



La narrativa de Andrés Rivera
Una lectura derridiana

Olga M. Tiberi
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

I-La inscripción del silencio.

...Pero lo indecible cogió un trozo de su traje y comenzó a borbotear y a buscar palabras (Nietzsche. *Así habló Zaratustra* 18).

Andrés Rivera narra para constituir el relato desafiante de ese gesto de impotencia que pretende hacer claudicar la palabra en su puro querer-decir. Narra para abrir las esclusas y merodear, una y otra vez, aquellas clausuras que no pueden sino denunciar los límites que la inscripción va a atravesar. Porque cuando el lenguaje del poder, en la plenitud de sus intenciones hegemónicas, se llama a silencio, en su interior estallan las inquietantes divergencias de la lengua, suelo absoluto de todos los desplazamientos. Se opera, entonces, a través de ella, en su repentino y paradójico gesto de callar y de decir, una majestuosa apertura del lenguaje en general. Cuando la literatura asedia ese silencio, el murmullo de la escritura corroe toda intención de eternidad y en su errancia infinita, desterritorializa al sujeto, de-sujetándolo de sus propias huellas para hacerlo anónima repetición de lo dicho y anuncio de aquello que aún falta por decir.

En consecuencia, la palabra se hace temporalidad y el trabajo arqueológico –invisible, incesante- la hace deambular desde el presente de su inscripción hacia el pasado más remoto posible donde fulguran olvidados gramas que, sin embargo aún, la constituyen. Allí se funda el espacio de la letra; se construye el lugar para la letra y, en la medida en que ese espacio es ya tiempo y exteriorización, es decir, un afuera adentrado en el interior de la pasión escritural, un puro afecto afectado, como diría Deleuze, puesto que la palabra se constituye como tal en el *oïkos* de pura intemperie de la lengua. Y

ello se hace, ocurre, acontece, 'de repente', de un solo golpe como resultante de una soberana tirada de dados realizada en la superficie azarosa de la vida.

Esta perspectiva es también sinónimo de constitución del sujeto moderno, aquel que fragmentado exhibe entre las fisuras de su carcaza, el continuo enfrentamiento de Dionisos con Apolo y, al mismo tiempo, la necesaria consonancia entre ambos fundante del juego de lo sincrónico con lo diacrónico y de lo transitorio con lo permanente. Un juego que, en la escritura literaria, entrama ese sujeto incalculable que, a modo de resto agambiano, excede el propio concepto de sujeto para exteriorizarse borrándose en la configuración de una subjetividad múltiple, singular que, como la alteridad misma resulta ser "efecto de un tejido de relaciones de poder que se revela estrictamente constitutivo de lo real" (Crespi 22).

Entonces, esta configuración implica una construcción histórico-social que va más allá de la referencia a un conjunto conformado aun por diversos sujetos amalgamados en una red de experiencias en común. En este sentido, el interjuego ejecutado por la palabra y el silencio hace que la producción narrativa de Rivera convierta a este autor en contemporáneo y a la vez en anacrónico de su época, puesto que tomando la distinción que de ambos términos hace Agamben:

ser contemporáneo es tomar distancia del propio tiempo sin dejar de mantener allí fija la mirada para poder ver sus zonas oscuras, sus sombras[...]Contemporáneo es, justamente, aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad [...] contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él ¹("¿Qué es...?" 21-22).

Y anacrónico, por cuanto lo reciente es proyectado, en la palabra riveriana, hacia el pasado, no como modo de recuperación de una verdad olvidada, sino en tanto manera de tejer la trama sutil de la memoria. Esta intencionalidad, de manera artesanal, cincela tiempo, espacio e historia en

figuras fantasmales, en espectros que abriendo el intersticio entre lo posible y lo imposible asedian toda pretensión de cierre ontológico. Precisamente, el gesto de esta escritura literaria consiste en dar testimonio indefinidamente de esa deuda infinita que la inscripción tiene con su otro y que el giro ético esgrime en el corazón mismo de la reflexión estética puesto que, como afirma Foucault:

una literatura consagrada al lenguaje hace valer, en su vivacidad empírica, a las formas fundamentales de la finitud[...llega esa] región informe, muda, insignificante en la que el lenguaje puede liberarse [...y señala] la desaparición del Discurso [...y con ello] la desaparición del hombre [...puesto que] el hombre había sido una figura entre dos modos de ser en que el lenguaje, después de haber estado alojado en el interior de la representación y como disuelto en ella, se liberó fragmentándose: el hombre ha compuesto su propia figura en los intersticios de un lenguaje fragmentado. (*Las palabras* 372-373).

En consecuencia, la mutua y ambivalente fragmentación del hombre y del lenguaje configura ese lugar interminable de la alteridad, de lo otro, de la diferencia. Tal vínculo cobra cuerpo en la escritura: allí, las palabras gesticulan el silencio y murmuran lo impensable del lenguaje. A la vez, conlleva la marca de una interrupción impuesta, a manera de resistencia frente a la derrota inexorable significada en el quiebre institucional de 1976, por el propio escritor que lo lleva a desterrarse de la palabra literaria en un tiempo de verdugos. No obstante, en ese efectivo silencio, parece labrarse la íntima convicción de Rivera: si por un lado, el silenciamiento sustrae al escritor de su oficio, por otro, lo afirma en la necesidad de continuar pensando en lo por-venir. Este doble movimiento, esta retirada de la escena literaria, extrema la escritura riveriana en *Nada que perder*, texto escrito en 1982, con el que vuelve a la tarea editorial y que, significativamente, Rivera abre mediante dos epígrafes: un Proverbio irlandés: “Cuando todo lo demás está perdido, todavía queda el futuro” (*Nada que perder* 11), y otro perteneciente a Freud:

Es indiferente que uno sea o no comprendido por los representantes oficiales del momento. Entre las masas que se ocultan anónimamente detrás de ellos, hay suficientes personas

que desean comprender y que, como he visto a menudo, repentinamente avanzan. A fin de cuentas, uno trabaja principalmente para los anales de la Historia (*Nada que perder* 11).

Epígrafes que simulan sobrevolar el recinto de la letra, ensayando un contrapunto entre el saber popular y el saber científico para, inexorables, sintetizar la necesidad de pensar el porvenir del hombre en el devenir de la historia.

II-El acontecimiento de la historia en la narrativa de A. Rivera

El acontecimiento permanece a la vez *en y sobre* el lenguaje, y por ende adentro y en la superficie, una superficie abierta, expuesta, inmediatamente desbordada, fuera de sí misma. El acontecimiento permanece en y sobre la boca [...] en la comisura de los labios superados por palabras que *se portan* [...] *Son portadas*, a la vez, *exportadas y deportadas* por un movimiento *deferencia* (transferencia, referencia, *différance*)” (Derrida, *Salvo el nombre* 50).

Sabemos que el lenguaje inaugura la historia en tanto acontecimiento y relato, y lo hace en el seno de una ambigüedad que le es constitutiva; una ambigüedad que resiste a ser resuelta en términos de cribaje entre lo subjetivo y lo objetivo. El lenguaje “como origen de la historia” y de “historicidad misma” (Derrida, *La escritura* 10) se erige en ese asombro que no requiere para ser tal ni un sujeto gramatical ni un sujeto absoluto. Un asombro que inquieta y, solicitando estructuras inscribe la necesidad de reconstruir las construcciones de la historia para recuperar el acontecimiento a través del cual se revela la posibilidad de la historiografía y la experiencia misma de la historia. Sin embargo, ningún contexto puede ser saturado ni cerrado por el imperio de una verdad última; por el contrario, todo contexto insiste en una suerte de apertura permanente, siempre en espera de esa lectura que ose extraviarse en su ilegibilidad textual. Un contexto que aguarda la llegada de ese pensamiento otro capaz de otorgar a las expresiones una significancia distinta puesto que todo contexto instituye en sí mismo la posibilidad

no sólo de que las expresiones no signifiquen algo distinto de lo que dice que significan, sino que las expresiones no significan, precisamente, nada, que son expresiones 'locas' y, por lo tanto, no expresiones, estrictamente hablando, sino como lo subraya Derrida, *silencios* o, para usar la frase de Foucault, *la ausencia de obra* (Fenves 353).

