

El destino de los cuerpos (sobre la poética de Andrés Rivera)¹

Edgardo H. Berg

Universidad Nacional de Mar del Plata

Si es verdad que existen varios cuerpos -el cuerpo de la escritura, el corpus textual, el cuerpo de la historia, el cuerpo de las víctimas o de los amantes- la historia para manifestarse elige, muchas veces, los avatares de la sexualidad como destino de las luchas y los enfrentamientos de los sujetos. El cuerpo, en este sentido, es la metáfora, la metáfora cruda del tránsito de los dominios territoriales y las articulaciones topográficas del lenguaje -del adentro y el afuera, del arriba y el abajo, de las intersecciones y los intersticios.²

La historia se cuenta entonces, a través de los cuerpos -en la circulación o en el traspaso- y deviene como una fabulación rigurosa sobre el saber del mando y la gobernabilidad.

La literatura interroga a la Historia -al saber coagulado en sus manifestaciones discursivas y registrado por la institución historiográfica- y responde desde el cuerpo articulando escenas de poder.³ Y si la historia se inscribe como marca en las víctimas, también la patria se sobreimprime, dolorosa, sobre el territorio y el tráfico de los cuerpos.

Si en los primeros textos de Rivera el cuerpo era una extensión, una res extensa del cógito, del código ideológico y revolucionario -los sujetos o actores de la historia, vistos como máquinas parlantes dentro de los límites de la doxa social y política de los 60-, hacia los 80, se convertirá en punto de interferencia y disputa entre el régimen de la historia y el mandato pulsional de los sujetos. Ese escenario de la politización de los cuerpos generará una topología, una espacialización de la prueba de dominio que determinará la circulación y el itinerario de los sujetos. Esa prueba de dominio y servidumbre, se ejercerá en primer lugar, en el ejercicio de la palabra y la voz y, en segundo lugar, en la disposición y en el uso de los cuerpos. Y si los textos más recientes de Andrés Rivera fundan la elocución como acto simbólico, los sujetos o actores implicados en la historia se hallarán determinados por la propiedad del enunciado: quien tiene la palabra y ejerce el dominio de la voz, posee el poder de mando.⁴ La historia estará asociada entonces, a una trama de lugares de elocución y los personajes -actores o agonistas, víctimas o victimarios, amos o esclavos- dejarán de ser representativos -como en ese primer trayecto que reconocemos en la poética del autor- para transformarse en figuras, lugares de anclaje de las relaciones simbólicas donde se dirimen las morales y lecturas de la historia. No es casual, en este sentido, el paulatino traslado de la escena historiográfica a la esfera local e íntima, donde intervienen y actúan los protagonistas: también, en la penumbra de las alcobas se cuecen habas. Y si la historia circula

en el pasaje de la esfera pública al ámbito privado, las luchas y los enfrentamientos son articulados, ahora, sobre el cuerpo y la sexualidad. El cuerpo, entonces, es el lugar emblemático del desplazamiento del sentido y de la condensación semiótica. En este sentido, la sexualidad o el erotismo hablan elocuentemente el lenguaje del poder. O mejor, para decirlo con palabras de otro: "las relaciones de poder penetran los cuerpos".⁵

Me voy a detener en dos nouvelles, en dos textos narrativos de Rivera que juntos forman un díptico y cuentan, en la circulación del cuerpo y la voz, una fábula de iniciación. Es en este sentido que vamos a hablar de una suerte de bildungsroman, atravesada por los ritos del poder. Esa fábula que cuenta Rivera funciona como un relato de doble entrada que habla sobre la distribución de las diferencias, exclusiones y subjetividades. Tanto *El amigo de Baudelaire* (1991) como *La sierva* (1992) postulan un paralelismo entre el uso del cuerpo y el uso de la voz.⁶ El derecho a la voz se asienta y se legitima -si leemos ambas nouvelles en el tiempo crónico de los acontecimientos o de los sucesos- en la entrega del cuerpo. Esas dos cadenas textuales forman un volumen o una serie textual y definen un espacio en común; dibujan un límite o una frontera que va del uso de la voz al uso del cuerpo del otro.

