

# *“La ficción inacabada de la historia”*

*Entrevista a Andrés Rivera  
4 de Noviembre de 1994 \**

*Edgardo H. Berg, Mónica L. Bueno  
y Nancy Fernández Della Barca.*

*Nancy Fernández: Quisiera que nos hablaras del tema del comienzo de tu escritura. ¿Qué te motivó a escribir y cómo empezaste? ¿Cuándo hacés consciente la necesidad de un cambio en tu escritura? ¿Qué materiales o qué lecturas te motivan? Hoy a la tarde, nos contabas sobre la aparición en un periódico de una noticia que te impulsó a escribir *El amigo de Baudelaire*, me refiero al caso de Negretti y Lucrecia.<sup>1</sup>*

**Andrés Rivera:** Los soviéticos tenían un cronista notable, Illia Ehrenburg. Él dijo alguna vez -cuando todavía existía la Unión Soviética- respecto de los jóvenes escritores, que escribían una primera novela testimonial y después quedaban vacíos, sin nada que decir. Habían puesto en sus veinticinco años, todo lo que les daba su capacidad de narrador. Un poco creo que eso, fue lo que me ocurrió a mí con *El Precio* que comencé a escribir, mientras trabajaba de tejedor de seda en un suburbio de Buenos Aires. En la novela

• La ficción inacabada de la historia

estaba el mundo que conocí a través de mi familia y a partir de mi corta experiencia como obrero textil. Y luego, **Los que no mueren** fue, en buena medida, una corrección; muy intuitivamente empecé a desechar la voluntad. No me convertí en un partidario de las novelas flacas pero sí descubrí que no había que abundar. No sabía muy bien cómo era ese arte. Esas dos primeras novelas hablan de lo mismo, de un mismo mundo. **Los que no mueren** se reduce a una pequeña historia: el mundo de una fábrica donde un obrero termina su ciclo y se suicida. Para esa historia yo tenía demasiado material. Y **Nada que perder** es una vuelta de tuerca de todo ese mundo narrativo. En el momento que la escribo, tenía alrededor de cincuenta y cuatro años y había aprendido algo de mi oficio, sobre todo a través de la lectura. Una lectura arbitraria pero creo que fue Faulkner, quien dijo que hay que leer lo bueno y lo malo. De manera que iba de horrendas novelas policiales a Chandler y Hammett que, por algunos momentos, es superior a Hemingway. **En esta dulce tierra**, surge de una pequeña historia que leí, acerca de un hombre que vivió diez años encerrado en un sótano, debido a una persecución política. Por qué entonces no se puede ubicar esa historia en la época de Rosas y la Mazorca, y por qué no, si en 1982 estaba terminando el ciclo del gobierno militar.

*N.F.: ¿Cómo es la relación con tu escritura? ¿Borrás, corregís, reescribís tus propios textos?*

**A.R.:** Soy muy anacrónico. Sigo escribiendo a mano y después de dos o tres veces de corrección, empiezo a escribir a máquina.

*N.F.: ¿Un escritor es también un "flaneur"?*

**A.R.:** Claro. ¿Cómo le cuento a otro escritor ese proceso? Por pobre que sea, para uno es espléndido. Más de una vez me digo por qué no llevaré un grabador encima. Ahora, te imaginás yo caminando por la calle Corrientes con un grabador y hablando. Ya es suficiente con ver esos hombres y mujeres con el teléfono inalámbrico, decidiendo algún negocio, preguntando cómo está el nene o

concertando algún encuentro íntimo. Un momento de esos me llamó poderosamente la atención y escribí un cuento que ya es un poco viejo y habría que cambiarlo. Hay que confiar en el lector para que ubique esos tres o más años atrás, cuando los walkmann necesitaban un texto.

**Edgardo H. Berg:** *Me gustaría que nos contaras los avatares de la publicación de **El verdugo en el umbral** que acaba de salir. ¿Cuál es la historia básica?*

**A.R.:** La novela estaba lista para su publicación en 1974. La llevé a la filial argentina de Siglo XXI y me la aceptaron. Publicaron antes una novela policial y eso iba demorar su publicación y como muchos argentinos de ese tiempo, advertí que se estaba terminando el tiempo político y que algo iba a ocurrir, en un país donde el terrorismo de Estado era proclamado como una necesidad. Entonces lo llevé a Corregidor, firmamos un contrato y sobrevino el golpe militar. Finalmente convenimos con el editor en que el libro tenía que esperar. Esperó en un cajón. Creo que en algún momento lo llevé a Sudamericana y, también, mi compañera la envió a alguien a México pero así como salió, volvió. Después llevé la novela sin revisar a Centro Editor de América Latina pero la editorial no había abierto una línea narrativa, de modo que la retiré. Y entonces, la cambié por **Nada que perder** que había escrito en esos años en que no publicaba nada. Y hará unos diez años, contra mis costumbres, que le eché una mirada y el libro no me gustó.

