

# Apuestas o el discurso antiautoritario de Rivera

Rita Gnutzmann

*"No vamos a darles tregua, vamos a aniquilarlos"  
General L. Jáuregui (CADHU 1977:31)*

**e**n Argentina, los años que van de 1976 a 1983 quedaron marcados por la represión y el horror, los que aún hoy, a tres lustros de distancia, no han sido superados. Pero como en todos los procesos históricos y políticos, ya existían fuerzas e intereses con anterioridad que apuntaban a la última dictadura militar y sería difícil fijar una fecha concreta en la que se "jodió la Argentina", al estilo del Zavalita vargasllosiano. ¿Habría que empezar en 1930 con el golpe del General Uriburu o ya más atrás, con la represión de los peones en la Patagonia o, incluso, con el asesinato de Dorrego? ¿Con Rosas? Ciertamente entre 1930 y 1976, ambas fechas incluidas, diez generales han ocupado la presidencia tras sendos golpes de estado; todos ellos invocaban el "orden y la seguridad interna", alardeando de "patriotismo" ("Dios, Patria, Hogar") para apoyarse en medidas autoritarias y represivas. Repasemos de forma sucinta los diez años que preceden a la dictadura del General Videla: en 1966, el presidente Illia es derrocado por un golpe y se instaura la así llamada "Revolución Argentina" (1966-1973), encabezada por los generales Onganía, Levingston y Lanusse sucesivamente. Son los años del surgimiento de las guerrillas y de las luchas obreras y estudiantiles que estallan en 1969 en el "Cordobazo". En 1970, los Montoneros secuestran y asesinan al general y expresidente Aramburu; en marzo de 1972 el máximo responsable de la Fiat es secuestrado y en agosto del mismo año tiene lugar la Masacre de Trelew. En las elecciones de marzo de 1973 gana la candidatura

peronista Cámpora-Solano Lima y, en mayo, son indultados los presos políticos; al regresar Perón en junio tiene lugar la masacre en el aeropuerto de Ezeiza. En las nuevas elecciones de septiembre triunfa la fórmula Perón-Perón (el General y su esposa María Estela Martínez de Perón, "Isabelita"). Tras varios actos terroristas, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) es declarado ilegal; es incendiado el Teatro Argentino, se prohíben libros y se censura la prensa. En febrero de 1974 es derrocado el gobernador de Córdoba (izquierda peronista) y el secretario general de la CGT es asesinado. Crece el poder del "Brujo" López Rega, secretario privado de Perón y su "Triple A" (Alianza Anticomunista Argentina) amenaza de muerte a diputados, abogados e intelectuales. En julio muere Perón e Isabelita asume la presidencia. Los Montoneros secuestran a empresarios, entre ellos los Hermanos Born y, en noviembre, se declara el estado de sitio. En febrero de 1975 la presidenta autoriza el operativo "Independencia" contra la guerrilla y, poco después, el Ejército obtiene el control de las cárceles; López Rega es expulsado (julio) y el general Videla accede al puesto de Comandante en Jefe (agosto); en septiembre Luder asume la presidencia interina, pero en octubre Isabelita vuelve al poder. Termina 1975 con la prohibición de la izquierda peronista. En medio del ambiente de inseguridad total, se produce el golpe militar del 24 de marzo de 1976 que instaura el "Proceso de Reorganización Nacional" o, abreviado, "El Proceso" (con reminiscencia kafkiana)

con la disolución de los partidos políticos, la suspensión de las actividades gremiales y la prohibición de huelgas, con intervenciones en las universidades<sup>1</sup>, la restauración de la pena de muerte, masacres (de Pilar y Bánfield; de estudiantes en La Plata, conocida como "La noche de los lápices"), encarcelamientos (di Benedetto, Timerman, Moyano, Gleizer...), secuestros, aplicación de la "ley de fugas", asesinatos y desapariciones de intelectuales y escritores como Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Paco Urondo y el exilio para muchos otros (Moyano, di Benedetto, Viñas, Orgambide...).

El mejor documento informativo sobre las medidas represivas tomadas durante la última dictadura son los dos volúmenes publicados por A. Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura* (1986). Constata el crítico que desde los años cincuenta los fundamentos del discurso censorio ya se iban perfilando; entre 1973 y 1976 el gobierno peronista comienza a sistematizarlos y los generales los rematan. Al lado de la censura se impone la autocensura por falta de reglas claras con respecto a los campos de la moral, la seguridad nacional y las instituciones (el sexo y sus "desviaciones"; agravios contra la familia como el adulterio, relaciones "ofensivas" en el matrimonio y entre padres e hijos; ataques a la iglesia y a la religión; el insulto a la patria y al ejército; el desorden...). Se perfila un estilo de vida argentino contra otro no-argentino (cristiano, católico, moral, espiritual *versus* no-cristiano, no-católico, in/amoral, materialista, comunista...), oposiciones binarias que transparentan el pensamiento maniqueo: lo nuestro-lo otro<sup>2</sup>. Esta ideología pretende erradicar la infiltración ajena en tres campos: la juventud, la educación y la cultura, todas aquejadas de una "grave enfermedad moral". Prácticas de cultura enemiga se detectaban en la prensa, la literatura, el teatro, los comics y el cine, y algunos generales (p.e. el general Camps) se arrogaban capacidad lingüística para hablar de "fraudes semánticos", de "vaciamiento del contenido de las palabras" que "responden y son típicos de esta ideología [marxista]" (Avellaneda 1986:209). En contra del materialismo y la masificación se propaga una nueva élite dirigente de sectores sociales "más capaces, más aptos, más genuinos". Naturalmente los generales se veían como los salvadores no sólo de la patria sino también de todo Occidente (con mayúscula) en su cruzada contra los no-valores, en primer lugar, contra el ateísmo y el comunismo (lo que no les impidió realizar negocios con la URSS).