Cuerpos, voces, palabras escritas. Cada texto marca el salto de un registro a otro, de un género a otro: pasar del uso del cuerpo al uso de la voz, implica saltar de un universo de sentido a otro -de Saúl Bedoya a Lucrecia Basualdo, de Flaubert a Zola, de Emma Bovary a Naná. Dicho de otro modo, si Bedoya simula ser Flaubert y lee *Madame Bovary*, amplificando la escena donde Emma huye en un carruaje con su amante por las calles de Rouen, Lucrecia elige otro destino, otro porvenir: "Y grité, esa noche, montada sobre un hombre, que yo era Naná, y no

Emma, y que yo, Naná, me montaba a los grandes patronos de Francia" (Rivera, 1992: 13).

Si los dos espacios textuales generan una duplicación proliferante que desdobra la enunciación y fractura la situación de locución a dos posiciones antagónicas y enfrentadas, los eslabones de las dos cadenas, de los dos textos, se anudan a partir de alianzas tácticas; y, como sabemos, si funciona, sólo funciona en la coyuntura.

Como fuerza de producción de sentidos, el relato distribuye y enuncia dos sistemas de alianzas: la alianza sexual (el uso corporal como instrumento de poder y de dominio) y la alianza verbal (el uso de las palabras, los mots justes, el saber como saber decir). La trama topoelocutiva -los polos y los extremos de la alianza- que refiere el movimiento itinerante y el punto de colocación de los sujetos en la historia, culmina en la negación del uno por el otro, en la inversión y transformación de lo masculino en lo femenino, de lo femenino en masculino.

¿Cómo alterar a través del cuerpo las relaciones de dominación y servidumbre? Esa es la pregunta que recorre, como programa, el imaginario femenino en los textos de Rivera. El trastocamiento y la redistribución de los lugares de enunciación implica el pasaje de lo alto a lo bajo, de lo masculino a lo femenino. Dicho de otro modo, ese juego sádico de dominio y servidumbre es un juego peligroso, de relaciones móviles e intercambiables. Ese "otro" sujeto, que está sujeto a un "collar de perro" (Lucrecia Basualdo en *El amigo de Baudelaire*) o a los juegos perversos de un "sacrosanto torturador" que rige sus actos por "la espada y la cruz" (Bernardette en *Los vencedores no dudan*), puede ocupar el lugar de dominio o subvertir la ley que rige el destino de los cuerpos; puede cambiar el porvenir y

provocar el pasaje de esclavo a amo. La resistencia o el simulacro de transgresión siempre proviene de aquel cuerpo que es víctima de la opresión, el escarnio o la sumisión. Esa inversión o desplazamiento de las posiciones, en el escenario de la historia de los cuerpos, es el pasaje que cuenta o narra Lucrecia Basualdo en *La sierva*, del mismo modo que la narradora de *Los vencedores* no dudan. Y si el cuerpo se ha convertido en el centro de una lucha o una disputa por el dominio del otro, también, es el lugar donde se puede infringir la máxima transgresión. Eso es lo que intenta Lucrecia, invertir la norma contractual, la esclavitud comprada por el estanciero y representante de la burguesía floreciente de fin de siglo pasado, Saúl Bedoya.

En el régimen de los cuerpos hay alguien que ejerce el poder y el placer al espiar, palpar, penetrar y preguntar. Y del otro lado, hay otro que sustenta su placer en la posibilidad de escapar al dominio del otro, engañando o traicionando. Decíamos que tanto *El amigo de Baudelaire* como *La sierva* se constituyen como narraciones en espejo, una es prolongación de la otra y tienen como protagonistas a Saúl Bedoya, el burgués floreciente y exitoso de fines de siglo XIX, y a Lucrecia Basualdo, una mujer de origen bastardo, que no vacila en hacer matar a su padrastro para ocupar su lugar y quedarse con sus escasos bienes.

En la primera nouvelle, *El amigo de Baudelaire*, una variedad de registros discursivos se entrecruzan y entrecruzan. Cruce de historias de viaje, fragmentos de memoria, reflexiones, citas se combinan en el diario íntimo y privado que escribe el protagonista, Saúl Bedoya. La nouvelle permite leer el ascenso económico y político de una figura emblemática de la burguesía porteña de finales de siglo. Bedoya, como sujeto excepcional entre sus pares, participa de la construcción de un sistema, el que instaura la generación liberal de los 80. Este estanciero, educado y rico, participa de las decisiones políticas y económicas que guían los

destinos de la patria, a la vez que ejerce el control sobre los destinos individuales como juez de la Nación.