Entonces, la apertura de la historia implica, a manera hamletiana, un resto de silencio indeterminable de acuerdo con su contexto; un silencio que, en tanto residuo de aquel violento acto de fuerza por el cual se abre la historia, conserva en sí la marca del desgarró. En consecuencia, el silencio no es causa; sólo un efecto de la herida de la vida; ni siquiera es una fuerza, sino solamente una cicatriz; es un silencio indeterminado, inalterable e irrepitable que únicamente puede ser extendido cada vez que se inicia un relato, asumiendo así el rol reservado a la razón que, con su imperio pretende sostener y asediar al lenguaje y a las leyes de sus enunciados. Sin embargo y por ello mismo, una arqueología del silencio no evade las razones lógicas del lenguaje puesto que tanto la posibilidad como la imposibilidad de decir el silencio, se realiza, invariablemente, en un lenguaje objetivante, proclamado en la centralidad misma del logos. No obstante, la escritura, en su carácter suplementario de prótesis, es la condición de la episteme y abre el campo de la historia y del devenir histórico por cuanto la historicidad misma no puede desvincularse de la posibilidad de escribir.

En este sentido, Derrida elabora un concepto de historia que ya es escritura y juego de expansión programada en el movimiento de la archihuella. Por tanto, el concepto de escritura derridiano se conecta con la historia de la vida como historia de la *différance* y del grama, ya que la vida misma es huella. No es posible para el filósofo argelino plantear la historia en tanto historia del sentido, en la que el presente se constituye en conciencia fundadora. Por el contrario, la temporalidad de la historia y su significación es discontinua puesto que es siempre, en *différance* y esta circunstancia destituye el concepto de historia sedimentado en la linealidad del lenguaje y en la homogeneidad del

tiempo. Pensar la historia como escritura impone la tarea de sustraerse de toda visión humanista del mundo y, en esa ausencia de absolutos, entender al hombre como acontecimiento mismo de la historia, determinado, tal como lo afirma De Peretti, por “la posibilidad de escritura susceptible [...] de desaparición, como posibilidad de producción y reproducción de la huella, como lugar de expansión y multiplicación del grama dentro de una historicidad que instauro el propiograma” (90).

En ese entramado, toma lugar la escritura poética y la literatura oficia a manera de singular enclave ya que en palabras de Karen Saban “la literatura es el campo de transferencia de la memoria. Ficcionaliza lo que todavía puede ser recontado [...] La literatura puede reconstruir una historia a partir de los puntos sueltos de los discursos que circulan en la sociedad y devolverle a esa sociedad, en su conjunto, el texto que no pudo articular” (222).

Rivera asume el oficio de narrador para dar continuidad a aquellos relatos no contados y lleva a cabo su tarea perturbando las estructuras mismas de la temporalidad, en esa experiencia humana del tiempo que se abre como instancia referencial y que el relato se encarga de volver contingente. Para ello, instala su palabra en ese intersticio generado entre lo verdadero de la ficción literaria y la verdad de un hecho histórico cuyos márgenes se han ya diluido en la descripción fáctica de la historia. Sin embargo, su narrativa no trata de relatar un pasado distante e inerte, sino de inquietar el presente en la puntualidad de una grafía que intenta rasgar los velos del olvido puesto que como afirma Benjamín “articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (*Discursos interrumpidos* 180).

III-Tiempo y subjetividad en la narrativa riveriana.

La historia genealógicamente dirigida, no tiene como finalidad reconstruir las raíces de nuestra identidad, sino por el contrario

encarnizarse en disiparlas; no busca reconstruir el centro único del que provenimos, esa primera patria donde los metafísicos nos prometen que volveremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan (Foucault, *Microfísica del poder*, 26).

La historia, para decir una de esas frases brillantes que nunca me salen, me parece una ficción inacabada. (Rivera. “Una escalera al cielo” 57).

La narrativa de Rivera vuelve sensible la opacidad de la historia, en el espesor del tiempo. A pesar de que el autor, en repetidas ocasiones, ha afirmado que no escribe novelas históricas, su relato entrama lo histórico en su discontinuidad radical a manera de una cierta contingencia que, sin embargo, logra su propia configuración en la ocurrencia del acontecimiento. Es este acaecimiento de lo literario el que desapropia de todo subjetivismo al sujeto –y aun al autor, de su rol de escritor- para situar a ambos en la juntura de un sujeto histórico y social que, inmerso en su propia experiencia de disolución, en el abismo del ‘ser’ sujeto, inscribe al otro en la gramática de la letra. Es el efecto de este descentramiento en el cual se enraíza la literatura y de-sujeta al sujeto de su pretendido ser-presencia, es el efecto de esta caída del concepto metafísico de representación lo que lleva a Lacoue-Labarthe y a Nancy a sostener que en lo literario “somos efectivamente nosotros los que estamos implicados; es nuestra imagen [...] la que se nos devuelve. Y esta rotunda verdad es la que se nos asesta: no hemos salido de la época del Sujeto” (42).

Un ‘yo’ como forma vacía –como esa inquietante diferencia de máscaras señalada por Foucault- urde el relato riveriano en una espiral que procede por estertores, a manera de furiosos golpes asestados sobre la piel indiferente de un lenguaje que es llamado a exacerbar su fuerza retórica desde la vibración misma de cada palabra.

La narración parece no avanzar, por el contrario, dibuja una suerte de círculos concéntricos, insistentes y perspicaces, a través de la yuxtaposición de fragmentos que detienen la temporalidad de la historia a la vez que relevan lo

singular de la totalidad textual. Fragmentos que exceden el todo del texto a manera de un gran resto de indecibilidad que interrumpe y da morada a la historia en tanto experiencia humana entrampada en las estructuras de la temporalidad, de ese tiempo-ahora enunciado por Benjamín (*Discursos interrumpidos* 188) que quiebra la continuidad homogénea del relato del hecho histórico. Precisamente, esta obstinación fragmentaria del discurso constituye, de manera radical en la narrativa de Rivera, la cuestión del sujeto formalizando una memoria que se siente arrebatada en el vértigo de los acontecimientos presentes. De manera que, por ejemplo, en *La revolución es un sueño eterno* el narrador inscribe la escritura del protagonista Castelli, haciendo evidente la ambigüedad de fronteras que se establece entre realidad y sueño; a la vez, replica en el espacio público del texto literario la palabra privada del orador de la Revolución de Mayo:

¿Por qué yo?, escribe Castelli. [...] Sólo hablé. ¿Dónde están mis palabras? No escribí un libro, no planté un árbol: sólo hablé. Y maté. Castelli se pregunta dónde están sus palabras, que quedó de ellas. La revolución –escribe Castelli, ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse- se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas. No sé qué se hizo de mis palabras. Y yo, que maté, tengo miedo. [...] Tengo miedo, escribe Castelli [...] Y esa palabra –miedo- no es nada [...] en esa ciudad que compra palabras y que las paga. Que las olvida (*La revolución* 45-46).

Este juego entablado entre enunciados en estilo directo y en estilo indirecto, al igual que la presencia del fragmento, permite la entrada de lo paradigmático en la esfera de la subjetividad de un 'yo' que implica, invariablemente, un destinarse en la enunciación. Esta condición quebrantada de una escritura que parece multiplicarse en trayectorias diferenciales, consigue la puesta en relieve de una constelación de tensiones que abre el sentido de la palabra. La escritura fragmentaria riveriana impugna, de esa manera, el diseño de una enunciación positiva que intenta el desarraigo de la simple vivencia y rechaza la palabra como revelación sintética de la verdad, para ubicar en la imprecisión de ese lugar, la reflexión sobre lo incierto, lo

azaroso, sobre aquello que resulta inexplicable, excepto en el compromiso de quien se atreve a leer lo ilisible.