Hubo diferentes niveles de control, desde las "recomendaciones", pasando por las leyes de censura y prohibición hasta el recurso al terror: amenazas, encarcelamientos y tortura, bombas, asesinatos, "desapariciones".... Al parecer, todo valía para defender la patria contra "falsas ideologías destructivas" (Monseñor Calabresi, *ibid.* 250).

Hoy día se cuenta con todo un arsenal de libros y películas sobre aquella época al que se añadirán, sin duda, todavía muchos títulos. Asimismo, estos años han tenido reflejo en coloquios y encuentros (cf. Balderston 1987; Sosnowski 1988; Kohut y Pagni 1989) así como en revistas y estudios colectivos especializados. Uno de los libros más informativos es el de Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable* (1992); en él se pregunta el crítico cómo es posible representar la violencia, el horror, el miedo y el dolor. Descubre en el abundante material analizado distintas respuestas, pero todas ellas tienen en común el intento de buscar una explicación no-partidaria y no-polarizada en contra del discurso y la ideología maniqueístas de la izquierda o de los militares y la derecha. Contra los dos discursos autoritarios<sup>3</sup>, los intelectuales (escritores, cineastas<sup>4</sup> y periodistas como Timerman) intentan desmitificar la visión dicotómica de héroes (víctimas, nosotros) y verdugos (victimarios, ellos). A menudo, los recursos para reflejar aquella realidad no se encuentran dentro del arsenal del realismo sino en técnicas del desdoblamiento y de desintegraciones del Yo, en la inclusión de elementos fantásticos, simbólicos e hiperbólicos; desplazamientos temporales y geográficos; uso del género policíaco o fantástico...

Era de esperar que Andrés Rivera dedicara alguno de sus relatos (dos hasta el momento) a la última dictadura militar, aunque predomine en su obra el siglo XIX<sup>5</sup>. A pesar de que el propio escritor se niegue a calificar sus novelas de "históricas" (Russo/Tijman 1996:39ss.), en todas ellas el trasfondo histórico-político y social está presente<sup>6</sup>. En nuestro siglo se ubica *Nada que perder* acerca de la lucha obrera en Argentina de los años cuarenta; los años cincuenta dominan su primer relato *El precio* y la reciente dictadura se refleja en *Apuestas* (1986) y *Los vencedores no dudan* (1989)<sup>7</sup>.

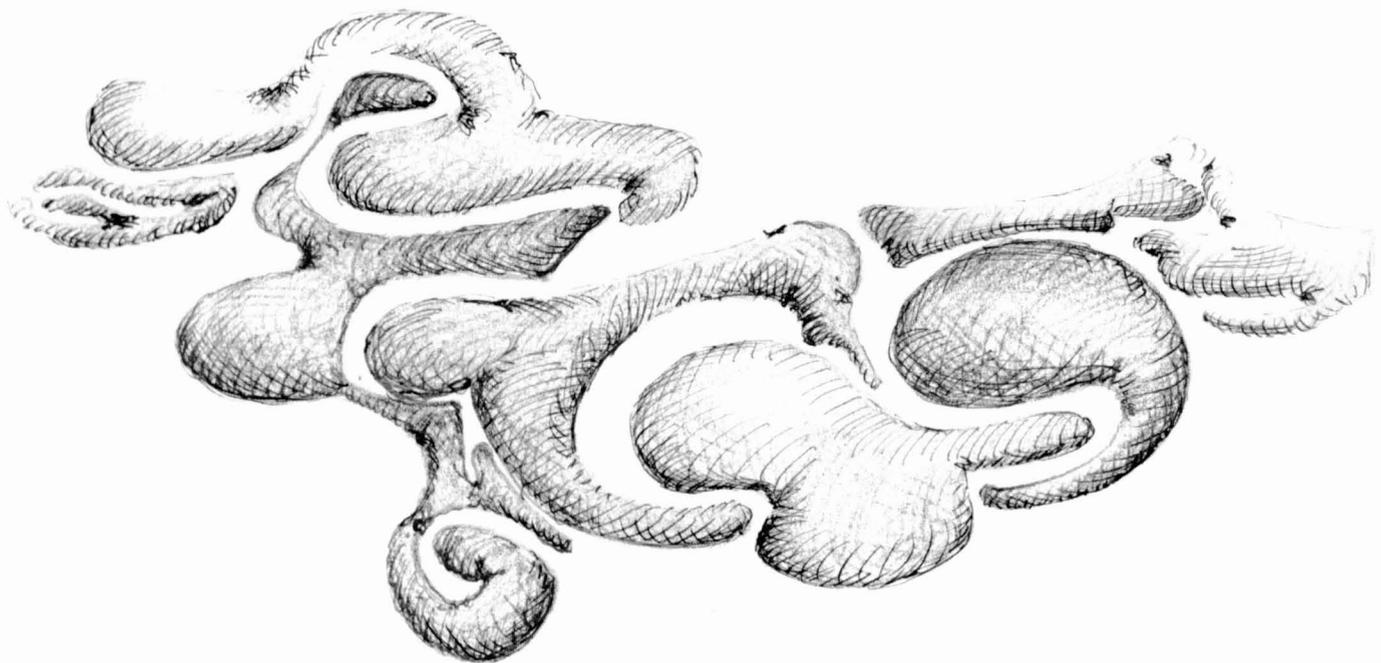
La breve novela *Apuestas* gira en torno a dos núcleos, el formado por el viejo Miller, dueño de la inmensa empresa "La Cruz del Plata" y el que constituye su empleado Lanés. Tomando como base la focalización de los fragmentos, los dos núcleos alternan: los impares tienen a Lanés en su