Y entonces lo reescribí de la primera a la última palabra hasta que, finalmente, me lo aceptaron en Alfaguara, donde ya había publicado **El amigo de Baudelaire** y **La sierva**. Luego de recibir el Premio Nacional de Literatura, me pidieron un libro de cuentos que más tarde apareció con el nombre de **Mitteleuropa**. Y entonces, tuve que hacer mucho equilibrio, entre algunos cuentos inéditos y otros en tren de escribir y recién después apareció **El verdugo en el umbral**. Es la novela más autobiográfica que escribí. Habla de mi madre y de mi padre e insinuando entre esos dos testamentos, otra "novela" o relato muy personal. Diarios que comencé y dejé de

• La ficción inacabada de la historia

escribir, cartas, relaciones con alguna mujer. Ustedes que conocen de los arrabales argentinos sabrán quién escribe esas cartas, qué fragmentos de cartas yo coloco en la novela

*N.F. : Yo te voy a preguntar algo de cocina literaria ¿ Cómo escribís los títulos? ¿ Tenés algún modo de buscarlos? ¿ Cómo titulás? ¿ A partir de una escena que imaginás o un personaje?*

**A.R. :** Yo no puedo empezar a escribir sino tengo el título del texto. Primero título y luego viene la historia. Yo necesito el título, cuando escribí **La sierva**, después la historia vino a mí, sola. Me pasó lo mismo con **El amigo de Baudelaire**, si la novela era el encuentro de Bedoya y Baudelaire y eso estaba ahí en el título. Y el título, **La revolución es un sueño eterno**, es una paráfrasis de una frase de Monteagudo "la muerte es un sueño eterno". Con respecto a mis primeras novelas, **El Precio** por ejemplo, era lo que yo pensé que pagaba por poner ese testimonio en la novela y **Los que no mueren** es un título militante. Y **Mitteleuropa**, bueno allí hay un cuento con ese título. Por lo general, los libros de cuentos llevan por título el mismo de un cuento que se halla ahí. Uno que todavía no publiqué, lo titulé **Treintisiete grados**, más o menos la temperatura del cuerpo humano y también, porque era la temperatura del día que lo escribí, en una tarde de verano. El otro libro de cuentos que pienso publicar lleva por título **La lenta velocidad del coraje** y de esa historia yo fui testigo. Cuando tenía más o menos armada la historia, se me impuso sola. Si aparece ese contraste entre lentitud y velocidad, es porque el personaje del relato adquiere de un modo muy lento y tortuoso, el coraje necesario para matar.

*E.H.B. : La crítica que ha trabajado tus textos, en general, distingue dos momentos de tu poética. Un primer momento que estaría cristalizado con **El Precio** (1957) y **Los que no mueren** (1959), una producción más cercana a la estética del realismo social y un segundo momento, que tendría a **Ajuste de cuentas** (1972) como texto de clausura y de viraje, que se profundiza hacia los '80, a partir de **Nada que perder** (1982)*

*Transformación, que no sólo implicaría la apertura de una nueva poética narrativa, sino también, una forma de leer la historia, una nueva semántica de la historia articulada en tus textos*

A.R.: En general, yo divido lo que escribí en prehistoria e historia. La historia comienza en 1972 con **Ajuste de cuentas**, y de ello habló Ricardo Piglia en **Los libros** como un momento de inflexión en mi escritura. A partir de ahí, tuve diez años de reflexión y de trabajo pero sin publicar. Pero quisiera agregar que yo no renuncié a lo que escribí desde **El Precio** hasta los años '70. Quiero decir que si puedo, voy a reescribir **El Precio** como reescribí **Los que no mueren** en forma de cuento y si en el futuro publico un libro de cuentos, **Los que no mueren** tendrá su justo lugar. Será un cuento más o menos extenso que llevará por título **Cómplices**. Es verdad que ese aprendizaje solitario cambió mi escritura. ¿Por qué se cambia? Me lo he preguntado muchas veces. Yo tenía en los comienzos, un público adicto: jóvenes militantes como yo que leyeron **El Precio** y se sintieron identificados. En la novela aparecía alguien que hablaba por ellos; alguien que hablaba del mundo de sus padres, de un mundo de explotación del que ellos tenían un conocimiento directo, un conocimiento oral o el conocimiento que surge de la militancia política. En este sentido, yo tuve que combatir conmigo mismo ciertos imperativos de la militancia. Hoy para ustedes, es un dato histórico cuando se cita el "realismo socialista"

*N.F. : Se podría decir que tus primeras novelas, adhieren a la teoría del reflejo, al modo del realismo "clásico". Por eso, esa unilateralidad y asepsia en tu escritura de la historia. Luego tu poética cambia, se hace más elíptica y desviada, más fragmentaria y menos lineal, como por ejemplo en **El amigo de Baudelaire** (1991), donde por momentos se diluyen las marcas de enunciación y uno tiende a preguntarse quién está hablando*

A.R.: **La revolución es un sueño eterno** (1987) para darte un ejemplo, no es nada lineal. Tiene una escritura que avanza sobre sí misma, en la que hay cambios muy imperceptibles de un párrafo a