Y si Saúl Bedoya simula ser un sujeto atado a otro, sujeto a Charles Baudelaire, su escritura se separa, claramente, del circuito comunicativo y de la posibilidad de convertirse en mercancía. Charles Baudelaire, el poeta de la modernidad, en realidad, es el reverso alegórico, la contracara sarcástica y dolorosa, el doble perfecto de la figura del burgués floreciente y exitoso: "¿Sabe, Charles, cuál es verdadero olor de la pampa? Yo, sí: el dinero" (Rivera, 1991:13). "Baudelaire, en Buenos Aires, hubiera sido una puta de lujo. A la que yo mantenía" (Rivera 1991: 64).

En ese diario que escribe Bedoya, el sistema de alusiones hace ingresar, como por ráfagas súbitas, en los subterfugios egocéntricos, el simulacro del presente escribible. Así como no hay ninguna referencia separada de la articulación del lenguaje, no hay verdad previa a la escritura. En este sentido el diario de Saúl Bedoya es un espejismo de diálogo que afirma el lugar de la afirmación egotista. Una mentira conversacional que legitima el monólogo como desdoblamiento: "Un hombre, cuando escribe para que lo lean otros hombres, miente. Yo, que escribo para mí, no me oculto la verdad" (Rivera, 1991: 9).

El que habla -el sujeto de enunciación hegemónico- y pronuncia discursos es el amo, el único sujeto en estado de enunciación. El que calla o es el objeto del amo (Lucrecia) queda separado del circuito de la palabra. Órdenes, máximas, reflexiones, arengas. El que posee la palabra, el discurso virtuoso de Bedoya posee todos los secretos del uso:

Cuando estoy con los hombres de mi clase emito, inesperadamente -siempre inesperadamente- y con discreción, citas de Séneca, San Agustín, Platón, Vol-

taire, Maquiavelo. Los hombres de mi clase me miran con respeto, y cierran sus bocas; algunos quedan embobados. Las citas vuelcan un entredicho, una discusión hacia donde se me antoje; confunden a mis amables antagonistas. Las citas son más: las pienso un rato antes del coñac y de los habanos. Y se las atribuyo a personas inapelables. (Rivera, 1991: 61)

Y Saúl Bedoya es, también, el que ejerce el dominio sobre el cuerpo del otro. La escena erótica y la escena de escritura se intercambian y combinan. En la combinatoria del poder los códigos se encuentran y se entreveran: el código lingüístico y el código de los cuerpos como sadismo y palabra de mando.

“El despertar de la criada” de Eduardo Sívori es la reproducción pictórica que enmarca *El amigo de Baudelaire* y puede leerse como cifra anticipatoria del porvenir textual. Como se sabe, basta recordar en esto a Hegel, en la dialéctica teleológica del deseo y del reconocimiento hay giros que preanuncian otro porvenir; y hacen temer que el esclavo venza al fin.⁷ El sujeto paciente y sujeto al dominio del otro, ocupa el lugar de donde emana el poder, cambia la identidad textual al descentrar el foco de enunciación. La narración, en este sentido, se invierte cuando la articulación de la voz se desplaza y cambia. Si lo femenino -el cuerpo objeto de contrato- era el signo sin voz en el mundo de la ley, con *La sierva*, Rivera invierte el circuito narrativo que había inaugurado en *El amigo de Baudelaire*. Ahora, la voz de una mujer, Lucrecia Basualdo, se vuelve filtro amenazante de los últimos días de Saúl Bedoya. En este sentido, *La sierva* retoma y expande los núcleos argumentales de la primera; la variación reside en la focalización.

¿Cómo romper el argumento de las relaciones naturales? (“Bedoya le dijo que patrona se nace”, 1992: 15). Si el otro es

concebido como un objeto de propiedad, si el cuerpo femenino (Lucrecia y los otros cuerpos femeninos mencionados o entredichos), en el primer eslabón, en el primer texto de la serie, aparece reglado por la economía del mercado e imaginado como una escena de circulación, en la simulación o en el travestismo se halla una primera pulsión de metamorfosis que prefigura la ley de los cambios: la palabra retoma y reaparece como derecho a réplica. El que simula (Lucrecia) confirma que existe otra ley, otra práctica que consiste en hacerse pasar por otro. Y si en el origen de la serie está el deseo de poder y la moneda de cambio o el objeto del intercambio es el cuerpo, para continuar o producir un relato, el deseo debe someterse a otra economía: variar y transmutarse en el estatuto de la voz y en la disposición de los cuerpos. La expansión implica la reelaboración de la historia según un nuevo registro y una nueva legalidad. Si en uno Rivera construye la voz del amo, Saúl Bedoya, en el otro se erige su opuesto, la voz femenina de la esclava. En *La sierva*, la focalización descentra el discurso hegemónico de Bedoya, de la mirada de uno se salta a la mirada del otro, de la voz del patrón a la de la mujer bastarda y amante. El régimen de la voz entonces, sufre modificaciones en el orden genérico (quien cuenta ahora es Lucrecia), social (quien narra es ahora la sierva) y en su modalidad enunciativa (la sierva no escribe, se inscribe en la instancia de la oralidad porque es escrita por otro).