Ahora bien, esto ocurre en la textualidad de la obra de Rivera porque su escritura literaria deconstruye, desde lo porvenir de la memoria, un mundo pasado impregnado por un pensamiento comprometido en cuestionar el andamiaje de su tiempo. Así, en *Kadish*, inscribe, a modo del denominado monólogo interior, esta perpleja interrogación a su personaje Arturo Reedson: “¿Mojaste los dedos, Arturo Reedson, en la sangre de Jorge Julio López², ese anciano al que asesinaron, ese anciano que caminó, sin saberlo, relajado, anónimo, con bonhomía, hacia los fierros de sus criminales? ¿Quién se acuerda de él? ¿Quién? ¿Quiénes? Vos, sí, ¿y quiénes más?” (55).

Por tanto, la economía escritural inscribe las distintas cosmovisiones de los personajes a manera de registros que se superponen unos a otros, se suplementan y complementan entre sí, como si sólo de ese modo se pudiera realizar la tarea arqueológica de excavar en el pasado, aun lo silenciado, y solamente así se consiguiera reconstruir e instaurar el proceso mismo de la verdad histórica, es decir, de la verdad de la ficción histórica. En ese recorrido, en ese pasaje a la forma escritural, en la propia identidad obliterada del autor, Rivera juega en el relato con su propia falta retirando de la escena un ‘yo’ que se diluye en un puro destinarse en la enunciación de ‘historias’ menores, marginadas por la novela histórica canónica para relevar aquellas voces subalternas, olvidadas por la infamia del discurso hegemónico, para realzar el carácter de hombres y mujeres opacados por el brillo de la heroicidad del relato oficial.

En este itinerario escritural, este autor nacido en Villa Crespo, reformula el realismo, impregnándolo de sentido ético e incluso concibe la reflexión acerca de la literatura en tanto reflexión crítica acerca de las relaciones de poder. En este aspecto, en *El precio*, cuyos relatos retoman los sucesos de los años 1930 y 1945 y su temática se enmarca en la resistencia ante el

capitalismo, Marcos, alter ego de Rivera, reflexiona, a modo de un anuncio que no dejará de ser una constante preocupación a lo largo de toda la obra de este escritor: “Cuán largo sería el combate y qué costoso el precio a pagar para sostener, sin mácula, la esperanza de las albas venideras” (9).

Este texto, *El precio*, no sólo marca, en la trayectoria riveriana, el comienzo de la vida en tanto militante político y de su escritura, en tanto escritor; en la biografía de Marcos³, Rivera teje su historia personal y la historia de su generación:

Podía hablarle de ese no muy lejano año 45, en que muchos de nosotros –ilusos jovencitos- creímos ser dueños de nuestras vidas, impulso de un salto adelante. (Oh, las bellas declaraciones “el año 45 pasará a la etcétera; la generación de 45, etcétera; la juventud del 45, etcétera; los estudiantes del 45 escriben una página de gloria y etc., etc...” (21).

Rivera, sujeto, entonces escindido y desgajado, del discurso abre y perfora la superficie del relato obligándolo a flexionar sobre el peso mismo de las palabras, contra el olvido y la indiferencia. En ese proceso, que no está exento de violencia, la voz narradora, sin embargo, expone en la lisura de lo narrado, a manera de una herida irremediable, la abertura misma de la diferencia y del disenso. En este sentido, tal vez, resulte acertada aquella afirmación de Rivera por la cual el autor ha expresado que no escribe novelas históricas. Rivera produce novelas cortas, contundentes para hacer historia contra el olvido; para interpelar la realidad actual, con la pasión de quien preserva un pasado frente al vértigo mundano de los acontecimientos.

Este obrero textil⁴, a manera de sutil tejedor de seda -a semejanza de la actitud de Derrida con relación a aquellos vermes de seda cultivados cuando niño y que el filósofo describe en *Velos* (Derrida y Cixous 85-88)- intenta hacer germinar la insignificancia para hacerla peregrina de su propio destino

escritural, en cuyo transcurso, a partir del ‘Ven’ inaugural de la inscripción, la historia se realiza excediendo y –por tanto- desechando el marco mismo de la intención narrativa. Entonces, las ficciones riverianas no estriban en ser meras presentaciones del pasado, ni una tranquilizadora figuración de temporalidad, sino en aquello que permanece incontenible en las clausuras impuestas por el logos de la historia.

Por ello, este autor –obrero textil, periodista y escritor- en ocasión de la publicación de su novela *El profundo sur*, ante la pregunta ¿hasta dónde la historia puede ser útil a los fines de retratar una situación actual? responde en la entrevista realizada por Verónica Abdala: “Hasta donde uno quiera. No hay por qué escatimar recursos para hablar de este presente de monotonía, de este presente árido, pobre, despolitizado, con sindicatos burocratizados, con una reducción impresionante del número de trabajadores” (Rivera, “Ningún libro” 20).

Y en ese mismo lugar, el autor explica que ese proceso es, a la vez, secuela del proceso militar y que el miedo es:

una razón importante de esta inmovilidad; (por ello) creo que por medio del contraste yo intenté mostrar ese Buenos Aires sacudido por los aires de la Revolución Rusa de 1917. En 1919 nadie hubiera podido hacer aquí la revolución, como tampoco durante el Mayo francés. Pero allí había algo, sin embargo, que hoy no tenemos. Esas sociedades reclamaban eso que reclamaba Rimbaud: cambiar el mundo (20).

La historia se constituye en el leit motiv que desencadena un itinerario escritural por el cual Rivera construye un relato antiépico del pasado, en las modulaciones de una lengua que hurga en las perturbaciones el presente, en las instancias presentes del poder. El escritor explicita esa búsqueda; más bien la transparenta desde la enunciación misma de los epígrafes que, a manera de preludios textuales, inauguran la configuración de un enigma cuya posible

resolución no dejará de perturbar la legibilidad de toda la novela. De este modo, *En esta dulce tierra*, Rivera sugiere el entrecruzamiento entre una cita de Carlos Marx: “El misterio es perturbador” (9), y otra del Almirante Jorge I. Anaya: “No sé qué es lo que ocurre en este país, pero todo el mundo transmite todo” (9).

Por su lado, en *La revolución es un sueño eterno*, Rivera entrelaza una cita de J.D. Perón procedente de *Del poder al exilio*: “Como todos aquellos que en cierto momento de su vida cambian de camino, me di vuelta a mirar lo que dejaba a mis espaldas. En aquella atmósfera borrosa de lluvia y de niebla todo parecía irreal” (11). Este discurso queda literalmente entrampado, a través de la repetición del término ‘irreal’, en una cita de Lenin, como si sólo mediante este atajo estratégico fuese posible alcanzar alguna explicación acerca del sentido de una realidad que resulta tan inasible como aquella realidad propuesta por el concepto de revolución puesto que Lenin afirma: “Todo es irreal, menos la Revolución” (11).

Rivera narra enfrentado con su propia temporalidad y su finitud, sin adelantar su mirada hacia el futuro, no volverla enteramente al pasado. Entre una y otra instancia, graba la experiencia de una escritura insustraible del acontecimiento y de la historia. La economía de aquel recorrido escritural deja vislumbrar que el gesto estético se trasmuta en experiencia ética, toda vez que asume ese rol de sumisión a la ley del otro –la de autores prominentes del mundo de la política y del poder, la de los personajes, la del lector- y por la cual le es permitido, al acontecimiento narrado, marcar una cierta distancia con el devenir contemporáneo de la historia, a modo de legitimación de un pasado que el presente parece arrasar y suprimir en la inercia del olvido –o de lo que es más aún- en el terreno de lo no-ocurrido.