• La ficción inacabada de la historia

otro: un verbo, un sustantivo o un adjetivo que cambia y plantea un nuevo horizonte para lo que va a venir. Yo creo que no voy a volver a escribir un texto como **La revolución es un sueño eterno**. Fue un momento muy especial para mí y que le ocurre a cualquier escritor. Faulkner no volvió a escribir **El sonido y la furia**, escribió **Luz de agosto**. Yo me opongo a hablar de estilos, hay un tono. Y el tono de **La revolución...** respondía a un hombre en vísperas de su muerte. Un hombre como Castelli que fue llamado el orador de la Revolución de Mayo y tiene un cáncer de lengua, una paradoja atroz. Eso fue el motor o lo que me impulsó a la escritura. Y eso también le ocurre a un narrador honesto. Se quiere decir todo y Castelli quiso decir todo antes de morir. En este sentido, puedo aceptar que hubo una identificación de una magnitud que yo no podría calificar, entre Castelli y yo. Yo sabía de antemano que Castelli fue un derrotado. El me lo dijo a través de la historia, lo dijo como personaje. Y eso para mí, fue un dato decisivo para que yo me identificara con él, habida cuenta de que yo tampoco soy un triunfador. Además, hubo un cambio en la mirada histórica. Digamos, los enemigos de Castelli, los enemigos de mis amigos en **El Precio**, merecen que se los mire con más atención, que no se los despache sólo con la repulsa y el odio. Eso no los califica, los hace más inteligentes y poderosos de lo que son. Ese combate interior que llevé como narrador del que les hablaba en el comienzo, ese trabajo solitario que hice con mi escritura tiene que ver con este cambio de mirada. Hombres como Castelli que se proponen cambiar este mundo, no son santos. Son hijos de este mundo y pueden exhibir y practicar la perversidad de Saúl Bedoya. Yo tenía que persuadir a los eventuales lectores de que Castelli fue el que fue porque tenía enfrente a enemigos como Bedoya. Los que recién se asoman a la vida y los que se despiden de ella, saben que nada es fácil, que nada se conquista fácilmente. Este país tiene una historia salvaje que los libros de Historia o la historiografía se esmeran por ocultar. Y yo creo que la tarea de la ficción es, justamente, poner al descubierto ese enfrentamiento, ese salvajismo. Dar cuenta qué es este país. No sé hasta dónde yo llegué y hasta dónde puedo llegar.

**Mónica Bueno** : *¿ Qué relaciones estableces entre literatura y utopía? ¿ Cómo operan y se imbrican los mundos de ficción con esos relatos de lo posible, del “como si” ?*

**A.R.** : Te voy a contestar con palabras de Sartre y me las voy a adjudicar: “Escritores comprometidos no pueden menos que hablar de otra cosa que de la utopía” ; si no queda otra cosa Por eso, yo pude escribir “ Campo en silencio” de **Mitteleuropa** que es un relato de un incesto prolongado y querido, entre padre e hija y que aparentemente no tiene nada que ver con el mundo que los circunda Algunos se sorprendieron ¿ Cómo yo podía escribir eso? Creo que hemos avanzado lo suficiente como para que se acepte en estos días, que un narrador y no hablo por mí, pueda ser un gran narrador y no necesariamente, la política ingrese en su narración. Por algo Borges escribió lo que escribió o Bioy Casares No es obligatorio que Bioy Casares utilice elementos de la política en su narrativa. Yo diría que es casi obligatorio

**E.H.B.** : *Volviendo un poco a **La revolución es un sueño eterno**, me parece que es un texto de valor posicional en tu producción narrativa. Una novela que corroe la semántica de la historia de tus textos anteriores y además, permite trazar un mapa de lectura posible de tu poética, diría de **Nada que perder a La sierva** (1992). Por un lado, esa cita del pasado que en el caso de **La revolución** tiene como escenario básico la revolución de Mayo, me recuerda esa lectura que Walter Benjamin hace de un cuadro de Paul Klee, el **Angelus novus**. Una nueva lectura de la Historia, una suerte de nuevo “redentorismo” a partir de esa cita que nos convoca desde el pasado. Volver a traer en ese relato del fracaso de la Revolución o de Castelli, las huellas de un relato utópico inconcluso. Por otro, la novela connota de manera ejemplar, la marca del deseo que se halla en tu escritura, cuya tensión máxima se enhebra entre la utopía y el fracaso Como en otros textos, la novela narra la historia de una derrota Pero ¿ de qué derrota hablan tus textos?*

**A.R.**: Cuando uno escribe, dice Bedoya, escribe para sí mismo y tiene razón Ni siquiera escribo para el lector imaginario que se

• La ficción inacabada de la historia

tiene enfrente, del que alguna vez, habló Piglia. Cuando uno no puede hacer la revolución en los actos, de pronto tiene el privilegio de ponerla sobre el papel. Cuando la escribí en 1987, tenía más esperanzas que ahora. No soy un augur ni un profeta, soy un hombre común que escribe y que no se alimenta de esperanzas vanas. Además la vida me enseñó que todo es fragmentario.

*M.B.: ¿La literatura operaría entonces como un espacio utópico, contraideológico frente a lo social?*

A.R.: Ya que estamos como en familia, me voy a citar a mí mismo. En **Mitteleuropa** hay un cuento que se llama "Tránsitos" y alguien dice por ahí que ningún libro, ni la Biblia que es una envidiable gran novela, puede cambiar el mundo. A veces, me pregunto para qué sirve escribir, qué consuelo le da a los hombres. Creo que nuestro oficio es un ejercicio solitario y el más burgués que se conozca. No es compartido, está cargado de egoísmos, de los colores que puedan elegir, el arco iris más uno, despierta los peores orgullos y narcisismos y está lleno de las peores envidias. Más de uno a solas, dirá que nadie escribe como él.