La apertura de la *nouvelle* -*La sierva*- está a cargo de Lucrecia y, en ella, el personaje se autodefine según los límites de una carencia, se reconoce constituido por una privación de las palabras. Esa carencia de palabras nos habla de una desigualdad de la distribución textual de la voz. Las palabras tienen un precio. Las palabras de Lucrecia no cuentan, no valen como las de Bedoya. Lucrecia en *El amigo de Baudelaire* es la voz que habla sin palabras, el intervalo silencioso que espera su intervención

como acto replicante. La palabra que cuenta es la que ordena y se inscribe como signo de poder: "No soy como él, que tiene palabras -y palabras lujosas- para nombrar lo que piensa. A mí las palabras me cuestan" (Rivera, 1992: 9).

Lucrecia, heredera de los pocos bienes de un padrastro que mandó a matar, aprende de su amo la práctica del mando. Mata a Negretti, insta a la venta de su propia madre, repite los movimientos del patrón. Usa a Pedro Vera, involucra a Ramón Vera.⁸ Primero el viejo Negretti (su padrastro), luego Bedoya, la sierva no hace más que someterse a los designios perversos de sus amos. Sin embargo, de este modo, la sierva comienza un lento aprendizaje en el ejercicio del poder. Sólo poniendo su cuerpo es que la mujer accede a invertir la relación de dominio y servidumbre: ese es el itinerario que aprende de Naná.

La perversión, en el sentido narratológico, indica el conjunto de posibilidades de desplazamiento e inversión -la trama topoelocutiva e itinerante de los sujetos. En el espacio del cuerpo textual, los cuerpos como los relatos circulan. La perversión, como simulacro o escena en espejo del microrrelato del poder, se fundaría en la apropiación del cuerpo del otro: el sadismo del amo desplaza el objeto sexual por la pulsión de mando y dominio. Pero la relación de Bedoya con Lucrecia, del amo con la esclava, supone, decíamos, un simulacro de travestismo, de metamorfosis e inversión de roles. El amo se disfraza de siervo, la sierva se disfraza de amo: en la noche del carnaval de Flores todos los gatos no son pardos: "Le pregunté quién sería ella, si yo deseara, en algún momento ser ella. Ella responde que yo" (Rivera, 1991: 65).

Hay una primera escena, que abre *La sierva*, donde hay un claro intercambio de roles y posiciones. Lucrecia asume la voz de mando, quedando el amo abajo, en posición de obediencia. La

disposición de los cuerpos pone en evidencia el intercambio y el sistema de repartición del poder. Lucrecia, desnuda, calza bota y fusta; violenta y monta a Bedoya y lo convierte en yegua:

Busqué unas espuelas y una fusta. Y lo monté. Me afirmé sobre su lomo, le clavé una mano en el pelo, y le di con la fusta en la grupa, y lo taloneé. (Rivera, 1992:12)

[...] montada sobre Saúl Bedoya, patrón y juez, y grande de este país, y le crucé el cuello y los omóplatos con la fusta. (Rivera, 1992: 13)

Lucrecia logra invertir la topografía, la distribución de los espacios del arriba y el abajo y el ejercicio o dominio de los roles, mediante el aprendizaje de un saber no prestigioso. Como una suerte de ars erótica, la verdad es recogida del placer mismo, tomada como práctica y asumida como experiencia. En este sentido, si tomamos en cuenta la interrelación entre las dos novelas, la relación entre los dos personajes permite pensar en ese rito de la iniciación que hacíamos referencia; y donde es fundamental, para Lucrecia, el vínculo con Bedoya, como una suerte de maestro poseedor de los secretos y ritos del poder. Sabemos que la marca distinta de un secreto no es su incognoscibilidad; sino más bien, su reticencia. Al igual que la esfinge en el Edipo de Sófocles, el enigma en El misterio de Marie Roget de Poe o el enrejado simbólico que no deja ver el misterio del dinero en Marx, el secreto funciona cercano al de una adivinanza o un acertijo: el iniciado debe recorrer una serie de pruebas para llegar a buen término y poder descorrer, en definitiva, los velos de lo que se oculta.