centro (I, III, V excepto la secuencia 5 de éste) y los pares (II, IV) a Miller; el último fragmento (VI) se divide en una secuencia para Lanes y otra para Miller. Si expresamos la relación en número de secuencias, llegamos casi a un total equilibrio: 9 para Lanes y 10 para Miller<sup>8</sup>. La estructura tan matemáticamente organizada esconde una historia de horror (la dictadura, una desaparición, una huida ante el terror) que deja muchas preguntas abiertas.

Fijémosnos, en primer lugar, en los dos personajes principales. Augusto Miller, representante del poder económico (cf. el discurso del padre Miller, 24), descende de una familia británica (de Gales) que llegó a Argentina durante el gobierno de Sarmiento (1868-1874) y que, habiendo empezado como pequeños comerciantes, lograron erigir todo un imperio de empresas, primero gracias a la compra de tierras y tambos y, más tarde, mediante la especulación bursátil y la inversión en astilleros, papel, petróleo y también en fábricas de armas. A pesar de que el viejo Miller parezca caracterizarse física y psíquicamente: cuerpo pequeño e indómito, insidiosa urbanidad, calma y dureza consigo mismo, sabemos que todos los Miller, desde el primer inmigrante, tenían estas características, es decir, no nos encontramos ante un individuo sino ante un "establishment" (la clase media). El apellido, de lo más común en su país de origen, y la transmisión hereditaria del nombre Augusto de padre a hijo, denuncian el mismo hecho ("Augusto Miller miró a su padre [...] como si se mirara en un espejo", 15). Son hombres que para acumular y mantener sus bienes se hacen cómplices del poder de turno y, de forma perversa, podríamos decir que son *auténticos* argentinos. El texto de Rivera dialoga con otros textos como la literatura gauchesca, con Sarmiento y Borges, aparte de con autores mencionados expresamente como Dreiser, Chase, Kipling, etc. De manera sutil también están presentes textos que no se nombran, como las novelas (e ideas) sobre el inmigrante a finales del siglo XIX: en contra de algunos relatos de Miguel Cané y *En la sangre* (1887) de Cambaceres, aquí se insiste en la "argentinidad" del inmigrante, que pronto prefiere la zarzuela a las novelas de Dickens y que no añora volver a su tierra natal (14-16). Dialoga, igualmente, con novelas de imagen positiva del inmigrante como *Teodoro Foronda* (1896) de Grandmontagne, con cuyo protagonista el abuelo Miller comparte sus comienzos en un almacén de ramos generales, durmiendo como aquel bajo el mostrador; ambos (o sus familias) terminan como

"inmigrantes prósperos"<sup>9</sup>. Son representantes de la clase económicamente pudiente que se exhibe ostentosamente en donaciones y ayudas para los necesitados, escriben condolencias en el momento debido, etc., en fin, son la "buena sociedad" que, para mantener su poder económico y su influencia social, se hacen cómplices de cualquier gobierno, situación a la que llaman eufemísticamente "cumplir en el lugar preciso, una función precisa" (25), pero a la que el hijo Eduardo denuncia sin zalamerías como la clase colaboracionista "que paga y apaña el crimen" (73). Rivera muestra claramente su concepción del poder no como estructura vertical sino como un entramado complejo, "una relación social diseminada" (Foucault).

Juan Pablo Lanes<sup>10</sup> se encuentra en el polo opuesto a Miller: éste practica el montañismo, aquél la natación; Lanes invoca constantemente a Dios, mientras que los Miller usan la Biblia para reafirmarse en ella; Miller es duro (no llora al morir su hijo mayor), indomable y peleador (es un "cazador"), pero Lanes llora y muestra sus sentimientos de manera impúdica (con la desaparición de su hija) y se desploma (es un "conejo" según Miller). Pero hay otra oposición (contradicción) en el propio Lanes: una es su imagen física la que otros ven y la que él mismo observa (nuevo Dorian Gray) con agrado en el espejo y otra, la que sólo él puede ver en su fantasía o en el recuerdo. Toda la secuencia 3 del fragmento III reposa sobre este "ver" real e imaginario que separa los dos Lanes: el primero, cauto, reflexivo y talentoso, o con los epítetos que sirven de estribillo para su *apariciencia*: "esbelto, veloz, fuerte, pulcro, experto" (39, 53). El otro lado de Lanes es oscuro, de voluptuoso sadomasoquista y su ambiente es la "niebla fétida que injuria" (28-29). Pero aun cuando el juego de máscara (también su tarjeta de visita lleva máscaras en el borde) parece limitarse al placer sexual<sup>11</sup> y, por lo tanto, privado, el texto lo denuncia como "carnicero" (68), palabra que amplía el ámbito de perversión a lo social. Prueba de ello son los negocios discretos que Lanes establece con el poder, el que, por un lado le robó una hija y el que, por otro, lo coloca en la cima del status social y de la respetabilidad (cf. la inauguración de su nueva casa al final). Lanes, el pulcro, no por casualidad es autor de una pieza musical, *Leviatán*, en recuerdo de aquel tratado (1651) en el que Hobbes explica las fuerzas que mueven al hombre: instinto de conservación, placer y poder, en fin: "homo homini lupus".