*E.H.B. : No es casual que en tus textos se entrecrucen la escritura de la historia con la autobiografía. En este sentido, yo pensaba tu poética como un diario privado, en donde se corrigen y construyen otras versiones de ese relato de la historia que llamamos oficial. Escribir en ese diario, los momentos de la historia que han sido callados o todavía no han tenido lugar, aplicando en la narración muchas veces, modelos retroactivos y proyectivos. Y ahí, es donde veo un doble anacronismo que inscribe de algún modo el deseo de tu escritura. Por un lado, volver a la revolución para recuperar o interrogar desde el fracaso las huellas utópicas interrumpidas, por otro, localizar en el pasado mapas de lectura del presente histórico. Pienso por ejemplo, en **En esta dulce tierra** (1984) y el sistema de analogías entre la Mazorca y el autollamado Proceso de Reorganización Nacional, o esa inscripción o grafiti que lee ese Sarmiento medio flaneur, medio loco, que pertenece a las*

*Madres de Plaza de Mayo en El amigo de Baudelaire, o una cita que atribuí a Juárez Celman en La sierva que suena muy actual y se asemeja bastante, a un discurso pronunciado por Menem ante las cámaras legislativas.*

**A.Rivera:** Alguien dijo alguna vez que la historia cuando se repite es comedia y yo no lo creo. Tal vez es tragedia: Si fueron posibles esas operaciones que vos señalás, fueron posibles porque nuestro presente se parece mucho a nuestro pasado. Sí, es cierto que ayer había carretas y hoy autos pero este país no cambió demasiado. En nuestro tiempo, padecemos los avances de la tecnología, lo que se llama "civilización", pero son los mismos intereses los que rigen la vida y el destino de este país, desde la Revolución de Mayo hasta nuestros días. Hoy quizás estemos en una situación de pantano que yo nunca conocí. Sin embargo, alguien debe estar escribiendo sobre esta situación, debe estar mirando la cara de la gente, escuchando diálogos, mirando graffitis en las calles o en los baños de un café o de un cine. Hoy debe haber un novelista de la generación de ustedes y que no conocemos, que se debe estar preparando para escribir sobre este tiempo o hablar por él.

**E.H.B.:** *Decíamos que en tu escritura conviven la escritura del fracaso y la derrota pero también, está la tensión utópica. Esa imagen de Castelli en La revolución es un sueño eterno que escribe, a pesar de su futura muerte por un cáncer de lengua*

**A.R.:** Es una elección de la que yo no me arrepiento. No importa cómo yo lo vea ahora, importa lo que yo escribo. Se dice que Balzac era monárquico pero sus héroes eran plebeyos. No me queda mucho tiempo. No es que piense que me voy a morir mañana pero si soy honesto con todo lo que escribí de *El Precio* a *El verdugo en el umbral* (1994), son pocos los motivos que me pueden impulsar a abordar un trabajo de cierta envergadura como *La revolución es un sueño eterno* o incluso *El verdugo en el umbral*, de la cual no puedo ahora, abrir juicio. Dicen que Goethe escribió el *Fausto* a los 80 años. La nuestra es una vida distinta a la que vivió Goethe para tener a esa edad, la lucidez y ese ímpetu o fervor irrenunciable para

• La ficción inacabada de la historia

escribir ese texto ¿ Qué va a pasar con esos textos? Sabemos por la ópera que Mérimée es el autor de **Carmen** y cuando **Carmen** apareció vendió 30 000 ejemplares; casi simultáneamente, Stendhal publicaba **Rojo y negro** y le reprocharon que había vendido 700 ejemplares. Stendhal, dio en el lenguaje de su tiempo la mínima respuesta posible: “Cruzaremos espadas con nuestros críticos dentro de cien años” Yo hasta los veintisiete años creía que era inmortal. Ahora estoy escribiendo un libro de cuentos cuyo título provisional es **Farmer**, tengo algunos datos, párrafos muy avanzados. También voy a escribir la historia de los hermanos Vera. La pretensión es muy alta, hacer de Ramón Vera un antimartinfierro. Ramón Vera es un hombre de caballos robados, no tiene caballo propio, no tiene animales ni majada de ovejas, ni mujer propia, ni rancho, ni tierras. Todo eso lo tuvo Martín Fierro. Y también, tengo en la cabeza, algo que me anda dando vueltas y que quizás sea un diario. Llega el momento en que cuando se está comprometido con el trabajo de escritura, no hay posibilidad de corrección, el libro se publica o se guarda. Y si no hay posibilidad de publicarlo, uno se anima a mirarlo y a corregirlo como **El verdugo en el umbral**

*N.F. : Darle un papel protagónico a alguien que aparecía en **El amigo de Baudelaire**, vinculado con Lucrecia a la historia de un crimen. Hiciste hablar a Bedoya, a Lucrecia en **La sierva** y ahora a Ramón Vera.*

**A.R.:** El puede hablar de su hermano que es un disminuido mental

*N.F. : De algún modo, se podría decir que a través de tu poética, estás humanizando la historia oficial, mostrando sus contradicciones y paradojas. Castelli puede actuar como Bedoya, como por ejemplo se ve en la relación perversa que mantiene con su hija.*