Los cuerpos acortan distancias y estrechan el vínculo amo-esclavo. El cuerpo como zona de contacto, como inmediatez

encierra entonces un peligro. La relación entre el yo y el otro se mantiene mientras el otro es lejano, objeto de mi dominio. Cuando el otro se convierte en mi próximo, la relación ya no se puede mantener: la proximidad es vecina de la muerte. Es significativa, en este sentido, la escena en donde Bedoya enfermo, se somete a los cuidados de la mujer. La sierva, Lucrecia, incursiona en el terreno del otro, ordena. Olvida su origen bastardo y cambia, en el travestismo del teatro de la historia, su máscara. Montar, cabalgar el cuerpo del otro, copular. Ese rito de iniciación sobre los secretos del poder se consuma cuando esa relación cuerpo a cuerpo se declara como transmisión de un saber y una verdad. Entonces, Bedoya es narrado por la sierva. Montar la voz del amo, colocar al amo bajo la mirada de quien quiere vulnerarlo desde el dominio del cuerpo.

Sin embargo, la nouvelle se cierra sobre sí misma y anuncia como réplica la imposibilidad de la traición -de igual modo que en Los vencedores no dudan. El amo, como bien sabía Hegel, hacia el final, vuelve a empezar la lucha o decide darle fin. Bedoya reaparece con toda la voluntad de poder, ahí donde había dejado o abandonado la lucha. Seguro de sus privilegios, cierra el último acto en el escenario de los cuerpos con un gesto de amenaza, cuando con su arma apunta a Lucrecia: "Mostráme dónde crees que tenés el corazón, me dice Bedoya" (Rivera, 1992: 94).

Notas

1. Este trabajo fue presentado en el Congreso Internacional Orbis Tertius de Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, desarrollado entre el 29 de Septiembre y el 1 de Octubre de 1999.
2. Nicolás Rosa ha venido trabajando, desde sus primeros artículos sobre la narrativa de David Viñas hasta formulaciones más actuales -ya sea en las figuraciones presentes en Roberto Arlt y Néstor Perlongher, o en las reflexiones sobre el lugar del cuerpo en la cultura contemporánea-, el condensado semiótico que subyace en la representación del cuerpo. Si

para Nicolás Rosa (1997: 5) Roberto Arlt es el escritor argentino que hizo ingresar “el escenario de la politización de los cuerpos generando una espacialización de la prueba de dominio que determina la circulación de los cuerpos en un entramado social”, en otro trabajo el autor afirma que: “La metafórica del cuerpo -es fácil comprobarlo-, se sostiene en un régimen de comparaciones entre el cuerpo como sede de los instintos, como lugar de las pasiones, como entidad de las emociones y como receptáculo de las pulsiones” (Rosa, 1999: 28).

3. Ver Michel de Certeau (1986: 119-221).
4. En una entrevista realizada por Néstor Aguilera y Clara Klimovsky (1997:145-151), Beatriz Sarlo plantea una interesante hipótesis de lectura sobre los últimos textos de Rivera. Para la crítica argentina la cita histórica, la iconografía, el conjunto de imágenes y discursos que suscitan ciertos nombres propios (Castelli, Baudelaire, Rosas, etc.) comienzan a erosionar, en tanto interferencia de lo real, el orden de la grafía y de la productividad estética. El proceso de producción de sentidos tiene su correlato, se inscribe en ciertos nombres propios. Habría que pensar si el sistema de nominación que establece Rivera, hacia los 90, no vuelve cerrojo y desplaza la hermeneusis histórica, que se hallaba en textos anteriores.
5. Hago uso del título de una entrevista realizada a Michel Foucault por Lucette Finas (1979: 153), que me parece una buena consigna para leer ciertos textos de Rivera. El enunciado completo es: “Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps”.
6. Para estas mínimas reflexiones que surgen de la lectura del corpus de Andrés Rivera sigo, en especial, los siguientes textos: Los vencedores no dudan (1989); El amigo de Baudelaire (1991) y La sierva (1992).
7. En *La fenomenología del espíritu* (1807), George Wilhem Friedrich Hegel se detiene en el umbral de la ciencia como *wissenschaft* o conocimiento y explora las distintas figuras que la conciencia humana asume desde la incipiente certeza sensible, pasando por la percepción, la autoconciencia, la razón, etc, hasta llegar al espíritu absoluto. Dicho de otro modo, las etapas o los diversos estadios que recorre la conciencia van de la mínima experiencia sensible del aquí y ahora al saber absoluto, es decir, el saber que se sabe a sí mismo. Pero no se trata de un itinerario abstracto sino que esas figuras (*gestalten*) representan el verdadero drama del proceso histórico vivido por el hombre hasta adueñarse de la realidad histórica, asimilada