Ahora bien, ¿cuál es el gobierno al que y del que pretenden servir y servirse a un tiempo tanto el viejo Miller como Lanes? Con respecto a la época en curso, jamás surge la palabra "militar" o "dictadura militar", excepto en la alusión a la lectura de Lanes de un texto de "estrategia militar" (35). Sin embargo, el lector no tiene ninguna duda de que de ella se trata. Miller considera a los militares "caballeros de linajes casuales" que preparan un "despotismo inteligente y desdeñoso" e invocan a "*las reservas morales de la Nación*" (en cursiva); ellos "reinstalarán en la patria, la afición por el trabajo, la vida austera, el goce virtuoso de la abundancia y la obediencia a los mejores" (25, los subrayados son míos), todas ellas palabras clave en el discurso militar, dirigido a ensalzar "los valores occidentales" y denigrar lo sensual y lo material (Avellaneda 1986:148-151, 187-188).

También en el caso de Lanes es obvio que el hombre "flaco y elegante" (epítetos que se repiten diecisiete veces a lo largo de la secuencia V,2) es militar. Tampoco en este caso se menciona la profesión del hombre "flaco y elegante", de cara huesuda y voz baja y grave (¿reminiscencia del General Videla?), pero sus calcetines lo denuncian por las "rojizas y aserradas cuchillas que serpenteaban, bordadas, por los flancos" (59-60). De nuevo su discurso lo caracteriza, aunque ahora domina otra faceta del mismo, la letanía cristiana

("Dios, el Altísimo, los elegidos, piedad, designios, Gólgota, la esponja empapada en vinagre, las misiones, la cruz, el ascenso al calvario"), expresada en una voz que suena "como la música de un órgano entre las piedras de una iglesia vacía" (58, 59) y otra, la paternal ("ser padre, la ancianidad, amor, hijos, nietos, el rescate de una hija extraviada")<sup>12</sup>. Ahora bien, por el propio Lanes el lector se entera de otra faceta bien diferente de los militares, a saber los negocios sucios que hacían con el terror y la muerte, contradiciendo así su presunto "Proyecto Nacional" de inculcar "sentimientos y valores" y "espíritu de servicio" (Avellaneda 1986:159). Para denunciar la hipocresía del discurso de "salvación nacional" (62) Rivera se sirve de los negocios sinuosos de los allegados del dictador y de éste mismo, negocios que en nuestros días (1998) han sido confirmados con datos de cuentas bancarias de los "salvadores" en Suiza.

Pero, lógicamente, no son sólo los discursos los que delatan a los militares, sino lo mismo hacen los hechos del terror. Existen indicios de inseguridad y anormalidad en una simple alusión a lugares donde hombres como Lanes encuentran un "escenario para una cita sin sobresaltos" (38) o, más claro aún, cuando el viejo Miller, antes de escuchar la cinta "subversiva" de su hijo, revisa si están bien cerradas las ventanas (71). El hijo menor de Miller, Eduardo, es la viva

prueba del peligro que un joven, políticamente comprometido, corre en esta época de "demencia" y "exterminio" (55). Seguramente, en los años treinta cuando otro Miller predijo –con un acierto asombroso– el futuro atroz de la Argentina, no creía –el que habla despreciativamente de la democracia como elegida "por el voto errático de las mayorías" (18)– que su propio nieto sería uno de los "utopistas" a los que los militares se encargarían de aniquilar. Las palabras de aquel Miller, abuelo de Eduardo, son tan instructivas que el lector las debe tener en cuenta:

"El país [...] se verá sometido a la exacerbación de una pendularidad que iría de democracias breves y caóticas a prolongados regímenes autoritarios... Cuando sobrevenga la hora del orden, el orden se hará pagar. El orden [...] hará que se le pague el rigor que utilizará para aniquilar a los utopistas, para que los sueños de los utopistas sean evocados con aflicción y horror, para abolir, tal vez, la utopía" (19).