**A.R.:** La historia es una ficción inacabada, la nuestra y la ajena. Yo diría que **La revolución es un sueño eterno**, hasta donde puede, habla de la verdadera historia. No hay otro Castelli que ese, por lo

menos para mí. Si hay otra historia de Castelli está en los libros de historia que yo recorrí y que son deplorables, son la versión oficial de la historia. Y esa no es la versión de Castelli. ¿Alguien nos dijo como fue la vida de Belgrano? Un hombre siempre enfermo con blenorragia. ¿Y sobre la vida de los hijos naturales de los próceres que tienen estatuas en todas las ciudades y pueblos de este país? ¿De dónde sale Dominguito a quien se lo ha endiosado frente a los chicos? De eso no habla la historia que nosotros conocemos. Hay otro Sarmiento. Y si a ese Sarmiento se lo debe juzgar por sus posiciones ideológicas, también debemos saber quién es el Sarmiento privado que es inseparable del Sarmiento público. ¿Qué pasaba con el Sarmiento que escribe el **Facundo** como un panfleto? ¿Hasta dónde llegaba esa humildad que lo llevó a trabajar en una mina en Chile y a escribir cuando podía, el **Facundo**? Él, que no conocía La Rioja, los llanos y se los podía imaginar. Yo confío en que los novelistas del futuro acentúen este tono, que puedan relacionar mejor que nosotros el hombre público con el privado y no muestren un sólo hombre. Eso fue lo que intenté hacer, tanto con Castelli como con Bedoya. Y ese es uno de los cambios que se opera en mi escritura.

*E.H.B. : Hay una imagen de la Historia casi obsesiva en tus textos, que podríamos calificar de barroca y pensar por ejemplo, en Shakespeare o en el dramaturgia de la época. La historia como theatrum mundi, como teatro bufo, un baile de máscaras en donde los sujetos, son figuras que cambian o invierten posiciones: de héroe a traidor, de amo a esclavo.*

**A.R.:** Eso pienso yo. Tuve hace unos años una enfermedad que me puso al lado de la muerte, uno que viene con ese deseo imposible de inmortalidad. Quién escribe no se sorprende, va caminando por la calle escribiendo. Seguro que eso que está escribiendo no aparecerá nunca o será un fragmento o una palabra cuyo destello aparecerá en otro texto. La historia es un gran teatro. Todos somos actores, no somos verdaderos. Un poco de eso hay en **La revolución es un sueño eterno**. Al mismo tiempo yo distingo dos momentos, dos tonos diferentes entre lo que escribí en **En esta dulce tierra** y

• La ficción macabada de la historia

en **La revolución es un sueño eterno** e incluso con respecto a **El amigo de Baudelaire** o a **El verdugo en el umbral**. Y esa metáfora barroca que vos marcás, no tiene por qué resolverse en una escritura barroca, eso es lo que intento hacer ahora, porque escribo a los saltos

*M.B. : Cuando ustedes hablaban de ciertos motivos barrocos, pensé en la escritura de **La revolución es un sueño eterno**. Y lo que me había llamado la atención cuando la lei fue la idea de ritmo circular, la estrategia de la repetición que rompe con la linealidad y provoca un efecto de lectura muy especial, vinculado con esa superposición dialéctica. ¿Cómo se arma esa escritura? ¿Es barroca?*

**A.R. :** Yo no creo que sea barroca. Castelli quiere decirlo todo porque es un hombre joven que va a morir. No es justamente un viejo que está cansado de la vida. El es un derrotado pero tiene ganas de luchar, de vivir. Hasta puede llegar al incesto platónico con su hija. Tuvo ideales, quiso mujeres pero ahí está la muerte. Yo creo que hay momentos en que dejamos de ser actores pero son muy pocos en la vida. Uno de esos momentos es el momento sexual. No sólo porque estamos desnudos físicamente sino también, porque es muy difícil aparentar el momento sexual, niquiera cuando se paga

*N.F. : Me acuerdo de un momento en **La sierva** cuando se dice que Lucrecia " se sacó el antifaz" y es justamente, en el momento sexual. De alguna manera, estaría ilustrando eso que vos decís*

**A.R. :** Yo creo que ese es uno de los pocos momentos, el otro seguramente, debe ser cuando un ser humano enfrenta la muerte como Castelli. No solamente la muerte por enfermedad, sino el instante previo. Pensemos en los desaparecidos. Cómo describir lo que le ocurre a un hombre, a una mujer o a un joven que está atado y amordazado y va a ser arrojado desde un avión al agua. Yo me lo pregunté muchas veces. ¿Qué se dice de eso? ¿Cómo se dice? Esos son algunos momentos en donde aparecemos desnudos sin ningun

disfraz

**E.H.B.** *¿Por eso Castelli puede "escribir" la Historia?*

**A.R.:** Yo creo que él escribe la Historia, no tiene nada que perder

**E.H.B.** *Desde otro ángulo, esa tragicidad que marca cierto tono de la escritura ¿tiene que ver con el momento más extremo que tomás de la vida de Castelli?*

**A.R.:** A mí me pareció que un hombre en esa situación límite, no es cualquier hombre. Castelli es un hombre joven que va a morir. Y esto, sólo lo pueden entender aquellos que han pasado por la posibilidad de morir. Ni siquiera hay que abrirle las puertas, la muerte está ahí, sentada al lado de uno. Castelli escribe así, porque sabía que tenía la muerte ahí y un día la muerte ocupó su lugar.