como su producto espiritual, en el cual es sujeto y objeto. Por eso puede subrayarse que la figura de la autoconciencia es la culminación de esta serie de representaciones que Hegel ha reproducido de manera viviente con la ayuda del método dialéctico. " La autoconciencia, dice Hegel, es en y para sí, en cuanto y porque ella es en y para sí para otra autoconciencia; es decir ella es sólo como algo reconocido" (1991: 167). La duplicidad o el doble sentido de lo distinto yace en la esencia de la autoconciencia. Para toda autoconciencia siempre hay otra autoconciencia que se presenta fuera de sí: se ha perdido a sí misma pero al mismo tiempo ella misma se reconoce en lo otro. El movimiento es dual, ya que se trata del movimiento de dos autoconciencias. Esa dualidad planteará uno de los estadios más elevados en la lucha por el reconocimiento, en la que se ubica la famosa dialéctica del amo y del esclavo. Para afirmarse, las conciencias de sí entablan un enfrentamiento, mediante la lucha a vida o muerte, que se interrumpe cuando uno de los adversarios consiente en reconocer al otro sin ser reconocido por él. Se somete, se convierte en esclavo porque prefiere la vida a la libertad (el temor del esclavo a la muerte), mientras que el que deviene su amo no teme a la muerte. El deseo del amo, el goce se realiza en la obediencia y en la servidumbre, en la conciencia servil del otro.

- ⁸. En las dos nouvelles, los personajes más importantes, Saúl Bedoya, Lucrecia Basualdo y Ramón Vera, identifican tres sectores bien diferenciados de la sociedad argentina del siglo XIX. Ramón Vera junto a su hermano, Pedro Vera, el idiota, habían tramado y ejecutado el plan ideado por Lucrecia, para matar a su padrastro Negretti. Más allá de un breve y violento episodio amoroso con Lucrecia, su llegada a la casa de Bedoya con el propósito de rendir cuentas y su posterior asesinato a manos del estanciero, poco se sabía de Ramón Vera. Este personaje silencioso y de cuchillo en mano, vuelve en el relato de Rivera "Así, todavía". Este largo cuento que aparece en *La lenta velocidad del coraje* (1998: 9-46) recupera un episodio en la vida del personaje que es anterior a la historia que cuenta *El amigo de Baudelaire*.

Bibliografía

Aguilera, Néstor y Klimovsky, Clara (Abril 1997). "La historia, un relato interrumpido (entrevista con Beatriz Sarlo)", *Tramas*. "Literatura e

historia (la narrativa de los '80/'90)", Vol. II, nº 6, 145-151.

Certeau, Michel de (1986). "History: Science and Fiction", en *Heterologies. Discourse on the other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 119-221.

Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Hegel, George Wilhem Friedrich (1991). *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Editorial Rescate.

Rivera, Andrés (1989). *Los vencedores no dudan*. Buenos Aires: GEL.

————— (1991). *El amigo de Baudelaire*. Buenos Aires: Alfaguara.

————— (1992). *La sierva*. Buenos Aires: Alfaguara.

————— (1998). *La lenta velocidad del coraje*. Buenos Aires: Alfaguara.

Rosa, Nicolás (1970). "Los modelos de la sexualidad", *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna, 38-67.

————— (1987). "Una lección de anatomía", *Fin de Siglo*, nº 4, 47.

————— (1997). "Sobre el vestido", *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars Editorial, 37-42.

————— (1997). "La ilusión cómica", *Revista Letras (UNR)*, nº 5, 5-10.

————— (1998). "Cuerpo/cuerpos. Hacia una gramática social de los cuerpos", en *Rizoma. Revista de Literatura y Cultura*, nº 1, 28-38.