Esta cierta probabilidad de olvido, decide la apuesta literaria de Rivera hacia el mantenimiento incandescente de la memoria porque, tal como le enrostra al personaje Arturo Reedson la voluntad de olvido parece ser atributo

de todo el país “Vos, Arturo Reedson, sos argentino y, además, porteño. Y argentinos y porteños son indulgentes consigo mismos: depositan la memoria en el fondo de los inodoros, y aprietan los botones. El agua de los tanques se lleva las crueldades de eventuales infartos” (*Kadish* 56)

III-1. Azar y violencia

El azar y la violencia constituyen dos vórtices nucleares en la narrativa de Rivera en tanto lugares de lo impredecible y de aquello que, sucediendo de un solo golpe, hace mella en las estructuras ya normativizadas de un pensamiento que el impulso escritural de este escritor pretende despertar de un largo sueño de indiferencia. Ambos, azar y violencia, proceden como un juego que mantiene abierta la trama narrativa sin permitir que la producción del sentido se cierre en la sistematicidad ofrecida por un lenguaje estandarizado, ni siquiera dejan formular un tercer término con el cual equilibrar cierto movimiento dialéctico de las palabras y del conflicto que ellas plantean. Por el contrario, la violencia imprime su sello en la arquitectura misma del discurso mediante la utilización de palabras obscenas, referidas, generalmente, a la mujer, como si con ello se mantuviera un hiato inmovible entre el universo viril y el universo del deseo y del goce, encarnado en la figura femenina.

Ocurre que azar y violencia operan, en la narrativa riveriana, extremando el pensamiento sobre sus bordes como si sólo así se consiguiera diseñar la utopía, en términos de Wagensberg “un modelo límite para el cambio, su norte (y norte cardinal para el hombre) suceso del mundo que cree tener la facultad de tirar de los hilos de su propio drama” (41). Un drama que ni siquiera es resuelto en interacción con los demás, ni tampoco por la historia, tal como ocurre en *El profundo sur*, novela en la cual no se llega a develar el quién de los personajes, como si la identidad misma de los personajes estuviese íntimamente unida al rol que ellos ejecutan en el transcurso del relato. Al respecto, Rivera ha expresado

creo intuir que, detrás de la voluntad de cuatro hombres muy distintos de estar en un lugar determinado para algo también muy concreto, hay razones que exceden en mucho lo ideológico, el interés material o la misma fe; y hay, también un azar muy profundo. Elegí a esos cuatro hombres y les atribuí un destino. El resto lo han hecho ellos [...] Intenté no forzar ninguna situación y ser fiel a cada uno de los personajes [...] La pregunta para mí fue ¿Quién es Bertini? ¿Quién es ese hombre que llega a Buenos Aires...? (“Con Andrés” 14).

Pero, precisamente Roberto Bertini, el único de los cuatro personajes que se ubica del lado de la injusticia, lleva a cabo una serie de acciones que van más allá de su propia voluntad, como si un oscuro poder –confluencia de azar y violencia- suplantara su albedrío y decidiera por él. En consecuencia, uno y otro término toman el relevo del matiz existencial de los personajes y de la ocurrencia de una historia venidera. Constituyen, en la economía del relato riveriano, aquellos acontecimientos que necesariamente deben ocurrir a modo de interrupciones, en tanto únicas oportunidades para provocar un cambio de ‘mundo’.

Esta preeminencia temática marca su narrativa a través de dos recursos retóricos que resultan fundamentales:

1-*El recurso de la interrogación.* La pregunta se inscribe en un vacío que mantiene la diferencia en tensión constante, dejando entrever el conflicto continuo de un pólemos que la literatura sólo alcanza a enunciar, por lo cual la interrogación, invariablemente, quedará sin respuesta y aun cuando ello ocurra, la respuesta tendrá un valor negativo: “Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida: ¿qué revolución compensará las penas de los hombres?” (Rivera, *La revolución* 172).

La interrogación, entonces, releva la incapacidad del presentarse de toda respuesta posible, no sólo a manera de restar certeza al lenguaje, sino también para forzar la lengua hasta los límites de su indecibilidad y

desarticular, en ese recorrido, las seguridades esgrimidas por el saber. Pero, sobre todo, porque la pregunta ya juega su rol inquisidor en el lugar del otro; en consecuencia, el gesto de indagación acerca del sentido y de la verdad no puede sino permanecer como tal. A modo de ejemplo, en *Cría de asesinos*, Rivera lleva a cabo una minuciosa interrogación retórica acerca de la soledad del personaje:

Arturo Reedson duerme solo.

¿Qué hay, en los minutos de vida que corren por el interminable desierto del tiempo, que interese a Arturo Reedson? [...]

¿Arturo Reedson se quejó a lo largo de la pesadilla? ¿Habló, dormido, a lo que hubiese en la oscuridad de su pieza? ¿Rebotó, lo que dijo, si lo dijo, contra los vidrios de la ventana que mira a la calle? (136-137).

Una larga sucesión de preguntas, instalada en el hueco, entre las vidas de dos hombres, permanece incontestada e incontestable, ahondando el enigma que cada uno de ellos –pero también de nosotros- mantiene inexpresado:

¿Qué hacía, ahí, ese hombre, en esa inclemente mañana de Buenos Aires [...] hasta que una bala lo encontró?

¿Qué hacía él, Jean Dupuy, que sólo pretendía ser un caballero galante y culto, ahí, en esa vereda, contra el muro de piedra negra de un edificio que robaba su diseño a algunos que se levantaban, severos y monacales, en las avenidas parisinas?

¿Uno era el otro, con la sola anómala diferencia de un nombre?

¿Qué esperaba él, Jean Dupuy, los ojos quietos en esa serena cara muerta?

¿Esperaba que también a él lo alcanzara una bala? ¿Había vivido, acaso lo suficiente? ¿Y cuánto es lo suficiente? ¿No había escrito un ruso que *los revolucionarios deben morir a los cincuenta años?* (Rivera, *El profundo sur* 63-64)

2-El recurso de la repetición encadenante. Este procedimiento retórico aplicado incluso a la iteración de estructuras gramaticales, permite a Rivera, por un lado, profundizar la incertidumbre mostrando una cierta incompletud de la palabra y, por otro, concentrar el relato sobre el eje de la narración misma a

través de ese ejercicio de la escritura por el cual el pensamiento se inscribe y se sobreinscribe sin cesar. A menudo, la utilización de la iteración está acompañada por el procedimiento de interrogación, a modo de demora infinita de posibles respuestas. En este caso, el rol del escritor ensaya un corrimiento extremo hacia la responsabilidad del lector y proyecta, en la morosidad secuencial de acciones rutinarias y domésticas, una cierta continuidad acerca de aquello que se mantiene no-narrado y tal vez, trunco para siempre. Así, el narrador de *El profundo sur* nos interpela y nos pregunta:

¿Cómo era recoger avena con Walter Dawson? ¿Cómo era apilar la avena en las oscuridades del granero? ¿Cómo era ordeñar las vacas? ¿Cómo era montar a caballo? ¿Cómo eran de frías las aguas de los ríos del Sur? ¿Cómo era mirar las manos de Walter Dawson amasando la harina y distribuyéndola en moldes, horneándola? ¿Cómo era comer el pan esponjoso y moreno que les daba el horneado de la harina? ¿Cómo era, a veces, en los inviernos, tirar una lonja de carne sobre una parrilla, en el hogar de la chimenea? [...] ¿Cómo era no saber que Walter Dawson, con un balazo, borraría los puertos que él no vería jamás, lejanía que palabra alguna podría describir, promesas que hombre alguno cumpliría, fábulas que nadie volvería a repetir? (88-89).

En la monotonía del lenguaje, el interés narrativo se desplaza hacia aquello que permanece no-dicho. Rivera quiebra el orden lógico de la prosa e insiste en una suerte de silenciamiento en el que el acto de lectura debe abismarse para constituirse en tal acción, como si solamente el azar pudiera vencer la violencia de aquello que no puede decirse. Por ejemplo, en *Hay que matar*, el relato del narrador se concentra en el tono monocorde producido a instancias del encadenamiento de repeticiones volviendo enigmático – y a la vez develando- aquello que, sin embargo, permanece acallado en la materia narrada:

La mujer tomó el té, comió una lengua de fiambre, mordió una galleta.
La mujer habló de *El Apure*.
La mujer habló de *Rosita*.

