

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE POSGRADUAÇÃO EN LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA**

JORGELINA IVANA TALLEI

El personaje de ficción en *El Farmer* y *Ese Manco Paz* de Andrés Rivera

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

El personaje de ficción en *El farmer* y *Ese Manco Paz* de Andrés Rivera

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia e Letras de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literaturas Espanhola e
Hispano-Americana.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo

2010

Nome: TALLEI, Jorgelina Ivana

Título: El personaje de ficción en *El farmer* y *Ese Manco Paz* de Andrés Rivera.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia e Letras de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^ª. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^ª. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^ª. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A mi padre in memoriam.

A mi madre.

A mis hermanos y a mis pequeños sobrinos.

Agradecimientos

A mi orientadora Dra. Ana Cecilia Arias Olmos, por su lectura constante, por su infinita paciencia y por estar siempre en todos los momentos.

A la *Universidade de São Paulo* por la oportunidad.

A mi familia por apoyarme en todas las decisiones y por estar en todos los momentos a pesar de la distancia.

A mi abuela Mina.

A mis tíos, tías, primos, primas, todos me han brindado su apoyo.

A la familia Jardón de Rosario, por el estímulo.

A la familia Gregolin de la ciudad de São Carlos.

A la profesora de la *Universidade Federal de São Carlos*, Dra. Lucia Barbosa y a su marido por el estímulo y el apoyo cuando llegué a Brasil.

A la *Universidade Federal de São Carlos* por recibirme en 2006.

A la familia De Cresci Paraguassú de la ciudad de São Carlos por el apoyo en los momentos difíciles.

A la profesora Dra. Viviana Gelado por su apoyo y por sus lecturas.

A la profesora Dra. Miriam Gárate, por el estímulo.

A las profesoras Dra. Laura Housiosson y Dra. Zulma Moriondo Kulikowski por las enormes y valiosas críticas en el examen de “qualificacao”.

Al Jefe de Estudios del Instituto Cervantes de São Paulo, Dr. Juan Jorge Marrero y al Director del *Instituto Cervantes de São Paulo*, Dr. Pedro Benítez Pérez, por abrirme puertas y caminos.

A la Dra. Heloisa Costa Milton por recibirme en la universidad cuando llegué a Brasil.

A mis amigos por escucharme atentamente: Graciela, Sonia, Esther, Meritxell, Lucy, Gabriela, Luciana, Ceci, Paulo, Denise, Isadora, Romina, Silvia, Damián, Silvia, Miriam, Augusto, Mariana, Tere, Patricia, Pablo.

A la profesora Judith Pobdlune de la *Universidad Nacional de Rosario* (UNR) y al Profesor Enrique Foffani por su entusiasmo.

Al profesor Jorge Bracamonte de la *Universidad Nacional de Córdoba*, Argentina, por sus lecturas y por el ánimo que me brindó en sus correos.

Al *Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais* por recibirme con tanto entusiasmo.

A mis alumnos por soportar mi estrés en las etapas finales.

Y a Gregorio por su infinita paciencia.

Resumen

TALLEI, J.I. **El personaje de ficción en *El farmer* y *Ese Manco Paz* de Andrés Rivera.** 2010. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabajo propone una reflexión sobre las fronteras del discurso histórico y del discurso de ficción en la obra literaria del escritor argentino Andrés Rivera, a partir de un análisis de la construcción del personaje de ficción. El análisis se concentra en el personaje de Juan Manuel de Rosas de las novelas *El Farmer* (1996) y *Ese Manco Paz* (2003). La primera novela se estructura con la voz del mencionado personaje exiliado en Inglaterra, luego de haber ejercido el cargo público de gobernador de la provincia de Buenos Aires. Y la segunda se estructura con dos voces: la de Juan Manuel de Rosas y la del soldado José María Paz.

Palabras claves: Andrés Rivera- literatura argentina-historia-personaje-ficción

Resumo

TALLEI, J.I. **A personagem de ficção em *El farmer* e *Ese Manco Paz* de Andrés Rivera.** 2010. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre as fronteiras do discurso histórico e do discurso de ficção na obra literária do escritor argentino Andrés Rivera, a partir de uma análise da construção da personagem de ficção. A análise se concentra na personagem de Juan Manuel de Rosas dos romances *El Farmer* (1996) e *Ese Manco Paz* (2003). O primeiro romance está estruturado com a voz da mencionada personagem exilada na Inglaterra, após ter exercido o cargo público de governador da província de Buenos Aires. E o segundo, estrutura-se com duas vozes: a de Juan Manuel de Rosas e a do soldado José María Paz.

Palavras chaves: Andrés Rivera- literatura argentina- personagem-ficção

ABSTRACT

TALLEI, J.I. **The fiction character in *El farmer* and *Ese Manco Paz* of Andrés Rivera.** 2010. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This work suggests a reflexion about the boundaries of the historical and fictitious speech in the literary work of the Argentinian writer Andrés Rivera. Starting from an analysis of the construction of the fiction character the research focuses on the character of Juan Manuel de Rosas in the novels *El Farmer* (1996) and *Ese Manco Paz* (2003). The first one is structured through the voice of the mentioned character exiled in England, after being the governor of the province of Buenos Aires. And the second one is structured by two voices: Juan Manuel de Rosas and the soldier José María Paz.