Eduardo es este utopista para el que la "revolución es un sueño eterno", para usar el título de otra novela de Rivera, referido a la primera utopía argentina, la de la independencia, pero con obvias alusiones al sueño de los jóvenes de izquierda (como Eduardo) en los años setenta de nuestra época. Dialécticamente Eduardo y su ideología son presentados como oponente directo del poder de los militares: Eduardo, autor de un "escandaloso ejercicio filosófico", publicado "en una editorial porteña que olía a letrina" –calificativos emitidos por el allegado de los militares, Lanes– predica una filosofía (ideología) que se arroga el derecho de "*interrogar al presente y enjuiciar al pasado*", mientras que los militares practican la filosofía de la "*perpetuidad del presente*" (43, las cursivas son mías). Eduardo se pliega a la voluntad del padre y huye a París, ya que son "malos tiempos para la lírica" (cita de Hölderlin en Los vencedores, 77) en esta "hora del acero" (id.) u "hora del orden" (Apuestas, 18), ambas con clara referencia a la traición de Lugones en 1930. Tampoco olvidará el lector que dos veces se formula en el texto como objetivo de la existencia el "subsistir" y "sobrevivir" (22, 70). Digamos, de paso, que esta huida involuntaria a Europa no tiene nada que ver con el típico viaje cultural del siglo pasado, presente aún en Bedoya, "el amigo de Baudelaire". En *Apuestas* también Francia es descalificada por su racismo e insolidaridad, donde todo obrero inmigrante es un "negro" y una "merde" (72).

Pero el suceso clave de denuncia, naturalmente, es la desaparición de la hija (sin nombre) de Lanes. Es en esa escena en la que nos preguntamos con Ricardo Piglia: "cómo narrar los hechos reales?" (*Respiración artificial* 1982:184) o con el mencionado crítico Reati: ¿cómo es posible representar la violencia y el horror? En 1986 ya no es "indecible" (prohibida) la palabra "desaparición" como lo fue en 1980, cuando Piglia trataba el tema en *Respiración artificial*<sup>13</sup>. Pero aun cuando haya terminado la censura, Rivera no se aproxima al hecho terrorífico con la escritura realista, de verdad y sentido únicos, en la que no caben las interpretaciones, sino de forma figurada y a través de la narración en segundo y tercer grado.

El tema se prepara con el anuncio de Lanes en la primera secuencia del fragmento IV (dedicado a Miller) de que "a su hija se le habían llevado", confesión incoherente y pronunciada con tanta congoja que provoca el rechazo del oyente. Por fin, en la secuencia 3, tras el paréntesis de la historia del gaucho Hermelindo Páez, éste cuenta de segunda mano lo que oyó por boca de sus hijas<sup>14</sup>. El narrador insiste en la poca seguridad del relato de unas muchachas traicionadas por "una memoria aterrorizada" (48). Obviamente no se trata del relato del pretendido testigo-cronista objetivo de la novela realista o histórica tradicional, sino de una "traducción" de hechos incomprendidos, idea que ya concluyó su novela *Nada que perder*, acerca de la verdadera identidad de un padre y una época (1982:141; cf. Gnutzmann 1996:156). El secuestro mismo se describe en dos largas frases, de casi una página cada una de ellas, con muchas repeticiones y fórmulas que expresan duda: "como si vinieran... como si estuvieran... como si desearan... si dormían... como si no vieses... parecían no tener apuro...". El conjunto de la escena resulta borroso: parecen fantasmas o metáforas antes que parapoliciales brutales estos hombres ateridos, de ojos borrosos, que necesitan calentarse al sol. ¿Y quién es el muchachito rubio que abraza a la hija de Lanes contra el muro y que se la lleva, transformada en un "pequeño mamarracho tieso"? Tampoco se menciona la razón por la que los hombres se la llevaron, aunque el lector no estará dispuesto a creer a Miller que pretende que ella era "una perra en celo" (48). La urgencia por apartar a Eduardo del país, mostrada en la secuencia anterior, hace sospechar que ella pertenecía a algún grupo de la izquierda revolucionaria (¿tal vez al mismo del hijo de Miller?),

sospecha que se verifica *posteriormente* en el relato de Lanes (V,2). Sólo después de la escena del secuestro, la voz del narrador Páez cobra claridad y realismo, cuando informa de los obstáculos y las amenazas con que el poder impide sus averiguaciones.

También un análisis del *tiempo* nos llevará a la época de la dictadura, aunque se debe conjeturar varias fechas desde el conjunto del texto. Cifras concretas sólo se ofrecen con respecto a la historia de los Miller: hacia 1870 llegan de Gales a Argentina; en 1910 ya son dueños de un imperio empresarial (II,2). Hacia mediados de los años treinta, el padre Miller se retira a la Patagonia y entrega todos los bienes a su hijo (21), sucesión que al final de la novela debería repetirse entre el viejo Miller y su hijo Eduardo, pero que la dictadura impide. Unos veinte años más tarde (años cincuenta), Miller contrata al gaucho Páez como capataz de una estancia en la Patagonia (43). ¿Cuándo comenzó el *irresistible ascenso* de Lanes en la empresa Miller? es decir, ¿cuál fue el momento en que los más cautos podían sospechar que el pronóstico político de largos regímenes autoritarios y breves democracias (19) comenzaba en el país? Lo más probable en los años sesenta; ¿ya con el golpe contra Frondizi o más tarde con los generales Onganía, Levingston y Lanusse?