La mujer dijo que quien le diera la espalda a *Rosita* era hombre muerto. La mujer dijo que *El sargento* dijo que *Rosita* era un traidor rápido y certero, y quien le diese la espalda era hombre muerto. La mujer dijo que *Rosita*...

La mujer dijo, que dijo *El Sargento*, que la gente de *La Compañía* apreciaba a *Rosita*.

La mujer dijo dónde paraba *El Sargento*... (73).

IV-El 'autos' del recuerdo sin nostalgia

...de lo que se trata es de una retirada, para darle su oportunidad a un don sin la menor memoria de sí, a fin de cuentas, a través de un corpus, un montón de cenizas... (Derrida. *La difunta ceniza-Feu la cendre* 61-63).

Ciertamente para Derrida, escribir implica el gesto de retirarse y liberar –de esta manera- la inscripción a su vocación de decir. Sin embargo, esta retirada toma, cada vez, la forma de un retraso mediante el cual la escritura desplaza consigo a quien escribe: lo borra difiriéndolo inmerso en ese universo hecho lenguaje. Entonces, se pregunta este filósofo ¿cómo no hablar de sí? aun en los bordes mismos de esa denegación continua y “¿cómo hacerlo sin dejarse inventar por el otro? ¿O sin inventar al otro?” (*Cómo no* 34) en esos silencios en los cuales la escritura denuncia la impertinencia de lo no-dicho. Por otra parte, escribir implica el trastorno mismo de la cuestión ¿qué es? Y ese gesto solicitando tanto al objeto como al sujeto, no cesará de inquirir, acerca de dos situaciones igualmente conflictivas, que el filósofo argelino enuncia de manera interrogativa “¿cuándo y cómo la inscripción se convierte en literatura y qué pasa entonces? Y ¿a qué y a quién corresponde esto?” (*El tiempo* 13)

Además, si la literariedad no constituye una esencia natural, sino en tanto producción y producto de actos de inscripción y de oportunidades de lectura que siempre deben anunciarse como imposibles por cuanto la

invención debe responder al llamado de lo radicalmente otro y la lectura, a una cierta ilegibilidad que exige la actividad de redecidir las referencias asignadas a las unidades del lenguaje, inaugurando, de este modo, el acontecimiento del texto, resulta que la literatura depende de la posibilidad de despegar al lenguaje de su referencia común y de liberarlo de su encasillamiento en un determinado contexto social o biográfico, para permitirle, así, jugar libremente como ficción. La literariedad, en consecuencia, pone en crisis a la fenomenología, destituyendo la supremacía de conciencia por cuanto aquélla no se encuentra en la mente, sino en el texto y su carácter se inscribe tanto por el lado del objeto intencional, con su estructura noemática –característica de lo que ha de conocerse- como del lado subjetivo, a través del acto noético, captado por el intelecto.

En este marco, entramado por lenguaje y escritura, el tiempo asume la dimensión de una aporía irreductible y como tal formaliza un acoso permanente que asedia el núcleo mismo de los recuerdos que pueblan la intimidad de la memoria de Rivera, a la manera de una cierta imposibilidad y, a la vez, condición de posibilidad de aquello todavía-no-dicho y que, en consecuencia, solamente puede enunciarse como deseo. La autobiografía se constituiría, entonces, en testimonio de un saber teñido por aquello que el logos intenta mantener en decoroso silencio: el deseo que, indiscreto, también viene a tomar lugar en esa intersección producida por lo particular y lo general, lo individual y lo universal; en ese hiato ocupado por el juego de la invención imposible y la lectura no trascendente. Ese 'entre' intersticial releva una verdad en su hacerse, es decir, en su producirse mismo, en tanto inscripción finita e imperfecta del hombre y en consecuencia, ya no sujeta a las reglas inmovibles de una elaboración abstracta.

En este aspecto, la narrativa de Rivera se constituye en aquella singularidad enunciada por Derrida (Derrida y Ferraris 28): una singularidad de la experiencia y de la existencia en su relación con la lengua, en una suerte de autobiograficidad que excede tanto lo meramente autobiográfico como los

límites del género literario y aun, aquellos del género discursivo, para interrogar lo 'autós': eso que desbarata el vínculo consigo mismo, pero siempre en una experiencia existencial singular, inefable e intraducible.

Tal experiencia, en la narrativa riveriana, está entrelazada con el error, la violencia y el azar. Esa conjunción indefinida la frontera que pretendería separar por un lado, la producción literaria de Rivera y, por otro, la vida del autor identificable bajo un determinado nombre. Por el contrario, dicha frontera atraviesa los dos campos y tiñe el corpus narrativo con la singularidad vivencial del autor puesto que Rivera ha extremado el error de su escritura en la sinuosidad de ese límite que se confunde con aquello que intenta delimitar. Tal acción ha sido llevada adelante desde los inicios de su vida como escritor, en aquel primer desplazamiento del nombre Marcos Ribak hacia la identidad de Andrés Rivera ⁵y que como procedimiento narrativo se patentiza en *Kadish*, una de sus últimas novelas: "No soy Raskolnikov. No soy Willy Loman. Me llaman Abraham Rotter: un nombre de desiertos y lujuria. Y un apellido simbólico" (9).

La errancia de la letra, en la fragmentación del discurso, en cada puesta en escena de la palabra en los intervalos del silencio, implica no sólo una discontinuidad de lo temporal; sobre todo, señala un modo de abrir las esclusas logocéntricas para dar cabida a la espacialización de aquello que aún está por decirse para fundar, sin nostalgias por el pasado, en ese azar que siempre opera en la imprevisible llegada del otro, un lugar para la memoria. Es decir, a través de las posibilidades de la lectura, resistir la indiferencia de un tiempo presente, un presente homogéneo y lineal, cuya tarea más urgente, este escritor, en 1999, entiende que es "cambiar la política [...] (porque) tenemos que cambiar el mundo" ("Ningún libro" 20).

Esta transformación requiere, para Rivera, violentar la linealidad de la realidad para que la revolución, pese a todas las lenguas cortadas, deje de ser un sueño eterno para convertirse en lo imposible que se debe procurar

alcanzar. En este aspecto, es posible afirmar que la frontera entre obra y vida, en Rivera, está mayormente ocupada por el recuerdo. A propósito de *El profundo sur*, el autor confiesa en entrevista con Guillermo Saavedra:

Sin nostalgia alguna –se me puede creer o no- convoqué todo lo que pude de esos recuerdos. Y debo decir de esos recuerdos que me parecieron espléndidos. Moverme, siendo un niño, entre las filas de trabajadores –la mayoría de ellos todavía inmigrantes, muy pocos de origen criollo- me proporcionaba un placer que no se repitió en los años de lucha que precedieron al golpe militar del '76 [...] Allí estaba esa gente y yo circulaba entre ellos de la mano de un tío, de un compañero de mi padre o de mi propio padre que, en la calle, clamaban por justicia... (“Con Andrés” 15)

Entonces, Rivera se constituye en el testigo que testimonia a través de la marcha de la inscripción, en esa huella por la cual, la escritura difiere, incesante, el ‘yo’ escriturario en las formas absolutamente imprevisibles surgidas del acto de leer de cada lector por venir. En esa huella testamentaria que exhibe y sustrae su impronta no-legislativa, que prolifera y se disemina aguardando la llegada totalmente novedosa del otro: en ese carácter de lo ‘irrepresentable’ estriba la categoría central del giro ético en la reflexión estética.