Key words: Andrés Rivera-literature argentine- character-fiction

Índice

Introducción	12
---------------------------	----

Capítulo I: Andrés Rivera: los orígenes de una escritura

I.1. Etapas de una poética narrativa.....	17
I.2. Las novelas de Rivera: <i>El farmer</i> y <i>Ese Manco Paz</i>	23
I.3. Figuras de Juan Manuel de Rosas en la literatura argentina.....	28

Capítulo II: Historia y ficción en las novelas de Rivera

II.1. El concepto de lo real.....	31
II.2. En la frontera de los discursos: la novela histórica.....	35
II.3. Novela histórica en América Latina.....	36
II.4. <i>El Farmer</i> y <i>Yo el Supremo</i> : la escritura de una voz.....	40
II.5. <i>El farmer</i> y <i>El recurso del método</i> : civilización y barbarie.....	47
II.6. <i>El farmer</i> y <i>El General en su Laberinto</i> : la degradación del cuerpo como alegoría de la degradación política.....	50

Capítulo III: Acerca del personaje y la figura

III.1. El personaje.....	54
III.2. El personaje y las figuras.....	56
III.2.a El ethos discursivo.....	58
III.3. El personaje de ficción en la novela <i>El Farmer</i>	60
III.4. Voz narrativa: <i>los espacios del personaje y las figuras</i>	62
III.5. La figura del campesino.....	68
III.6. La figura del Padre.....	71

III.7. La figura del General.....	74
--	-----------

Capítulo IV: Ese manco Paz: figuras del Restaurador, El padre y el General caído

IV.1.Las figuras.....	81
IV.2. La perspectiva del narrador.....	85
IV. 3. La figura del Restaurador.....	87
IV. 4. La figura del General Caído.....	92
IV. 5. La figura del Padre.....	93
IV. 6. Las colecciones del personaje.....	95

Consideraciones Finales.....	98
-------------------------------------	-----------

Bibliografía del autor.....	101
------------------------------------	------------

Bibliografía Crítica.....	103
----------------------------------	------------

Introducción.

El objetivo de este estudio es analizar la configuración del personaje de ficción y sus figuras en el sentido que lo toma Roland Barthes en su libro *S/Z* (1970), en las obras *El farmer* y *Ese Manco Paz* del escritor argentino Andrés Rivera.

La elección de estas novelas se debe a que ambas se sostienen por el mismo personaje: Juan Manuel de Rosas, militar y político argentino, gobernador de la provincia de Buenos Aires con status de Presidente de la Argentina entre los años 1829-1852.

Ambas narrativas presentan el mismo personaje que estructura con su voz todo el relato. Esa característica, como una de las marcas de estilo, de Andrés Rivera, especialmente a lo que atañe a su última etapa literaria, me condujo de forma especial hacia el tema de mi investigación. En este sentido, considerando además que el personaje es un personaje histórico, la investigación adquirió doble importancia.

En el capítulo I la propuesta es presentar la narrativa de Andrés Rivera. Éste autor, dentro del campo de la crítica, ha sido relativamente poco estudiado, la mayoría de los ensayos críticos sobre su obra se presentan en revistas especializadas o en congresos. Considerando que en Brasil, su obra es parcialmente casi desconocida para el público lector, la investigación motivó aún más mis deseos de abocarme a dicho tema.

Como afirmado por muchos críticos, por la producción literaria de Rivera desfila gran parte de la historia argentina, un vasto escenario nos permite leer a partir de varias posibilidades de sentido, cuestiones políticas y sociales, entre ellas: el gobierno rosista (*En esta dulce tierra*, 1984, *El farmer*, *Ese Manco Paz*), la Revolución de Mayo (*La revolución es un sueño eterno*, 1987) el ideal de la argentina moderna de fines del XIX (*El amigo de Baudelaire*, 1991), la dictadura de los años 70 (*Los vencedores no dudan*, 1989), las luchas sindicales (*El precio*, 1957), la burguesía porteña (*El profundo sur*, 1999), la lista podría continuar puesto que Rivera ha hecho de la historia argentina la materia privilegiada de sus ficciones.

Esta observación no es fortuita, ya que aproximarse a un tema tan cuestionado, como lo es la relación que existe entre el discurso literario y el discurso histórico, no es el tema central de esta investigación.

El eje que estructura el trabajo es el personaje de ficción, como personaje y como figura en el sentido barthesiano del término. Apropiarme de los conceptos de Barthes para este trabajo ha sido ampliamente discutido durante el inicio de esta escritura. Partiré de algunas preguntas a fin de justificar dicha elección.

En primer lugar, ¿puede realmente leerse un personaje histórico cómo un personaje de ficción? Y en segundo lugar, ¿qué mecanismos trama el relato narrativo, para que lo leamos de una u otra manera, o de ambas? Estas preguntas me llevaron a considerar que las dos obras aquí analizadas, delinean en la narrativa no sólo al personaje de ficción, sino a sus figuras capaces de diseminar sentidos que conducirían a otras representaciones simbólicas y a múltiples lecturas.

Es importante considerar además qué conduce a un escritor de narrativa a escribir sobre hechos históricos, o por qué apropiarse de un personaje histórico para ficcionalizarlo en sus relatos. Dicha pregunta no es aleatoria si pensamos que durante el siglo XIX, principalmente en América Latina, surgen innumerables novelas denominadas históricas que toman como protagonistas a seres de la historia nacional. Y la representación de figuras históricas se hace recurrente en la narrativa de Rivera a partir de los años 80. Y si, de acuerdo a lo expuesto, la historia es recurrente en sus obras.

En este sentido, el primer capítulo aborda además, una trayectoria del modo como la figura de Rosas ha sido pensada en la literatura argentina del siglo XIX.

Lelia Area (2006, p. 12) en su libro: *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de las figuras de Juan Manuel de Rosas*, reflexiona sobre una cita importante del crítico David Viñas, de la literatura argentina, “la literatura argentina comienza con Rosas” (*Literatura argentina y realidad política*).

La cita, diría paradigmática, se instala en la literatura argentina a partir del momento que la figura de Juan Manuel de Rosas emplaza un nombre.

En cierto sentido, la figura de Rosas instaaura un modo de leer¹. Rosas no es sólo un nombre sino que instala, articula y desarticula campos semánticos de lecturas que giran alrededor de ese nombre. Rosas adscriben como figura, en el siglo XIX, un modo de pensar, leer y escribir la Nación Argentina. Y en el escenario político argentino, Juan Manuel de Rosas, encarna fuertes significaciones en el orden social. De cierta manera, representa que siempre se lo piense en tensiones de pares sobre el escenario donde se inscribe su política.

¹ En el sentido que se apropia Lelia Area (2008, p. 16)

Asimismo, los historiadores han tratado a la figura de Rosas o dentro de los cánones del mal o del bien y aún provoca sentimientos tanto de repudio como de admiración en la sociedad argentina.