Quedan dos fechas clave en el texto: ¿cuándo ocurrió la desaparición de la hija de Lanes? ¿Cuál es el presente del relato básico? Nada permite establecer la fecha del secuestro con seguridad, únicamente permanece en la memoria de los afectados como una "larga tarde de otoño" (IV, 1,2). Ahora bien, en "otoño" tuvo lugar el último golpe militar y si calculamos que, desde entonces, Lanes se enriqueció gracias a los negocios con los militares, la hipótesis de marzo de 1976 se consolida con el cálculo del presente. El "ahora", por suerte, se deja fijar con toda certeza, puesto que la ficha técnica de la película *Apocalypse Now* nos ofrece el año 1979. Sabemos que el estreno de esta película obligó a Lanes a cambiar en *Leviatan* el título de su pieza musical que se presenta al final de la novela. Sin duda, la importancia de la película va más allá de la simple fecha; la Argentina actual se presenta tan apocalíptica como el Vietnam de entonces y Lanes se parece a Marlon Brando (mencionado expresamente) en el papel demoníaco de Kurtz de la *nouvelle* de Conrad, *Heart of Darkness*, cuyo último grito era "The horror! The horror!".

Una vez aclarado el esquema temporal de *Apuestas*, sólo queda por establecer el tiempo del relato "primero" o "base" (Genette, *Figures III*), es decir, desde el momento en que Lanes en el fragmento I deja la tarjeta de invitación a su fiesta de inauguración en el despacho de Miller hasta la celebración de la misma en el último fragmento. Todos los demás relatos (la historia de los Miller, la del hijo mayor de Miller, la desaparición de la hija de Lanes y el ascenso de éste, etc.) constituyen "anacronías" (en concreto analepsis, cf. Genette). Aunque no es posible una afirmación terminante, ha de tratarse en principio de un solo día. Veamos: Al final de I,1 Lanes deja su tarjeta en la oficina de Miller y decide tomarse una copa. Al final del fragmento II, Miller, tras una reunión con los militares, recoge la tarjeta de Lanes. En el fragmento III, aunque no se sabe si desde la primera secuencia o sólo en la tercera, vemos a Lanes tomar el trago que se había prometido. El fragmento IV está ocupado por la analepsis (desaparición y huida) y en el V tenemos a Lanes aún en el bar, terminando su "tercera copa", mientras Miller (sec. 5) decide ir a un restaurante y se lleva la tarjeta de Lanes. Vuelve Miller del restaurante en VI,2 y cambia la tarjeta del saco de salida al de casa. En VI,1 ya se celebra la fiesta en la nueva casa de Lanes, fiesta en la que éste echa de menos a Miller y cree verlo representado por su frígida secretaria y un ramo de calas, flores de la muerte. Y con la muerte de Miller la misma noche termina la novela:

"El doctor Augusto Miller [...] no oye la campanilla del teléfono. Su mano derecha, que extrajo la tarjeta grande y rectangular [descansa]. Las llamadas se repiten, monótonas y regulares, en el teléfono que brilla, oscuro, en las rodillas del doctor Augusto Miller".

Para terminar, quiero volver sobre la cuestión del "realismo" en la novela, aludido antes en el contexto de la escena de "desaparición". Sabido es que no se debe hablar de "realidad" o "realismo" sino de "efecto de realidad" (Barthes), de un "discurso referencial" (Jakobson) que *pretende* "copiar" el mundo real. Para ello el "realismo" trabaja con elementos reconocibles de la vida social: creación de personajes tipo, escenas conocidas, geografía verificable, ceremonias sociales, etc. Uno de los recursos más apreciados por este discurso es la descripción, "el détail vrai" de Zola (cf. Ph. Hamon 1981 y 1982). En la novela de Rivera falta todo detallismo descriptivo: los personajes se caracterizan estereotípicamente mediante dos o tres

epítetos ("esbelto, rápido, fuerte", "flaco y elegante", "viejo, indomable") de la misma manera que el espacio está presente únicamente en algún elemento disperso: una puerta y una ventana de despacho, un escritorio, un archivador; de la ciudad, sin duda Buenos Aires, sólo se "ve" el río y el puerto. La larga y repetida descripción del marco y de la foto de una mujer desconocida, que recorre como *leitmotiv* el relato, llama la atención precisamente por constituir una excepción. Provoca la curiosidad del lector, curiosidad algo aplacada en el último fragmento, pero nunca del todo: ¿la novia del joven médico Miller, antes de convertirse él en un duro empresario y con la que vivió un idilio en una cabaña cerca de un lago? (73). ¿Qué tuvo que ver con aquella mujer que Lanes vio cuando ella abandonaba furiosa el despacho de Miller? (35-36). Intencionadamente, el autor juega con las dudas del lector; incluso dentro del relato se plantean una serie de preguntas, a menudo desde la perspectiva de Lanes (cf. págs. 23, 33, 35, 57) a las que el personaje no sabe contestar. Pero a lo largo del texto quedan muchas más, aparte de las indicadas: la hija de Lanes, ¿fue una "perra en celo" o una "subversiva"? ¿Quién es el muchachito rubio que participa en el secuestro? ¿Qué le dijo a la hija de Lanes para que se quedara tiesa? ¿De qué y cuándo murió el hijo mayor de Miller? ¿Quién es/fue la madre de los hijos de Miller?...

Ya en el contexto de la "desaparición" se mencionó que existen verbos y adverbios que expresan duda o vacilación del tipo: "quizás", "como si", "por lo que se sabe" o "parecer", "conjeturar", "preguntarse", "creer" y "pensar", los que sugieren la posibilidad de error como cuando Lanes "piensa" que Miller ha enviado a su secretaria con calas y luego, "piensa" que son plumas (67).