Para Rivera, no puede haber escritura sin responsabilidad, sin ese otro, siempre en minúsculas, ante quien hay que dar respuesta. Por eso, entre esa alteridad y el yo que escribe, entre lo universal y lo particular, entre la idea y la cosa, invariablemente, viene a incardinarse el paso de una aporía. Ésta lleva en sí la demora irreductible del tiempo, su *differance*, y en la constante posibilidad / imposibilidad de ese tránsito, se muestra que la parte es mayor que el todo puesto que aquélla en tanto ‘suplemento’ de una generalidad, deja percibir su origen y su ley. En esa transitividad gestada entre la ‘represión’ y la ‘supresión’⁶, el testigo arriesga la impresión de su palabra y ella, sin pretender colmar ningún vacío, ocupa el lugar de lo no-dicho, de lo aún por-decirse. En consecuencia, le corresponde al lenguaje del testigo abrir de manera

irrecusable hacia el porvenir el archivo y con él, aquella herencia que los arcontes intentan custodiar.

Esta apertura encuentra su posibilidad más propia en la resistencia del sentido que se niega tanto a ser consignado de una vez para siempre como a ser resuelto por anticipado. Precisamente, el testimonio de Rivera deconstruye ese 'mal de archivo' que realiza el futuro según el cálculo determinado por ciertos pro-'gramas'. Entonces, el mismo acto de atestiguar confunde en su posibilidad, ficción y no-ficción; y la gráfica de la vida no halla frente a sí ningún término opuesto: marcada desde siempre por la muerte, destinada, sin embargo, desde el principio, al nombre -separable tanto del cuerpo como del corpus- a la supervivencia en una única instancia asignable de tiempo; esto es, en el presente continuo de una memoria que no logra reducir la historia sino, sobre todo, dar cuenta de una singularidad y de la oportunidad de su inscripción como acontecimiento, en el devenir témporo-espacial. Por ello, la biografía –y también la autobiografía- se testimonia en ese discurso que se constituye en el sujeto que dicta la ley de la palabra.

Allí, en el legado testamentario de una huella –ya 'ligazón irreductible' entre vida, obra y muerte- la aporía –ese paso negado que se debe dar -'finitud del mismo infinito- dicta la ley indecible de supervivencia, a la manera de experiencia de lo imposible, a la cual, no obstante, no se puede renunciar. Ese 'Ven' –"venido del otro ya como respuesta" (Derrida, *Sobre un* 73)- siempre presente en la escritura parasita las formas y argucias de la ausencia y, contaminando los límites de todo confinamiento, vuelve intratable la llegada última de la verdad y la definición unívoca del sentido. La literatura, como el velo, divide la realidad, por lo menos en dos partes iguales, indiscernibles entre sí, separadas y sin embargo, imposibles de integrar. En ese desgarró, ella aguarda ignorante de lo porvenir, como si desde siempre esperara, sin urgencias, ese azaroso golpe producido por una jugada de dados. En este contexto, el autor es lo ilegible que hace posible la lectura; y como afirma Agamben es quien vacila

en el umbral de la obra como el exergo intratable que pretende poseer el inconfesable secreto [...] El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la cual ha sido jugado y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio juego a faltarse (“El autor” 91-93).

En este aspecto, el proceso de ficcionalización de la historia intenta, en la narrativa de Rivera, objetivar el acontecimiento histórico en la narración y con ello se logra el propósito de discontinuar la temporalidad contextual. En esa grieta temporal –hiato que perturba la acción misma de pensar- la palabra del relato se torna resistencia anclada en la vocación de un ‘yo’ autobiográfico incapaz de conservar la unidad en sí y, por el contrario, se disemina testimonial en la palabra de los personajes. El recuerdo se constituye, en consecuencia, en memoria activa, en contradiscurso pregnante de la subjetividad de esos personajes. En tal sentido, con referencia a la novela *El profundo sur*, este autor nacido en la Buenos Aires de 1928 ha confesado “esta es la primera novela que escribo que no tiene ningún rasgo autobiográfico. Recibí, sí, una información oral de lo que fueron aquellos hechos. Y apelé, también, a mis recuerdos. Finalmente soy un hombre de setenta años...” (“Con Andrés” 15).

Si bien la palabra de los relatos de Rivera opera a manera de una suerte de violentación de archivos clausurados por una historia oficial, tal gesto no implica de manera explícita una pretensión de verdad, sino más bien el dejar que el acontecimiento histórico se muestre en su propio instituirse en el crisol de las ficciones narradas.

Sin embargo, la ruptura temporal no sólo discontinúa la historia y agrieta el discurso: lo que se dice y cómo se lo dice da cuenta de una violencia fundacional que, al mismo tiempo no puede sino revelarse como constituyente de la subjetividad puesto que la distinción entre discurso y narrativa se basa exclusivamente en un análisis de las características gramaticales de ambas

modalidades de discurso en las que la objetividad de uno y la subjetividad de otro es definida sólo y prioritariamente, por un criterio lingüístico. Pero, el discurso literario transgrede ese límite. Por tanto, la palabra narrativa de Rivera se constituye en esa palabra que Foucault denomina 'aletúrgica' ("Sull' origine" 3) por cuanto resulta productora de una verdad que, efectivamente, surge en ella y se manifiesta como una potencia capaz de transformar el conocimiento en forma de vida ya que no brota desde la profundidad interior de una conciencia individual del sujeto, sino que, desde el exterior, atraviesa al sujeto, dando expresión a la historia que, entonces, deviene como tal.

V-Conclusiones

La memoria...ese otro nombre para el porvenir (Derrida y Fathy. *Rodar las palabras* 44).

Contar es ponerse a prueba de ese olvido primitivo que precede, funda y estropea cualquier memoria (Blanchot. *De Kafka a Kafka* 235).

La ficción literaria, aun en su imposibilidad reconstitutiva de aquella instancia original e irreductible a toda mediación, quiebra el orden de la presencia metafísica y abre el mundo de su invención hacia lo porvenir. Este acontecimiento es anunciado en la significancia del vocablo 'narrar' puesto que éste implica el acto de 'llevar un objeto a rastras', con el propósito de 'llevar adelante' y 'hacer relación' y, por tanto, de mostrar el objeto en el relato. Entonces, el término 'narrar', en la intimidad de su sentido, habría velado, desde siempre, ese punto de partida del objeto del cual no se puede dar cuenta más que en esa negatividad inscrita en el decir temporal de la palabra que, arrastrándolo, lo difiere, lo hace pasar (en) el tiempo y lo re-lata en lo incalculable del lenguaje. La escritura, posibilidad misma de la historia, se asume en "testimonio de la opacidad de la letra transmitida" (Ferraris 255), en tanto la memoria se constituye como tal, sustrayéndose a las pretensiones de verdad consignadas en el discurso y, por ese mismo gesto se mantiene en una tensión continua entre lo no-dicho y lo siempre por-decirse.

En esta ilegibilidad, la memoria se apropia de la destinerrancia de la letra y ‘altera’ la historia. Tal acto de profanación se lleva a cabo en la narrativa de Rivera mediante la deconstrucción, desde lo porvenir de la memoria, de un pasado histórico para poner de relieve esas aristas antiépicas que el logos de la ciencia historia ha pretendido mantener ocultas. Sin embargo, la intencionalidad de este autor no parece radicar solamente en provocar un incesante recuerdo acerca del pasado; ni tan sólo de esclarecerlo, sino que, como testigo vivencial de una época en que se pretendía ‘cambiar el mundo’, se ocupa de mostrar que aún la posibilidad de luchar, resistir y propugnar cambios sigue vigente. En este aspecto, Rivera, hace de la memoria un lugar de constante contrapunto con el olvido puesto que, como afirma Derrida “el olvido no es simplemente el hecho de perder la presentación del pasado, sino tan sólo el de transformarse, reconciliarse, reconstruir otro cuerpo, otra experiencia” (*¡Palabra! Instantáneas* 99).