En el capítulo II me propongo reflexionar sobre algunas consideraciones en lo que refiere a la novela histórica y en particular a la llamada *Nueva Novela Histórica* en América Latina. Parto de algunos conceptos de “lo real” como modos de leer posibles rupturas en la narrativa de Rivera con la llamada *Novela Histórica* - de G. Luckács (1937) - y la narrativa histórica en particular en América Latina, para ello me baso principalmente en los conceptos acuñados por el crítico Noé Jitrik, en su libro *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género* (1995)

La reflexión sobre la *Nueva Novela Histórica* me condujo a pensar en posibles puntos de encuentros con obras importantes de la narrativa latinoamericana que se inscriben dentro de esta corriente literaria. Así, busco establecer posibles puntos de encuentros entre algunas de estas obras, denominadas *novelas históricas*, en concreto: *Yo el supremo* (1974), del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, *El General en su Laberinto* (1989) del escritor colombiano Gabriel García Márquez y el *Recurso del Método* (1972) del escritor cubano Alejo Carpentier. No se trata aquí de realizar un análisis y sí de buscar posibles características en común.

Estas narrativas buscan, indagan sobre la historia pasada en Latinoamérica, desde una mirada desde el presente. Obras fragmentadas y que presentan una única voz que enlaza los hechos narrados, recurren a la memoria de los dictadores para contar los hechos. Pensar desde el presente el pasado, supone que ese relato contado, que ya es un hecho, se cuente de otra manera como efecto de simulación de la narrativa. El movimiento de estas narrativas parecería demostrar que el hecho histórico no es más que una mera excusa para indagar otras cuestiones que afectan al campo social e histórico, pero también al campo textual, a los mecanismos de la ficción y a la propia literatura.

En el capítulo III comienzo con un breve recorrido en relación a la categoría personaje de ficción en la literatura. Para ello parto de algunas consideraciones de Beth Brait (2006) en su libro *A personagem*, me interesa de forma particular tomar el concepto de la autora sobre el personaje como un “ser de letras” para luego intentar enlazar ese concepto con algunas consideraciones del escritor J. P. Miraux (2005), en su libro *El personaje en la novela*.

Este camino, breve, me conduce al escritor Roland Barthes, en quien me centro para el análisis de mi trabajo. Retomando los conceptos de su pensamiento sobre personaje y figura.

La idea inicial de pensar a Juan Manuel de Rosas como personaje de ficción y como figura se inicia con la lectura de Edgardo Berg (2002) en su libro *Poéticas de suspenso*, y de Claudia Gilman (1991), en su artículo: “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, quienes proponen que en la última etapa literaria de Andrés Rivera, sus personajes se pueden leer como figuras en el sentido barthesiano del término.

Esta idea es enunciada en los trabajos citados, lo que motivó el interés del presente trabajo. Leer a Rosas como figura dentro de la narrativa de Andrés Rivera, supone adscribir a ciertos sentidos que su narrativa produce. Me refiere al movimiento de oscilación del propio personaje que se evidencia tanto en *El farmer* como en *Ese Manco Paz*, una oscilación que busca siempre en los intersticios de la página dejar al descubierto otros sentidos posibles para la figura de Rosas, que enuncia-única voz con marca textual en el relato-su angustia desde el destierro inglés.

La voz del personaje surge con fuerza arrebatadora en la narrativa. Voz que intenta ordenar no sólo las posiciones discursivas, sino también el relato. Adscribo a las palabras de Marta Inés Waldegaray, sobre ciertos postulados que estas narrativas instalan. En palabras de Waldegaray (2007, p.225): “como modelo narrativo dan lugar a una trama discursiva de significación colectiva compuesta por discurso biográfico, epígrafes, y una diseminación de guiños históricos que contribuyen a la sujeción de la ficción a la serie histórica.”

En este sentido la narrativa proyecta campos de sentidos que se diseminan en el relato permitiendo leer a Rosas, el personaje de ficción, como personaje y como figura. En la representación del campesino abandonado, cuidando de su chacra en Inglaterra permite leerse de forma interlineada la relación del paradigma que dominó la política argentina del siglo XIX, civilización/barbarie, sobre todo en diálogos que mantiene con Sarmiento.

En la figura del General los campos semánticos se organizan en relación a instancias como degradación física o la historia que corroe la escritura como un rumor. Y en la figura del padre, los sentidos se pueden leer en relación al tema de la traición.

Por último, en el capítulo dedicado a *Ese Manco Paz*, me detengo de forma especial en la idea que plantea el crítico Nicolás Rosas (1992) sobre las diferentes versiones que origina el discurso.

Esas versiones provocarían un sistema de enunciados que corroe la narrativa de Rivera en diálogos sueltos, frases que se repiten y que permitirían reconstruir otros sentidos posibles para lo “real” histórico, desde los cortes y las interrupciones de la narrativa.

CAPÍTULO 1: Andrés Rivera: los orígenes de una escritura

I.1. Etapas de una poética narrativa.

Cuando nos deparamos con la escritura de Andrés Rivera, especialmente con su última producción literaria, nos asalta una primera impresión, sus palabras se hacen presentes en la página en blanco figurando el entrecruzamiento móvil de un tejido. Edgardo Berg es quien propone esta metáfora para describir la escritura de Rivera. En palabras de E. Berg (2002, p. 99) “Volver a bordar y destejer su propia tela, configurar su propia textura, invirtiendo la cadena fijada sobre los hilos del telar, es quizá la escena primaria que define la escritura de Rivera como proceso de desvío y autocorrección”. Si esta metáfora describe con pertinencia el último período de la obra literaria de Rivera, su aproximación a la escritura, ya en los primeros años de su literatura lleva esa marca del *desvío* y de la *autocorrección*. Así lo comenta el propio Rivera en una entrevista:

-Yo empecé a escribir antes de empezar a escribir, nací en un hogar obrero, en la década del treinta, la famosa década infame. La pieza en donde vivíamos mi padre, mi madre y yo era el lugar donde se reunían militantes sindicales en la clandestinidad. Traían sus discursos épicos, sus panfletos a medio escribir, sus declaraciones, los libros de actas de los sindicatos. Y yo, con mis pocos años de escuela, corregía las faltas de ortografía. Para ese momento además yo era un chico enfermizo. Entonces, en la cama leía obras tan entretenidas como las actas del comité central de la CGT. Después ya mi padre me dictaba todo, me daba la idea de lo que quería decir para el periódico del sindicato y yo le redactaba la notícula, y él corregía aquí y allá para darle más énfasis, ¿verdad? Y entonces discutíamos y yo le decía papá no, con un signo de admiración basta desde aquel momento detesto los signos de admiración. ¿Qué pasaba por la cabeza de un chico? En la cabeza de ese chico convivían las historietas del Tony las largas lecturas, con muy pocos dibujos, del Tit Bits, revista que desapareció y cuanta revista caía en mis manos "El levantamiento de los mineros de Asturias en 1934", épico, épico...²

² Entrevista a “Andrés Rivera: *Un estilo propio habla de la experiencia histórica*”. In: **Razón y revolución**. Número 6, p. 2-3. 2000. Disponible en <<http://www.radiomontaje.com.ar/andresrivera.htm>> Fecha de consulta: 10 de sep. De 2009.

La cita presenta varios aspectos interesantes. En primer lugar, el singular ambiente intelectual que lo pone en contacto con la escritura. Esos militantes sindicales en la clandestinidad que llegaban con *sus discursos épicos, sus panfletos a medio escribir, sus declaraciones, los libros de actas de los sindicatos* y en segundo lugar, la función de *corrector* que Rivera asume ante esos textos.

Es esta primera experiencia como escritor la que configura el movimiento de re-escritura en la literatura de Rivera. Corregir las faltas de ortografía conlleva el ejercicio de volver una y otra vez sobre el texto escrito, movimiento que define el estilo de su última producción literaria. De este relato de Rivera también se deduce que su incursión en la escritura empieza no sólo con la corrección de las faltas de ortografía de los panfletos sindicalistas, sino también con el dictado de esos textos.

Para Edgardo Berg (2002, p. 98) el horizonte ideológico de esos textos militantes se proyecta claramente en su primera etapa de escritor, en novelas como *El precio*, donde la historia concebida como lucha de clases domina el universo narrativo representado. En esa novela, el poder se representa como una esfera inmutable que oprime a las clases más bajas de la sociedad.

Otro de los aspectos que marca su posterior etapa de escritor es el dictado al cual antes me refería: *mi padre me dictaba todo*, dice Rivera. La afirmación lleva a pensar que para él la letra se manifiesta mediante la oralidad, el relato siempre es contado por otra voz y esa voz luego es corregida. Así, la escritura y la corrección se confunden en un solo acto. En ese intento de dictar, escribir y corregir se genera la literatura de Rivera marcada por la experiencia de vida.

Y dicha afirmación es enunciada tanto por Eduardo Berg (2002) como por Carmen Perilli (2004) quienes señalan que la vida del autor en esta primera etapa literaria, que corresponde a la publicación de *El precio*, *Los que no mueren* (1959), *Sol de sábado* (1962), *Cita* (1965), *El yugo y la marcha* (1968), atraviesa los textos ficcionales que se construyen a partir de una representación de la historia entendida como lucha de clases. El propio Rivera afirma en una entrevista:

Bueno, mi primera novela, *El precio*, apareció en 1957. En ese momento había un campo socialista, lo que se llamó el socialismo real, que con todas sus atrocidades, que hay que reconocerlas, era una alternativa para millones y millones de personas: intelectuales, pequeño burgueses, trabajadores, campesinos. Esa novela, de la que no me desdigo, habría que reescribirla de la primera palabra a la última. Estaba cruzada por demasiadas influencias. Yo no había logrado en ese momento una escritura

propia, y eso es muy importante porque una escritura propia habla de lo que usted denomina experiencia histórica.³

Después de esta primera incursión en la escritura, Rivera pasa a trabajar como obrero textil en una fábrica, otra experiencia de vida que deja marcas en sus primeros textos literarios y prefigura la metáfora de la tela de la que nos habla Edgardo Berg.

Con relación a lo expuesto, el mismo Edgardo Berg (2002) y Claudia Gilman (1991) opinan que las primeras novelas de Rivera buscan representar una clase social, los obreros. Es en este sentido que la historia para Rivera, la de los años 50, será la historia de la lucha de clases. Los personajes que se perfilan en sus primeras obras serán personajes sociales que con sus voces representarán toda una clase. La narración se dividirá en dos mundos: el de los que mandan (los patrones) y los que luchan (los obreros). En su primera novela, *El precio*, el narrador nos relata: “[...] y los hombres no dormían porque tenían el estómago vacío y las cabezas llenas de palabras y sólo esperaban la hora de ocupar sus puestos en los piquetes de guardia, cuidando los portones de la empresa [...]” (1957, p. 205)⁴

Dicha novela pondrá en escena las grandes huelgas de los telares y las huelgas metalúrgicas que junto con las fábricas serán el escenario donde se construirá la trama en la que se insertan estos personajes que pueden ser pensados como tipos sociales. En ese sentido, para Edgardo Berg (2002, p.100), “[...] la primera novela de Rivera se sitúa en la juntura imprecisa que fluctúa entre la verdad -la versión- del testimonio y la indagación historiográfica que construye la ficción.” [...]

Si en las primeras novelas de Rivera observamos esta representación de la clase obrera, luego esa representación literaria se modificará. Este cambio de estilo en su escritura se ve alterado por las lecturas que el propio escritor realiza. En su primera etapa literaria lee a diversos escritores: Hemingway, Marx, Hammett, y en su segunda etapa literaria, donde la representación de sus personajes se ve modificada (de obreros textiles a personajes históricos), las lecturas serán: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Roberto Arlt, entre otros.

A este respecto, los críticos han dividido su narrativa en dos etapas. La primera etapa que corresponden a sus obras: *El precio*, *Los que no mueren*, *Sol de sábado*, *Cita*, *El yugo y la marcha*. Y la segunda etapa que corresponde a las obras posteriores a su novela *Ajuste de cuentas* escrita en 1972.

³ Entrevista a “Andrés Rivera: *Un estilo propio habla de la experiencia histórica*”. In: **Razón y revolución**. Número 6, p. 2-3. 2000. Disponible en <<http://www.radiomontaje.com.ar/andresrivera.htm>> Fecha de consulta: 10 de sep. De 2009.