**M.B.:** *Y el momento de la violencia hacia el "otro" del violador u opresor, del que tiene el poder ¿no sería otra instancia del desenmascaramiento?*

**A.R.:** Yo me pregunto si no lo hace como oficio, como algo incorporado y habitual, al igual que dormir, respirar o tomar el desayuno. Es una suerte de "militancia calificada". Quien tortura, viola otro cuerpo, lo hace por algo. ¿Cuánto hay de realidad o de teatro en eso?

**E.H.B.:** *Hablabas de las instancias en donde un sujeto queda sin máscaras y antifaz. Y eso es un poco lo que ocurre en la serie o "microsaga" que va de **El amigo de Baudelaire** a **La sierva**. Hay un enunciado fuerte de Michel Foucault que dice "las relaciones de poder penetran los cuerpos" y creo que es una buena consigna para leer los dos textos. Para leer las relaciones entre el estanciero e ilustre representante de la burguesía argentina de fin de siglo, Saúl Bedoya y Lucrecia. Relación entre sexo y poder "encarnada" en esos dos*

• La ficción macabada de la historia

*personajes que invierte de alguna manera, la dialéctica hegeliana entre amo y esclavo*

**A.R.:** Dónde se nota el poder sino en el cuerpo del otro. Si alguien tiene poder y veja al otro, no lo veja sólo porque tiene tal o cual empresa o porque en esas empresas hay seres animados que son vejados. Recuerdo a un hombre que tenía cuarenta y cinco años y el trabajo en una gran empresa como Fiat lo había deshecho. Trabajaba para Forja, un sector de la fábrica que era lo más parecido al infierno. Por eso pienso que los escritores son privilegiados. Cuando escriben no tienen a nadie sobre sí y en una sociedad como la nuestra es un privilegio poder escribir.

**M.B.:** *Cuando te preguntaba sobre la violencia hacia el cuerpo del otro, pensaba en el tema del represor que aparece en **Los vencedores no dudan** (1989)*

**A.R.:** Grupo Editor Latinoamericano publica primero **La revolución es un sueño eterno** y después, **Los vencedores no dudan**. El director de G. E. L. que para mí es un excelente artesano y sabe lo que hace, discutió conmigo acerca del título. Yo le había puesto **Abránle las puertas del paraíso**, pero hacía unos meses atrás que el Almirante Emilio Massera, había pronunciado un discurso quizá tal vez hoy olvidado, en el que decía que "la duda era una jactancia de los intelectuales". El editor entonces, intenta aprovechar esa frase para el título. Ahora, tendría que volver a leerla para ver si merece ser publicada otra vez. Pero si lo merece va a ser publicada con el título que le puse en principio.

**E.H.B.** *Qué curioso lo que decís acerca de las razones del título con que fue publicada. Hay una repetición histórica de esa cita en tiempos del carapintadismo, creo que fue Seineldín quien dijo "nosotros no dudamos, los gramscianos dudan". En ese texto, ¿se repite la estructura dialéctica que va de **El amigo de Baudelaire a La sierva**? ¿Hay una inversión de esa dialéctica con la figura femenina? ¿Ella viene a decir que la verdad del erotismo se halla en la traición?*

**A.R.:** Ella no traiciona, ella ocupa el lugar de él. Contribuye con la muerte de un torturador que asume la tortura desde un campo ideológico. Yo no quise mostrar en la novela, la vida de un mercenario de la tortura sino más bien, el proceso y las impotencias de alguien que asume la tortura como ideología. Su verdadero drama es conservar un mundo del cual él mismo se burla; pero que sin embargo, lo defiende, porque lo ve estampado en la figura de sus padres. No tiene alternativas, la otra opción era plegarse al otro bando. El quiere acabar con quienes quieren acabar con esta sociedad y uno de los medios para acabar con esa escasa multitud es la tortura. Y él la ejerce quizá torturándose a sí mismo -no lo sé- y trasladando a veces, no sólo el discurso del impropio y la amenaza con su propia mujer, sino también, con la impunidad de la tortura. Ella contribuye a su muerte y no voy a descubrir ningún secreto, si digo que esa fue según los libros de historia, la muerte de Santos Pérez. Por eso aparece el nombre o el único nombre con que se lo conoce, en un documento falso o ficticio. Santos Pérez era tan arrojado y un hombre de tanto coraje que sólo cuando su mujer se acuesta con él en las horas de sueño, ella le arrebató debajo de la almohada, las dos pistolas y eso se repite en **Los vencedores no dudan**. Ella le quita el arma y eso es aprovechado por su jefe director para abatirlo. Pienso que luego ella ocupa el lugar de él, porque se repite la relación amo-esclavo respecto de su jefe. El jefe director es un hombre leal que se convierte en esclavo y en las últimas páginas, lo que intenté mostrar, es como ella, ocupa el lugar del torturador.

**M.B.:** ¿Y la opción de ella es también ideológica? ¿O una traslación de máscaras y de lugares?

**A.R.:** Yo no lo creo. Ella queda liberada y su cuerpo adquiere todas las impunidades de su marido y comienza a ejercerlas con ese hombre corrupto que fue el jefe de su marido. Es como yo veo ahora al libro. Mi lectura de un libro que no volví a tocar y que ya no es mío porque cuando un libro está impreso, lleva el nombre de uno por azar.