La memoria, entonces, se constituye como una deuda infinita que reclama la atención de toda una heredad; se erige en ese habitante fantasmal que arruina, sin remedio, las consignas de lo relatado y desordena la homogeneidad del tiempo, precisamente, porque la línea escrita –monstruosidad espectral, siempre impredecible- vuelve tanto a las consignas como al tiempo, inciertos e inestables. Por ello, la memoria se construye como aquello inenarrable y sin embargo, fundamento de lo narrado, antes, como aquel acto primigenio, imposible de datar y de situar y por el cual pensamiento y lenguaje se anudan en esa misteriosa alianza que los mantendrá indiscernibles y siempre distinguidos a pesar de esa mutualidad que, a la vez, los une y los separa.

Pero Rivera consigue datar esa memoria en inmediaciones de la historia argentina (la resistencia contra el capitalismo, en *El precio*; La Revolución de mayo de 1810, en *La revolución es un sueño eterno*; el primer período del rosismo y el asesinato de Maza, en *Esta dulce tierra*; el exilio de J.M. de

Rosas, en *El farmer*; el ideario de Sarmiento, en *El amigo de Baudelaire*; los años '90 en *La sierva*; las luchas obreras, en *El profundo sur*; la figura de J.M.Paz, en *El manco Paz*; los años de la década del '30 y del '40 y las últimas décadas de la historia argentina, en *Kadish*). Ciertamente el espacio de la memoria está hecho de tiempo, pero ella no es uno ni lo otro: es la inescindible interrelación de ambos, a la manera de esa *khôra* derridiana, en cuya matriz se elabora una identidad que hace trizas lo idéntico porque, en su ambición de otredad, no acepta ni siquiera identificarse consigo misma.

Es posible, entonces, pensar la memoria como aquella diferencia que sólo se inscribe al borrarse, como una huella que sólo hospeda los pasos de quien ya ha comenzado a peregrinar, como una grieta que poniendo en entredicho la uniformidad del suelo, resquebraja todo intento de cierre identitario y sin cesar, habilita una clausura despojada de límites y de conceptos, cuyos bordes requieren ser atravesados desde la fragilidad de lo por-venir hacia la aventura de un pasado ya irrepresentable.

Allí, en la heteronomía que resiste las violencias de la unidad, la memoria gestada en la narrativa de Rivera, incardina su 'mal de archivo' haciendo que éste abra "un posible en devenir" (Derrida y Fathy 38) destituyendo aquellos principios arcónticos que sujetaron el saber de la memoria a la lógica inmovible de la oportunidad del poder tanto en la instancia política, económica, o social o de género. La historia, entonces "habla a nuestras espaldas" (Rivera, *La revolución* 24).

La escritura, testigo incrédula de sí misma, cuyo testimonio no puede recurrir a autoridad alguna que avale su sentido, parece explicitarse más en aquello que oculta que en lo mostrado; su morada gramatical y su sintaxis, en jirones fragmentarios, permanecen en esa zona de penumbras donde el escritor, desconcertado de su propio 'yo', se retira para acometer aquella empresa que P.Ricouer entiende sustantiva de la filosofía, es decir, para "mantener abierta la anchura del lenguaje" (Costa 6).

Entre la anacronía y el contratiempo, la ficción de Rivera, desquicia la linealidad temporal, sin conjurar la carencia ni siquiera pretender responder por ella. Lo narrado marca en la estética del campo ficcional un giro ético que, a manera de hiato abismal, pone entre paréntesis la continuidad de la historia. Desde esa instancia, el narrador dona su palabra a la ilegibilidad de su escritura, a la inscripción de posibles lecturas por-venir. En consecuencia, Rivera escribe a través de un 'yo' desleído, escandido y ya atravesado por la ambición de una escritura que intenta 'solicitar' al otro y conmocionar la sustancia misma de lo relatado. Por ello, se entrelazan citas de autoridad a manera de epígrafes que contorsionan lo escrito y delega, con fuerza pasional, la palabra a sus personajes obligándolos a asumir sus roles de tales, instándolos a revelar, en el juego ritual de sus actitudes, el sentido de la verdad ficcional.

La escritura riveriana, fragmentaria y zigzagueante, interrumpida y enérgica parece querer dotar a la palabra con el escozor del movimiento para fisurar toda demostración unívoca y, a través de figuras inacabadas y trazos tajantes, herir la homogeneidad de la página en blanco. Pero ese mismo gesto se torna en inquietud en la conciencia del lector con continuas preguntas que logran enmarcar una larga y única interrogación acerca del destino de cada hombre y de cuál es, efectivamente, su rol para sí, para los demás y para la sociedad. Tal vez, no es demasiado arriesgado afirmar que Rivera, traspasado por su propio compromiso político y la infinidad de sus luchas, perciba, sobre sí, el engaño de las mismas palabras que el narrador profiere, a la manera de experiencia ante ese tumor que pudre la lengua de Castelli, quien fue llamado el orador de la Revolución, y a quien sus camaradas le imploraban: "Hable, Castelli, por nosotros, le dijeron, en esa noche de mayo, sus camaradas, y otro, ahora lo sabe, que iban a morir, y que él, Castelli, nunca conocería" (*La revolución* 31)

Y entonces, el escritor que también habla por otros, prefiere la palabra puesta en movimiento y opta por la acción; más precisamente, por ese grado más alto de la acción encarnado en la revolución, y la utopía –siempre una revolución en el ámbito de la realidad-: el extremo desde el cual se pulsa el deseo de transformación. Este deseo de cambio constituye esa ‘historia de una carencia’ por la cual se inscribe la preocupación ética de Rivera en relación con el tiempo actual del contexto de escritura. La palabra literaria de Rivera se asemeja a la revolución misma, afirmando aquel gesto de J.J.Castelli, quien al haber perdido el habla, reiteradamente escribe en mayúsculas: ‘SOY CASTELLI’ en un acto que confirma la identidad de sus luchas y el ideario mediante la escritura, y porque ha entendido que “la Revolución se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas” (*La revolución* 46).

Ocurre que tanto la palabra literaria como la revolución se instituyen en la medida en que ni una ni la otra están previamente garantizadas y, por el contrario, hacen de esta ruptura, el lugar de la decisión y de la responsabilidad ante aquello que permanece “porque aquí está, todavía, la esperanza de que lo que me pregunto no sea la única verdad posible...siempre” (*La revolución* 181). Entonces, la memoria riveriana, sujeto del tiempo interrumpido, lee en la espacialidad de la escritura, el nombre plural de aquello “que la lengua de una situación no (puede) tomar en cuenta “(Badiou 129).

En consecuencia, la palabra literaria proviene de una subjetividad sustraída de toda pretensión de identidad; surge de la propia desaparición del autor refractada en la escritura y en el pensamiento del otro, en diálogo con la palabra ajena. Sin embargo, como afirma Mier: “lo escrito tiene el aura de la dicción [...] lleva también la fuerza de la evocación [...] la deliberada apertura a reminiscencias arcaicas [...] a momentos velados de la experiencia. Es el peso enigmático de una identidad a la que se accede sólo siguiendo el trazado de la escritura “(194).



La inscripción, ya despliegue de una pura exterioridad, extravía las marcas individuales de quien escribe. Por ese gesto, en su linealidad superficial, entre huellas que siempre amenazan con su borramiento, precipita un sujeto incalculable que se sustrae, como afirma Foucault, “mediante los ardides que establece entre él y lo que escribe [...] despista todos los signos de su individualidad particular [...] (en consecuencia) la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia” (“¿Qué es?” 13).

El ‘yo’ que escribe se dispersa en aquel afuera, abismando su propia experiencia en la ocurrencia existencial de la materialidad literaria. Allí, la literatura otorga plena estancia a un ‘emplazamiento vacío’, constituyendo su propia singularidad en relación con el lenguaje y la lengua y, tomando irremediable distancia de lo dicho, queda en permanente actitud de espera, aguardando siempre, lo aún por decirse en cada acto posible de lectura.

© **Olga M. Tiberi**

Notas

¹Agamben retoma la definición de R.Barthes: lo contemporáneo es lo intempestivo y el aporte de Nietzsche quien sitúa la pretensión de 'actualidad' y esta contemporaneidad respecto del presente en una desconexión y en un desfase. El filósofo italiano afirma que pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual, pero justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo.