⁴ Edgardo Berg (2002) es quien propone esta cita.

Esta primera etapa está vinculada a la literatura como testimonio, marcada por la experiencia (la de obrero textil y la de periodista) y la segunda a “novelas históricas”, coloco el término entre comillas porque Andrés Rivera se opone a la catalogación de sus novelas como históricas. En varias entrevistas Rivera afirma que sus novelas, aunque ficcionalicen determinados momentos históricos, en ningún momento son novelas históricas. Cuando se le pregunta si para él la novela histórica es un género abominable literariamente, responde:

Yo creo que sí. Sólo creo en las novelas y eso es todo. Y creo que ninguno de nosotros, por lo menos en este país, ha escrito novelas históricas. Creo, sí, que la historia es una ficción que sólo se extinguirá cuando se extinga la vida de los hombres en la tierra. Pero que es una ficción y que de ella podemos aprender muchas cosas.⁵

Para Rivera, el siglo XX es el siglo de la “frustración política⁶” y la literatura es pensada como una “reescritura de la historia”, de esa historia de frustración, podríamos agregar. Entendido de esa manera, la relación entre literatura e historia se une a su concepción inicial de escritor. Una concepción de la literatura que supone que la experiencia literaria está unida a una experiencia de vida, a una experiencia histórica que debe ser reescrita. Corregir y volver sobre lo ya escrito en Rivera, es en palabras de Berg (2002, p. 99), “[...] un intento obstinado por desarraigarse de la primera letra-la identidad escrituraria de los comienzos- y emerger como rechazo de lo previo.”[...]

Y es a partir de *Ajustes de cuentas* (1972) que el estilo de Rivera dará lugar a varias transformaciones, la escritura se proyectará hacia el pasado pero siempre mantendrá las relaciones de poder entre víctimas y victimarios. La historia dejará de ser pensada en términos de lucha económica de clases para ser pensada como una relación de políticas sociales siempre atravesada por la mirada subjetiva del narrador de sus novelas. Rivera introduce en sus obras esta nueva mirada con los procedimientos del relato, tales como la cita histórica, los silencios en las páginas, etc. Además, esta nueva mirada supone una nueva forma de pensar la configuración de los protagonistas que emergen en constantes luchas pensadas en términos históricos como: civilización/barbarie, cultura/naturaleza, progreso/atraso.

⁵ Teobaldi, D. G. “Notas sobre la novela histórica argentina”. In: **Revista Universidad Complutense de Madrid**: Madrid, Número 9. 1998. Disponible en: <<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/historia.html>> Fecha de consulta: 12 de sep. De 2009.

⁶ Me apropio de las palabras de María Inés Waldegaray (2008, p. 1) quien analiza la figura de Juan Manuel de Rosas como mito y desencanto político, en las novelas de Andrés Rivera, enfatizando la última producción literaria del autor.

Como explica Berg (2002, p. 104):

El cambio, la transformación de ese proyecto inicial, supone un progresivo alejamiento de la confianza en las posibilidades de la representación realista y el reemplazo por una estética más comprometida por una escritura “neorrealista”. Rivera se detendrá en los procesos y en las prácticas históricas, y buscará los modos de intelección y las claves del presente en el pasado cultural y político.

Las claves de ese pasado las encontrará relejendo obras de la literatura argentina del siglo XIX, tales como: *Facundo*, *El Matadero*, *La cautiva*, entre otras.

A partir de los 80, la obra del autor entra en otra etapa: la cita histórica, el conjunto de imágenes de la historia que resuenan en nombres propios. Por ejemplo, Juan José Castelli en *La revolución es un sueño eterno*, Charles Baudelaire en *El amigo de Baudelaire* (1991), Juan Manuel de Rosas en *El farmer*, *En esta dulce tierra*, el General Paz en *Ese Manco Paz*.

En esta etapa literaria es importante considerar que Rivera lee en el siglo XIX “la violencia como lenguaje del poder”, apuntado por varios críticos⁷. En este sentido se torna importante retomar lo expresado por Leila Area (2006, p. 35) sobre algunas consideraciones en el siglo XIX. La autora precisa que en el siglo XIX:

[...] se fundieron numerosos comienzos, el de América como espacio de vida independiente, el de la emergencia y consolidación de los nacionalismos, el de la implantación de la matriz burguesa y liberal que constituyó la columna vertebral de nuestras sociedades y el de la aparición de la novela como género de exploración y de invención de los imaginarios, el de fijación de los mitos de modernidad y del progreso como utopía del recambio que mantuvo viva la fe popular y la codicia de la nueva dirigencia política y los nuevos imperios.

Rivera se detendrá en una lectura del siglo XIX como lucha de poderes y tomará de la historia los personajes que permanecen aún en un imaginario social colectivo. Pero también en Rivera el siglo XIX es el siglo del susurro, en él lee el miedo de la sociedad argentina. En sus novelas, el trasfondo de la historia argentina permitiría leerse como un rumor. En este sentido, los epígrafes que abren las obras de Rivera son importantes. Así, por ejemplo en el epígrafe de *Ese Manco Paz* (2003, p.1, cursiva del autor) leemos una cita del escritor Ítalo Calvino,-del libro *El libro de los otros*- [...] “*pero de nuevo, de verdadero, de sufrido, de esforzado, de no-del-todo-claro-ni siquiera-para-ti, ¿qué dices? [...]*”.

⁷ María Inés Waldegaray (2007, p. 221) es quien toma, principalmente este concepto para analizar la memoria histórica en la obra de Andrés Rivera, específicamente en su artículo: “Andrés Rivera: la ética de hacer memoria”.

Entendida de esa manera, como un rumor que puede llevar a un malentendido, la propuesta de la literatura sería reordenar los hechos del pasado para entender el presente.

Con respecto al concepto de versión relacionado con lo rumoroso del lenguaje, el crítico Nicolás Rosa (1992, p.71, cursiva del autor) afirma:

Desde el punto de vista de su enunciación, la versión comparte su destino con lo rumoroso del lenguaje, lo susurrante, lo murmuroso, precisamente derogando su carácter de letra cuando, recusando hacia el pasado, diluye el sujeto en la cadena de enunciación inscribiendo un *ag origine* infinitamente postergado: no hay una versión, la versión se sostiene por ser ésta y la otra: el lugar público del discurso lo dice: circulan versiones⁸.