A esta inseguridad contribuye, además, la variedad de narradores y puntos de vista. Al parecer, el fragmento I introduce a un narrador "objetivo",

fuera del relato (extraheterodiegético según Genette). Los verbos que emplea expresan distanciamiento y objetividad, el tipo de relato que se suele relacionar con el behaviorismo: "se lee, contiene la respiración, golpea, mira, se para, espía, se palpa, respira, abre, entra, se ve, camina, contempla, su mirada resbala..."; el único verbo que se sale del enfoque rigurosamente exterior es el verbo "pensar". También la primera secuencia del fragmento II es introducida por este narrador que enfoca, desde fuera, al viejo Miller y reduce la información a lo que "saben" y "sospechan" los demás de él. Las siguientes secuencias, narradas por una voz externa, enfocan el material desde la *perspectiva* del viejo Miller, igual que en el fragmento III, en el que se mantiene la voz del narrador, pero la *perspectiva* es la de Lanes quien en sus fantasías revive escenas sado-masoquistas o medita sobre la historia de los Miller. Esta focalización interna nos hace percibir el mundo narrado a través de los ojos de los personajes, es decir, introduce posibles errores (Lanes, un fiel y desinteresado empleado es un conejo), distorsiones (calas son plumas) y prejuicios (la hija de Lanes, "una perra en celo"), situación que se refuerza con los narradores en segundo y tercer grado (las hijas de Páez, el propio Páez, pero también el relato de Lanes sobre la vida de su hija). Asimismo la fragmentación de la historia, los saltos del presente al pasado, la alternancia de los núcleos narrativos, los diferentes lenguajes (aparte del del narrador, el lenguaje religioso, eslóganes militares y patrióticos, el discurso marxista (57), vulgarismos (34), el lenguaje infantil (56)...) y un final abierto introducen la misma falta de certeza. Esto, desde luego, no constituye una retirada o evasión del autor, sino una serie de ofertas al lector que exigen su colaboración desde el mismo título: ¿quién apuesta? ¿a qué? ¿quién ganará?... ¿La voz ronca, distorsionada de Eduardo que sale de la cassette (78)?

## Bibliografía

- Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- , *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 vols., Buenos Aires, CEAL, 1986.
- , "Argentina militar: los discursos del silencio" en K. Kohut y A. Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/M., Vervuert, 1989, pp. 13-30.
- Balderston, Daniel et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- CADHU (Comisión Argentina por los Derechos Humanos), *Argentina: Proceso al genocidio*, Madrid, Elías Querejeta Edics., 1977.
- CONADEP (Comisión Nacional sobre la desaparición de personas), *Nunca más*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Gnutzmann, Rita, "De la historia como literatura y de la literatura histórica", *Príncipe de Viana* (Pamplona), Anejo 17 (1996), pp. 153-165.
- , "Historia, utopía y fracaso en *La revolución es un sueño eterno* de A. Rivera", *Actas del Congreso de Romanistas*, Jena (1997, en prensa).
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'Analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- , "Un discours contraint" en R. Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-181.
- Kohut, Karl y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/M., Vervuert, 1989.
- Morello-Frosch, Marta, "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente" en D. Balderston et al., *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, pp. 201ss.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1982.
- Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992.
- Rivera, Andrés, *Nada que perder*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- , *Apuestas*, Buenos Aires, Per Abbat, 1986.
- , *Los vencedores no dudan*, Buenos Aires, GEL, 1989.
- , *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- Rodríguez, Roxana, "Los vencedores no dudan. Un narrador que se define en la tensión" en T. Frugoni de Fritzsche et al., *Andrés Rivera. Utopismo y revolución*, Buenos Aires, UBA, 1996, pp. 23-29.
- Russo, Miguel y Gabriela Tijman, "Ser escritor" (entrevista con A. Rivera), *La Maga* (3-4-1996), pp. 39-41.
- Sarlo, Beatriz, "Política, ideología y figuración literaria" en D. Balderston et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.

Sigal, Silvia, "Poder, intelectuales, campo cultural. Reflexiones alrededor del caso argentino" en *Literatura y poder*, ed. por C. de Paepe et al., Leuven, Leuven UP, 1995, pp. 45-57.

Sosnowski, Saúl, "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta", *Revista Iberoamericana*, 125 (oct.- dic. 1983), pp. 955-964.

— (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

Speranza, Graciela, *Primera persona (Conversaciones)*, Buenos Aires, Norma, 1995.

Unamuno, Miguel de, "La tradición eterna" en *Obras completas*, vol. I. Madrid, Escelicer, 1966, pp. 783-816.

## notas

<sup>1</sup> La "ley" 21.276 prohibía en las Universidades "toda actividad que asuma forma de adoctrinamiento, propaganda, proselitismo o agitación de carácter político o gremial, docente, estudiantil y no docente" (CADHU 1977:26).- Cf. S. Sigal sobre las dos características del s. XX argentino: "golpes militares de orientación más o menos marcadamente católica, antiliberal o fascisante, y el populismo peronista. Ambos se caracterizan por intervenir con intensidad variable, sobre la producción y la circulación cultural, sobre la conducción de las instituciones culturales, en particular las Universidades y, en fin, por someter la vida intelectual de oposición a una represión que alcanzó límites insospechados durante la última dictadura militar" (1995:47).