• La ficción inacabada de la historia

---

**N.F.** *Y otra vez con este libro, vuelvo a tu capacidad "ventrilocuca" Escribiste desde la voz de un derrotado, de un vencido y desde la voz de una mujer, sierva de un torturador*

**A.R.:** Así como me identifiqué con Castelli, también traté de ponerme en el esqueleto de un torturador. Me pregunté cómo es alguien que tortura a otro. No se puede escribir desde afuera. Y si ocurre eso que vos decís, es porque yo intenté asumir el papel de actor. Uno desde que se despierta hasta que se acuesta es un actor, después hay datos sólo formales desde el ángulo de la veracidad. No alcanzo a imaginarme como sería un mundo, donde todos nos dijéramos la verdad.

**M.B.:** *¿ Qué tipo de genealogías literarias armás con respecto a tu producción? ¿ Qué tipo de homenajes?*

**A.R.:** Todo escritor cuando lee, lee con dos ojos, una es la mirada del lector, la otra es la lectura del escritor, del oficio. Una lectura que licitamente roba, que juzga, que aprueba y desaprueba. A mí me formó la literatura norteamericana. También he leído por supuesto otras literaturas, la literatura rusa del siglo pasado y la de este siglo hasta donde pude. Un escritor comparable a Hemingway que incidió en mí fue Isaac Babel, sobre todo con **Caballería roja**. Onetti, por supuesto, y él es un gran deudor de la literatura norteamericana. Quiero recordar que escribió un artículo en **Cuadernos de Marcha** "El gran padre Faulkner" y todos de algún modo, somos deudores de él. Onetti es un gran deudor de Faulkner, con todo lo grande que es Santa María como mundo narrativo. Y entre nosotros, Piglia. Y no porque seamos amigos o estemos vivos. A mí la lectura de **La ciudad ausente**, de "La loca y el relato del crimen" o de "Prisión perpetua", me resultaron apasionantes. Aquí los escritores somos poco competitivos para decir lo que dijo Faulkner en sus cartas de sus contemporáneos. El decía que Wolfe escribió en la cabeza de un alfiler lo que ellos escribieron en páginas, porque eran fracasados. Y de Hemingway dijo que escribió siempre con los moldes; y lo ponía último, en una escala de cinco escritores. Nosotros no lo hacemos, somos pudorosos; es un país literario sin

polémicas. Nadie va decir de fulano tal o cual cosa, si todo se reduce a superar ese fulano.

**E.H.B. :** *En Nada que perder* inscribís los nombres propios de Borges y Arlt. Invertís o mejor, colocás en el suburbio típico de Borges otra situación histórica, las luchas sindicales de las primeras décadas del siglo pero también, en ese mismo contexto, aparece una reivindicación política de Arlt. ¿ Son marcas deliberadas de inscripción de un linaje literario desde dónde es posible leer tus textos?

**A.R.:** Arlt fue una marca indeleble. Era lectura corriente entre los obreros cultos y militantes de la década del '30 y del '40. No me pregunten qué le encontraban a Arlt pero lo leían. Yo empecé a leer a Borges tarde, alrededor de los treinta años. Borges nos influyó a todos, nos enseñó a escribir. No a repetirlo sino a cómo escribir. No escribe un adjetivo de más, basta fijarse en la economía de recursos que utiliza para escribir esos cuentos de primer orden. Además, Borges es un espléndido "mentiroso". Esos barrios porteños del suburbio que él suele aludir, temo que nunca existieron tal como él los describe. Que había guapos no me cabe la menor duda porque yo los vi, pero había otras cosas que Borges callaba. Sin embargo, me gustaría resaltar una inflexión que asume su escritura. ¿Qué país es este que obliga a Borges, tan aséptico en materia política, a convertirla en uno de los materiales de su producción narrativa? A la caída del peronismo escribe " La fiesta del monstruo", texto que él olvidó prudentemente. No era Borges quien escribió todo eso, sino su rencor, ni Borges pudo eludirlo. Nuestro país no es felizmente un país en el que se practique el "realismo mágico", no tenemos tropicalismo. Tenemos una literatura que viene de la inmigración; Arlt es el producto de esa literatura. Una literatura turbia que no es justamente la que produce García Márquez. Volviendo a lo que hablábamos hace un rato, todavía espero a ese novelista que hable de este tiempo pero no alcanzo a advertir entre los jóvenes narradores, alguien con la suficiente estatura para eso. No hay ni por asomo alguien que se llame Ricardo Piglia, Juan José Saer o Eduardo Belgrano Rawson.

• La ficción inacabada de la historia

**M.B.:** *¿Qué relación tenés con otros escritores? ¿Intercambiás proyectos o ideas? ¿Es importante para vos la confrontación de tu trabajo con otros escritores?*

**A.R.:** Mirá yo no frecuento las relaciones con otros escritores, salvo con Ricardo Piglia con quien me relacioné cuando todavía yo no había publicado esos mamotretos olvidables y él, todavía no había publicado **La invasión** (1967) De manera que nos relacionamos porque él participaba de una revista militante. Los escritores deben hablar diez minutos de literatura y todo el resto de mujeres, de la vida o de fútbol.