Circulan versiones en la narrativa de *El farmer* y en *Ese Manco Paz* en la palabra proferida por otros, en las preguntas que no se responden e instauran el silencio como principio de una literatura que lee en los silencios un mapa de la política argentina, lee el miedo y la violencia.

Y también lee el siglo XIX como la metáfora de un escenario donde se dan lugar los personajes al estilo shakespearo. Como aclara Edgardo Berg (2002, p. 119):

La historia aparece bajo la metáfora teatral del escenario del mundo. Esa imagen contiene y condensa una virtualidad alegórica. El bufón o el clown insertan en el drama histórico shakesperiano una escena paralela y replicante que contiene como residuo o sedimento aquello que no se dice en el escenario oficial de la corte: los secretos y las pasiones que hacen girar la rueda de la historia.

Esta temática se repetirá en todas sus novelas escritas a partir de la década del 80. La historia es el escenario donde los protagonistas muestran en escena sus pasiones y sus secretos, el susurro de la historia. Así, el Rosas de Rivera (protagonista de las novelas que analizo) mostrará sus angustias y sus resentimientos.

Otro de los rasgos característicos de la narrativa de Rivera, que corresponde a esta segunda etapa literaria, apuntado por Beatriz Sarlo (2007, p. 366), en su libro *Escritos sobre Literatura Argentina*, es la brevedad. Apunta la autora que, en el caso de Rivera, “cuando el relato comienza a ser familiar, termina, y no queda otro remedio que recomenzarlo”.

⁸ Tomo la cita que propone Edgardo Berg (2002, p. 105) para enunciar el concepto de versión en la literatura de Andrés Rivera.

La novela corta como género, en cierto sentido, también significa asumir una derrota, un desengaño⁹. Si la novela puede postular la totalidad de una vida, podríamos pensar que es la *nouvelle* la que mejor expresa la pasión o la voz desengañada. Como señala María Inés Waldegaray (2007, p. 224, cursiva de la autora) “[...] la *nouvelle* le proporciona la posibilidad de una economía narrativa que se adecua más a la representación de la derrota, el desengaño, la desesperanza, la traición, la resistencia, la tensión del par *memoria-olvido*”.

Si consideramos, como explica Gerard Genette (1972), que cuando un relato carece de información y se hace breve se desvía de los parámetros de la representación realista, podemos afirmar que esta es una de las estrategias narrativas de Rivera que cuestionan la representación realista, alejándose así del modelo totalizador de la novela histórica decimonónica.

En las novelas que analizaré, *El farmer* y *Ese Manco Paz*, la escritura de Rivera descarta esa perspectiva totalizadora de la historia y parece situarla en un nombre propio, Juan Manuel de Rosas, constituyendo a partir de él una relación entre el discurso de la historia y la ficción.

En estas narrativas la historia se sitúa en ese nombre propio que “ordena” las posiciones de poder mediante el ejercicio de la palabra. Por eso, tanto *El farmer* como *Ese Manco Paz*, podrían leerse en una suerte de resonancia recíproca.

En el siguiente apartado intentaré dar cuenta de algunas relaciones que se establecen en ambas narrativas, a fin de leer ambas novelas como una sola.

I.2. Las novelas de Rivera: *El farmer* y *Ese Manco Paz*.

Las novelas *El farmer* y *Ese Manco Paz* sostienen como personajes principales de la historia a Juan Manuel de Rosas.

⁹ María Inés Waldegaray (2007) propone un análisis detallado abordando esta cuestión en las novelas de la última producción literaria de Andrés Rivera.

La primera de ellas, *El farmer*, se enmarca en la literatura hispanoamericana en un período marcado por una fuerte producción de novelas que tienen como protagonistas a personajes o hechos históricos¹⁰.

En muchas de estas novelas el lector reconstruye el sentido de la historia en los cortes, en las interrupciones que produce el discurso de ficción y no en la exposición de un sentido histórico dado de antemano. La historia se interpreta por los vacíos en blanco que operan en la página. Esta operación obliga al lector a poner a prueba su memoria histórica y sobre todo a (re) interpretar. Si consideramos, además, la estructura de las últimas novelas de Andrés Rivera (*El amigo de Baudelaire*, *La revolución es un sueño eterno*, *El farmer*, *Ese Manco Paz*, *Nada que perder*, por citar algunos ejemplos), sus novelas se definen como “nouvelles” y es precisamente esa estructura, podríamos pensar, la que obliga al lector al juego intertextual entre lo que la memoria recuerda y lo que ella misma olvida. Si el relato se hace breve, incita al lector a reconstruir un pasado y a su vez a reflexionar y a traer a la memoria jirones de ese pretérito que se materializan en un presente de la enunciación.

Por otro lado, esa estrategia de Andrés Rivera parecería ser común en las novelas posteriores a los años 80. En su novela, *El amigo de Baudelaire*, de anterior publicación a *El farmer*, parece anticipar este escenario sobre Rosas. Dice el personaje en *El amigo de Baudelaire* (2008, p.44, cursiva del autor): “¿De qué se ríe Sarmiento? ¿Se ríe del gaucho Rosas, que escapó a su furia de poseído, y que escribe, en su exilio británico, cartas de chismoso, y enseña a los *farmers*, las delicias del mate?”

No sólo parece anticipar las características del personaje, que luego se convertirá en *El farmer*, sino que además, ya problematiza el diálogo intelectual que se establece en el texto entre Rosas y Sarmiento¹¹, luego extendido y elaborado en sus dos novelas *El farmer* y *Ese Manco Paz*.

Comenzaré el análisis con la novela *El farmer*, ya que es anterior a la novela *Ese Manco Paz*, y es la que me permite pensar en una relación encadenada entre las dos novelas.