<sup>2</sup> Se habla de "virtudes éticas y morales *constitutivas del ser nacional*". Avellaneda (1989) ofrece un breve resumen de su libro de 1986 en una conferencia recogida bajo el título "Argentina militar: los discursos del silencio".

<sup>3</sup> Sobre el discurso autoritario, véase B. Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria" (1987).

<sup>4</sup> Las películas más conocidas son *La historia oficial* (Puenzo), *Hombre mirando al sudeste* (Subiela), *Tiempo de revancha* (Aristarain) y *La noche de los lápices*. También se puede incluir aquí la película de Jusid, *Asesinato en el Senado de la Nación*; aunque relata un hecho ocurrido en épocas del Senador de la Torre, no pasó desapercibida la semejanza, puesto que se censuró una sesión de tortura con picana eléctrica (Avellaneda 1989:24, 29). Una amplísima lista de relatos producidos en estos años se encuentra en el mencionado libro de Reati. El tema más obvio es la dictadura y la represión, pero tampoco falta el del exilio.

<sup>5</sup> El escritor trata el tema de la independencia en *La revolución es un sueño eterno*; la época de Rosas en *En esta dulce tierra* y el final del dictador en *El farmer*; el gobierno de Sarmiento hasta la llegada de Roca en *El amigo de Baudelaire* y los años ochenta en *La sierva*.

<sup>6</sup> Rivera alude a la ambigüedad del concepto "historia" en su relato *En esta dulce tierra*: "Cufré [...] tuvo una infrecuente percepción de ese teatro paradójico que, en los libros de texto, se designa con el nombre de historia" (1995:18). También en *Apuestas* surge la duda (¿ironía?) acerca de la tarea del historiador y del discurso histórico que archiva la retórica patriótica y no la historia que se esconde en los cementerios (51), esta "intrahistoria" a la que Unamuno alude en su ensayo "La tradición eterna": "la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia" (1966:783ss.). En una entrevista con G. Speranza, Rivera afirma: "La literatura dice la verdad [...]. La historia la escriben los vencedores y la historia de los vencedores canoniza. La otra historia es tarea de la buena literatura" (1995:186).

<sup>7</sup> La historia está narrada por la amante del "vencedor"-torturador que termina asesinado por sus propios compañeros; el tema, la fragmentación, el punto de vista vacilante y la falta de aserciones acercan las dos novelas; para un análisis de la novela, véase R. Rodríguez 1996:23ss.

<sup>8</sup> También el número de secuencias por capítulo es (casi) equilibrado: cap. I y VI = 1 y 2 sec.; cap. II y V = 5 sec.; cap. III y IV = 3 sec.

<sup>9</sup> Uno de los intertextos más repetidos en los relatos de Rivera es la obra de Sarmiento. El sanjuanino aparece no sólo en la novela *El amigo de Baudelaire*; en *En esta dulce tierra* se le llama "un loco" que convirtió a Facundo "en cifra del destino" (1995:20); en *Apuestas* está literalmente presente como el hombrón implacable y a la vez sensible, apto para la educación infantil (56), pero también indirectamente con su idea de promover la llegada de inmigrantes de países cultos como Inglaterra; irónicamente, la aldea galesa de los Miller es "hedionda" y un "sórdido mundo de escoria" (15, 24), en fin, significa la pobreza y el atraso (24).

<sup>10</sup> Su nombre hace pensar en el Juan Pablo Castel de *El túnel* (1948) de Sábato, personaje contradictorio, maniático de la lógica y poseedor, a la vez, de regiones subterráneas y oscuras; en busca del amor perfecto, es violento y egoísta y termina siendo un asesino. Como es sabido, en esta novela Sábato introduce con Allende el mundo de los ciegos, metáfora del mal, elaborada posteriormente en el "Informe sobre ciegos" de *Sobre héroes y tumbas* (1961).

<sup>11</sup> A menudo, las relaciones entre los sexos son tortuosas en los textos de Rivera; recuérdese la de Cufre con la Starkey en *En esta dulce tierra*; la de Castelli con otra Starkey, la Orellano Stark, en *La revolución es un sueño eterno*; la de la sierva (que da título a un relato homónimo) Lucrecia con Bedoya...

<sup>12</sup> Este lenguaje común a los militares se comprueba en los discursos del último dictador chileno: "la Patria es la tierra de los padres... es la base vigorizante de los hijos nacidos en ella... es la tradición... el patriotismo... La familia... Después de Dios -como dice Tomás de Aquino [...] después de Dios, a los padres y a la Patria es a quienes más debemos..." (fuente: los *Discursos* del mencionado señor cuyo nombre mejor no se recuerde).

<sup>13</sup> Sin embargo, Piglia coló la palabra tres veces, pero disimulada en el contexto de una pretendida delincuencia del protagonista Maggi (1982:14, 16, 62); para la verdadera "desaparición" se usa el eufemismo "estar de viaje".

<sup>14</sup> Con el personaje del gaucho Páez, Rivera entabla nuevamente un debate con (y una refutación de) Borges: valiente, no de cuchillo sino de revólver, no le sirve nada su coraje en la época del poder oscuro de los militares y sus seguidores; cf. la siguiente cita de *Nada que perder*: "llegué a la tranquila casa de mamá, a pocos metros de lo que fue el arroyo Maldonado, escenario entre otro, de taitas que hablaban por el filo de sus puñales, según las dudosas prescripciones de Borges" (1982:14).