**E.H.B.:** *Hay escritores vinculados a la institución universitaria, uno de los lugares desde donde se forja la crítica. Te preguntaba Mónica sobre la relación con los escritores ¿y con los críticos, qué tipo de relación tenés?*

**A.R.:** Antes tenía más paciencia y eso que ahora en esa materia, estoy viviendo como una segunda adolescencia. Mirá hace tiempo ya de esto, pero una vez, **La Nación** tardó para hacerme una reseña, un año. Mi relación con el mundo universitario es muy escasa. Hace poco me invitaron a Córdoba y viví una experiencia extraordinaria y no porque justo yo haya interrumpido el Mundial de Fútbol. Fue un diálogo muy vivo con los alumnos, se quedaron hasta el final de la charla. Debe haber sido la primera y última vez que estuve con estudiantes universitarios y me sentí muy bien.

**E.H.B.:** *Hace poco lei un trabajo crítico sobre tus textos que consideraba de manera fragmentaria, a **En esta dulce tierra** como una reescritura de **Amalia** de Mármol ¿Qué pensás de esta lectura?*

**A.R.:** Es notable lo que me decís. Yo siempre tuve mucha aversión con **Amalia** porque me pareció una novela horrenda, con una toma de posición muy deliberada. El propio personaje de la novela, Cufre, dice que no es ni unitario ni federal, ni rosista ni antirrosista. El padece todos esos años con esa mujer y no toma partido por ninguna de las dos facciones.

**E.H.B.** *¿Podría leerse a **En esta dulce tierra** como el fracaso, el choque y desencuentro de alguien que llega a estas tierras de Europa compenetrado en los idearios de la Ilustración y sobre todo de los saintsimonianos?*

**A.R.:** La novela se bifurca en dos posibles finales, puede aceptarse uno o el otro

**E.H.B. :** *Hay un gran ausente en este diálogo y es David Viñas Uno de los escritores argentinos que articuló su producción narrativa, a partir de los fragmentos trágicos de nuestra historia nacional ¿Cómo lees tus textos en relación con la producción de Viñas?*

**A.R.:** Es injusto no nombrarlo. Con **Literatura argentina y realidad política** dio un paso adelante en la historia de la literatura argentina. Y después creo que **Los dueños de la tierra** es una gran novela. Pero de todas maneras, no creo que David Viñas sea un espejo para mí. Cuando terminé de leer **Respiración artificial** de Ricardo Piglia dije: así se debe contar el mundo de la represión. Cuenta muchas cosas más que eso y fue lo suficientemente audaz para hacer una larguísima conversación entre Renzi, Marconi y Tardewski que tiene sólo el antecedente en Joyce, cuando esos irlandeses conversan y debaten acerca de William Shakespeare.

**M.B.** *¿ Y acerca de los jóvenes narradores qué podés decir?*

**A.R.:** No me dicen nada. Lei la primera novela de Martín Caparrós, **Ansay o Los infortunios de la gloria** (1984) y me gustó, luego escribió una novela sobre la represión **No velas a tus muertos** (1986) y preferí otras lecturas. También, el primer libro de Forn me dejó conforme. Todo el mundo ahora, sabe escribir. Saben escribir pero qué pasa con eso. Ninguno es Arlt de quien se dijo que no sabía escribir, como alguna vez señaló Piglia en un trabajo

## Notas

- \* Andrés Rivera es el seudónimo literario de Marcos Ribak, nacido en 1928 en Villa Crespo, Buenos Aires. En su juventud fue obrero textil pero su talento lo ha convertido en uno de los narradores más importantes de la literatura argentina actual. Fue secretario de redacción de la revista **Plática** (1953-1957); en 1964 integró la redacción de **La rosa blindada** y, en 1968, el consejo de redacción de la **Revista de Problemas del Tercer Mundo**. A comienzos de 1957 con "La marea" ganó el segundo premio de un concurso de cuentos organizado por el diario **La época**. Su primera novela publicada fue **El precio** (1957), ligada a la estética del llamado "realismo socialista". En 1959, salió **Los que no mueren** y, en 1962, su primer volumen de cuentos **Sol de sábado**, seguido por **Cita** (1965). En 1972, publicó **Ajuste de cuentas**, que según comentara Ricardo Piglia en su artículo "De la traición en la literatura" (**Los libros**, n° 27, julio de 1972) constituyó un punto de inflexión con respecto a la primera etapa de producción del autor. En 1985, su novela **En esta dulce tierra** (1984) obtuvo el segundo **Premio Municipal de Literatura**. En 1992, recibió el **Premio Nacional de Literatura** por la reedición de la novela **La revolución es un sueño eterno** (1987), y, en 1993, la **Fundación El Libro** distingue a **La sierva** como el mejor libro publicado en 1992. En 1993, aparece **Mitteleuropa** (cuentos) y, en 1994, **El verdugo en el umbral** (1994), su última novela, que narra con sarcasmo los trágicos episodios de una familia judía -la suya- durante la primera guerra mundial. Andrés Rivera nos concedió la entrevista en oportunidad de participar en el **VI Congreso de la Literatura Latinoamericana - Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento** (1894-1994), organizado por el **Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)** y la **Asociación amigos de la Literatura Latinoamericana**, desarrollado del 3 al 5 de noviembre de 1994. Los autores de dicha entrevista pertenecemos al grupo de investigación "Historia y Ficción" de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- 1 En **El amigo de Baudelaire**, Lucrecia se involucra con los hermanos Vera a partir del asesinato de Negretti, el patrón de ella y su madre.