La novela se estructura con el monólogo que expone Juan Manuel de Rosas en el exilio inglés. Esa voz sostiene la estructura narrativa. A partir del nombre del protagonista,

¹⁰ Varias son las novelas históricas en América Latina que tienen como protagonista a personajes históricos: *El general en su laberinto* (1989), del escritor colombiano Gabriel García Márquez, *Yo el supremo* (1974), del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, *La fiesta del chivo* (2000) del escritor peruano Mario Vargas Llosa, *La novela de Perón* (1985) del escritor argentino Tomás Eloy Martínez, por citar alguna de ellas.

¹¹ La novela *El amigo de Baudelaire*, publicada en 1991 (cinco años antes que la novela *El farmer*) se estructura con la voz de Saúl Bedoya, como el juez de la Nación. Resuena en varios diálogos la voz de Domingo Faustino Sarmiento que parece dialogar con la voz de Rosas.

que remite a un referente extratextual de significativa densidad en la historia argentina, la novela permite leer la política argentina de Rosas.

Procedimiento que posibilita una versión posible de la historia, la versión de Rosas en la vejez y en el exilio. La estructura narrativa se condensa en la voz del anciano viejo en tierra extranjera, abandonado y sólo.

Las narrativas de Andrés Rivera, especialmente las de su última producción literaria, condensan la voz en una primera persona, en un “yo” único y fuerte que funciona como una especie de operador en la sintaxis narrativa. Ese yo como instancia enunciativa del sujeto, arremete con la palabra, una palabra que busca imponerse en el relato y ordena posiciones y condiciones discursivas.

Por otro lado, en la estructura de la obra *Ese Manco Paz* también se observa este movimiento. La obra comienza con dos citas del escritor Ítalo Calvino, estas citas me permiten pensar en la idea que Andrés Rivera sostiene sobre la historia, la historia concebida como un rumor, asociada a la idea de la palabra que arremete en el texto narrativo.

Retomo lo expresado en el apartado anterior sobre las citas que abren la obra de *Ese Manco Paz*. El relato comienza con las siguientes citas (2003, p.1, cursiva del autor): [...] “*porque, desde luego, no hay nada más divertido que escribir cosas históricas....pero de nuevo, de verdadero, de sufrido, de esforzado, de no-del-todo-claro-ni-siquiera-para ti- ¿qué dices?* (Ítalo Calvino, *El libro de los otros*) [...]”.

La idea de varias versiones asociadas a la concepción de la historia es primordial para la estructura de las novelas de Rivera, como expliqué en el apartado anterior. A esto se une la lectura que Rivera realiza del siglo XIX, el cual se figura como un escenario donde se desarrollan tensiones de pares (civilización/barbarie, unitarios/federales) a partir de los cuales se ponen en circulación las diferentes versiones de la historia.

Así, en *Ese Manco Paz* el espacio se divide en dos voces, la república representada por el personaje José María Paz y la estancia representada por el personaje Juan Manuel de Rosas. En un espacio que metamorfosea la perspectiva histórica de Sarmiento que pone en tensión civilización/barbarie. Rosas el bárbaro reposa en La estancia unido a su cultura ganadera, el soldado Paz, letrado, representa la República.

La obra comienza con la voz de José María Paz. El personaje enuncia en primera persona. Dice el soldado Paz en la obra de Rivera (2003, p. 13): “Sé que anoté, como un

maníaco, como si grabara en piedra y en hierro las últimas letras de mi testamento, a lo largo de mis nueve años de cárcel: En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria”.

En las primeras palabras del personaje se delinearán varias características que lo proyectan como un hombre letrado, militar, encerrado y solitario. Estas características que también comparte con el personaje Juan Manuel de Rosas en *El farmer*.

A medida que el relato avanza, la escritura prefigura una estrategia del discurso, la repetición, los tres párrafos que continúan se abren con el verbo *esperar*.

Repite el soldado Paz (2003, p. 13): “Esperé, durante tres mil doscientos ochenta y cinco días... [] Esperé, vencido por la fatiga de la espera... [] Y, en esa espera, envejecí”.

Ese movimiento de repetición parece prolongar la espera forzando que los significantes se preserven en el discurso y que el discurso progrese lentamente mediante los enunciados que van encadenando temas que prefiguran la metáfora de Edgardo Berg (2002), la escritura como tejido.

Consecuentemente con los primeros párrafos, luego de un vacío en blanco en la página y de un cambio de voz, el siguiente verbo es *escribir*. Así como en *El farmer*, el personaje Rosas en *Ese Manco Paz*, escribe. Dice el narrador en tercera persona en *Ese Manco Paz* (2003, p. 23): “[...] el hombre rubio, alto, sano, hermoso, les escribía el país es una estancia...les escribía sin fatigarse, el hombre rubio, alto, sano y hermoso, el diccionario de sinónimos y antónimos al alcance de su mano [...]”

Y entre las pocas convicciones que el personaje enuncia se encuentra la vejez. La vejez se asocia, en cierto sentido, a la degradación política. Y en la vejez se escribe. Tanto el Rosas de *Ese Manco Paz*, como el Rosas de *El Farmer*, escribirán en el exilio. El exilio es fundamentalmente la pérdida de un espacio y de un recuerdo. Rosas enuncia en las primeras páginas de *El farmer* diversos elementos propios de la cultura argentina, que evoca como un recuerdo. Dice Rosas en *El farmer* (1996, p. 9-57):

Soy un campesino que escribe diez cartas diarias. Soy un campesino que escribe un diccionario. [...] Escribo: El gobierno ha vuelto a disponer de los pocos bienes que me hubieran permitido vivir en una moderada comodidad decente. Escribo que mis antiguos amigos y socios políticos me dieron la espalda [...]

Y en *Ese Manco Paz* (2003, p. 68) afirma: “Aquí, en el exilio inglés, recuerdo, a veces, al general Facundo Quiroga. Y cuando lo recuerdo, escribo a su viuda cartas de consuelo”.

Desde el exilio la mirada de la Nación que se ha perdido parece tomar diferentes perspectivas, una mirada nostálgica de la ciudad perdida. Podría decirse que en el caso de Rosas en ambas novelas, lo que se añora como perdido, además del poder es la Buenos Aires ganadera.