² Se refiere a Julio López, víctima de la última dictadura militar y, por ello, testigo clave en la causa contra el represor Etchecolatz. J.López desaparece el 17/9/2006 luego de declarar ante la justicia argentina.

³ A propósito, Marcos, cuyo diario duplica la novela, se inquieta ante la función de las letras y se pregunta: La literatura, ¿qué tiene que ver con esto? ¿Con Tito, Adolfo, los telares, la Turquita, el café...? Además, como lo señala Perilli (564-565), la ficción autobiográfica recorre las páginas del diario y los monólogos de Marcos, quien decepcionado de la escuela Industrial, deja su casa, se afilia al Partido Comunista y entra a trabajar en una fábrica textil. *Los que no mueren* (1959) constituye un intento por reescribir esta primera novela: el *faconier* es ya un obrero especializado, que modela y da forma al tejido. Su actitud frente a la tela es igual a la del escritor frente al texto. Un movimiento que equipara tejer a escribir en el sentido de modelar, diseñar, cortar, imaginar. De ahí, por esta relación entre tejido y texto, que la primera obra de Rivera sea como la madeja de la que salen las operaciones que marcarán su literatura futura que ya en los comienzos se distancia del uso canónico de la tipología del realismo socialista. En el plano de la idea del personaje, el reconocimiento de la posibilidad de la derrota y el escepticismo ante el futuro culmina con el suicidio del obrero despedido por los patrones y abandonado por todos en irónica oposición con el título.

⁴ Al respecto, en "Una escalera al cielo", Rivera (55) confiesa: Yo fui alumno de una escuela industrial. Pero la química industrial y yo éramos incompatibles. Para ese momento yo tenía cerca de 20 años, y lo único que sabía era que iba a trabajar, que era la ley no escrita de todo hogar obrero [...]. Yo aprendí el oficio de tejedor de seda y trabajé en eso durante siete años.

⁵ Marcos Ribak ¿es el verdadero nombre de Andrés Rivera? El escritor explica, en "Una escalera al cielo" (54), esa elección: yo vivía en la calle Andrés Lamas y tomé el nombre de ese jurisconsulto de nuestro pasado histórico. Y Rivera, porque en mi adolescencia me impresionó mucho una novela naturalista de José Eustacio Rivera. Se llama *Caucho*, o algo parecido [...] en el año '57, cuando apareció *El precio*, mi primera novela, ya mucha gente de mi intimidad y de mi círculo en la militancia política dentro del Partido Comunista, me conocía por Andrés...Nota: Sin lugar a dudas, Rivera se refiere al escritor colombiano José Eustaquio Rivera (1889-1928), autor de la novela *La vorágine*.

⁶ Derrida, en *Mal de archivo* (36), elabora las analogías y diferencias entre los términos 'represión', 'supresión' e 'impresión'.

Bibliografía

- RIVERA, Andrés. *Kadish*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- . *Guardia blanca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.
- . *Estaqueados*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- . *Traslasierra*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- . *Por la espalda*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- . *Esto por ahora*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- . *Cría de asesinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- . *Ese manco Paz*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- . *Hay que matar*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- . *Tierra de exilio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- . *El profundo sur*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- . *Un tiempo muy corto, un largo silencio*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- . *La lenta velocidad del coraje*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- . *Nada que perder*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- . *El farmer*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- . *En esta dulce tierra*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- . *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.
- . *El amigo de Baudelaire*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.
- . *La sierva*, 2da. Edición. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.
- . *Mitteleuropa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.
- . *Los que no mueren*. Buenos Aires: Platina, 1959.
- . *El precio*. Buenos Aires: Planeta, 1957.
- . "Aquellos orgullosos peregrinos del olvido". *Clarín* (17/11/2002): 46.
- . "Ningún libro cambia al mundo: los hombres cambian al mundo". *Página 12* (7/6/1999): 20.
- . "Con Andrés Rivera. La violencia, el azar y la literatura". *Revista de Libreros* (1998):1416.
- . "Rosas, en primera persona". *Clarín* (30/5/1996): 2.
- . "Una escalera al cielo". *Revista Viva* (1994): 53-57.

Bibliografía general

- AAVV. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". EN AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.17-30.
- . "El autor como gesto". EN AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 81-96.
- AGACINSKY, Sylvane. *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La marca, 2009.
- BADIOU, Alain. *Deleuze. El clamor del ser*, 1ºEd., 1º Reimp. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. España: Taurus, 1991.
- . *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *Aquel que no me acompañaba*. Madrid: Arena, 2009.

- . *De Kafka a Kafka*, 1º Reimp. Buenos Aires: F.C.E., 1993.
- . *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- COSTA, IVANA. "¿Para qué sirve la filosofía?". *Revista* N° 30 (24/4/2004):6.
- CRESPI, Maximiliano. "Michel Foucault: una bestia magnífica". *Revista* N° 475 (3/11/2012):22
- DE PERETTI, Cristina. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo el nombre*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- . *Pasiones*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- . *Otobiografías*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- . *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La Cebra, 2009.
- . *Papel máquina*. Madrid: Trotta, 2003.
- . *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 2001.
- . *Introducción a 'El origen de la geometría' de E. Husserl*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- . *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.
- . *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- . *Cómo no hablar y otros textos*, 2da. Edición. Barcelona: Proyecto @, 1997.
- . *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, 2da. edición. Barcelona: Proyecto @, 1997.
- . *Khôra*. Córdoba: Alción, 1995.
- . *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: S.XXI, 1994.
- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *De la gramatología*, 2da. Edición. México: S.XXI, 1978.
- . Y FERRARIS, Mauricio. *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- . Y FATHY, Saffaa. *Rodar las palabras*. Madrid: Arena, 2004.
- . Y CIXOUS, Hélène. *Velos*. México, S.XXI: 2001.
- FENVES, Peter. "Derrida y la historia. Algunas cuestiones que Derrida indaga en sus primeros escritos". EN COHEN, Tom, comp. *Jacques Derrida y las humanidades*. Buenos Aires: S.XXI, 2005. 343-372.
- FERRARIS, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal, 2000.
- FOUCAULT, Michel. "Sull' origine dell'ermeneutica del sé". Conferencia en Darmouth Collage, Noviembre de 1980, 2012, en mimeo.
- . *¿Qué es un autor?* Buenos Aires-Córdoba: Literales-El cuenco de Plata, 2010.
- . *El pensamiento del afuera*, 3era. Edición. Valencia: Pre-Textos, 1993.
- . *Microfísica del poder*, 3era. Edición. Madrid: La Piqueta, 1992.
- . *Las palabras y las cosas*, 15º edición. México: S.XXI, 1984.
- HILLIS MILLER, Joseph. "Derrida y la literatura". EN COHEN, Tom. comp. *Jacques Derrida y las Humanidades*. Buenos Aires: S.XXI, 2005.85-114.
- LACOUÉ-LABRATHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- MIER, Raymundo. "Derrida y Nietzsche. Vertientes de escritura". EN CRAGNOLINI, Mónica, comp. *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La Cebra, 2008. 185-205.



- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Buenos Aires: Alianza, 2007.
Consideraciones intempestivas I. Madrid: Alianza, 1997.
- PERILLI, Cristina. "Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido". EN JITRIK, Noé, dir. *Historia crítica de la Literatura Argentina*, T.9. Buenos Aires: Emecé, 2004. 545-572.
- RANCIÉRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- SAHAN, Karen. "Represión y trauma: lugares de la memoria y dos relatos argentinos contemporáneos". *Revista Pensamiento de los confines*, 28/29 (2012): 211-223.
- WAGENBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*, 3era. Edición. Barcelona: Tusquets, 1994.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.
- WILLS, David. "Glosario". EN COHEN, Tom, comp. *Jacques Derrida y las humanidades*. Buenos Aires: S.XXI, 2005.395-405.

Argus-a

Artes & Humanidades

