COUTURIER, Maurice. *La figure de l'auteur*. París, Seuil, 1995.

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*. París, Éditions de la Découverte, 2000.

RICOEUR, Paul. *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Tomo 2 de *Temps et récit*, París, Seuil, 1984.

SABOT, Philippe. *Philosophie et littérature*, París, PUF, 2002.