Por eso, la ciudad, los espacios, y los propios personajes en estas novelas se convierten en alegorías de un sistema de signos. Rosas mira Buenos Aires desde la distancia, creando diferentes símbolos para la Patria que añora, Rosas desde el recuerdo camina por las calles de Buenos Aires otorgándole valores a las calles y a los espacios. Prefigurando la metáfora de quien camina entre los márgenes, el del exilio y el del recuerdo.

Esta oscilación, de escribir entre los márgenes (el exilio/el recuerdo) se evidencia en una escritura que en ambas novelas parece situarse en la juntura entre la reminiscencia y el deseo de perpetuar. Por un lado, Rosas escribe y escribe con el afán de que su recuerdo perdure en el tiempo y con la pretensión de denunciar las injurias-blasfemias (desde su perspectiva) enunciadas por aquellos que se oponían a su gobierno. También el personaje de José María Paz escribe encerrado con el deseo de encontrar respuestas.

Del mismo modo se escribe para rebatir un pasado, apropiarse de él mediante un presente de la enunciación.

En la narrativa de *Ese Manco Paz*, la voz de Paz parece situarse junto a la voz de Rosas, en el sentido de que ambas voces parecen escucharse (como un sonido vago que se dilata en la narrativa), repitiendo en cada capítulo que abre la novela la voz pronunciada en el capítulo anterior.

Así, Rosas, el de Rivera, parecería leerse tanto en *El farmer* como en *Ese Manco Paz*, como una figura que se diluye en el relato de su propia escritura.

Si en la narrativa de Andrés Rivera se leen los años 50 como una lucha de clases y los años 70 como violencia política, los años 90 y en la primera década de este siglo, en los cuales se enmarcan estas narrativas, la historia se presenta como un desciframiento. Descifrar el pasado oculto para leer el presente parece ser la tarea emprendida por su última etapa literaria.

I.3. Figuras de Juan Manuel de Rosas en la literatura argentina.

Lelia Area, en su libro *Una biblioteca para leer la Nación: Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas* (2006) de reciente publicación, realiza un recorrido de las figuras que este personaje representó en la literatura argentina. A partir de esta obra crítica presentaré una breve descripción de determinadas características de las figuras de Juan Manuel de Rosas en la literatura argentina.

La autora parte de la afirmación de David Viñas en su libro *Literatura argentina y realidad política* (1995), “la literatura argentina comienza con Rosas”. Juan Manuel de Rosas aparece en el escenario político de Argentina en 1829 y según la autora (2006, p.38) “aparece como el escenario posible a partir del cual el país puede pensarse”.

En el campo literario la primera figura de Rosas se trama en *El Matadero* (1838-1840?) de Esteban Echeverría donde representa el poder, la autoridad suprema, lo que puede y no puede decirse en todos los ámbitos. Según María Rosa Lojo (1996, p. 125);

[...] en *El Matadero*, de Echeverría, se contraponen dos mundos unidos por la audacia de un trasgresor: el joven unitario, representante de la civilidad a la europea, que se interna en la zona del Matadero de la Convalecencia donde seres humanos y animales ejercen unos sobre otros una violencia obscena e indiferenciada. Este "simulacro" de la Argentina rosista, es un "mundo al revés", mundo carnavalesco y grotesco, marcado por la deformidad, la caricatura, la parodia, que invierte las categorías dominantes en el orden civilizado, aunque sin el valor positivo, liberador y fecundante adjudicable a lo carnavalesco medieval.

Considero esta cita importante porque uno de los exponentes de la construcción de la figura de Rosas, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845) expone una de las figuras más representativas de Rosas, la figura del tirano, complementando aquella figura del Rosas de *El matadero*.

El proyecto de escribir el *Facundo* se precipitó debido a la aparición en Chile de un enviado de Rosas que tenía como misión frenar la campaña anti-rosista de los exiliados argentinos en Chile y en especial la de Sarmiento. Considerando este hecho, el *Facundo* se anuncia como folletín el 1 de mayo de 1845 y se empieza a editar al día siguiente.

Así desde la Introducción de *Facundo*, Sarmiento (1999, p. 52) enuncia,

[...] el que haya leído las páginas que preceden creerán que es mi ánimo trazar un cuadro apasionado de los actos de barbarie que han deshonrado el nombre de Don Juan Manuel de Rosas. Que se tranquilicen los que abrigan ese temor. Aun no se ha formado la última página de esta biografía inmoral, aun no está llena la medida; los días de su héroe no han sido contados aún. Por otra parte las pasiones que sublevan entre sus enemigos son demasiado rencorosas aun para que pudieran ellos mismos poner fe en su imparcialidad o en su justicia.

Con el *Facundo*, o mejor dicho, con la lectura del *Facundo*, el siglo XIX insta un nombre, Juan Manuel de Rosas. Para Lelia Area (2006, p. 120), “[...] el *Facundo* literario pertenece a Sarmiento narrador, el *Facundo* político es un Jano bifronte que actualiza una subversión semiótica de la que un mal intencionado Sarmiento se hace cargo. Porque *Facundo* político está escrito por Rosas y tiene un lector, Sarmiento [...]”.

En este sentido lo que analiza Lelia Area es la subversión que el texto de Sarmiento realiza utilizando a *Facundo* como el personaje de su libro para criticar y cuestionar a Rosas. Esa figura del Jano que representa en la mitología latina al portero celestial con dos cabezas que simboliza pasado y futuro, sintetiza el *Facundo* político. En el personaje de *Facundo* resuenan las figuras de Rosas y simbolizada en la imagen de las cabezas del Jano que apuntan para lados opuestos se resume la oposición, civilización y barbarie.

Esta antinomia civilización / barbarie¹² tiene su paralelo en la contraposición ciudad / campaña pastora, esta última representada por *Facundo*, prefiguración de Rosas y principal representante de la estancia pampeana según Sarmiento. *Facundo* es reemplazado por Rosas, “hijo de la culta Buenos Aires”, pero no es considerado por Sarmiento como un hombre civilizado, sino propio del campo y por lo tanto de la barbarie.

Respecto a este punto, Tulio Halperin Donghi (2006, p. 45) opina que la imagen de Rosas para Sarmiento representa, “[...] el último obstáculo para el definitivo advenimiento de esa etapa de paz y progreso; nacido de la revolución, su supervivencia puede darse únicamente en el marco de tensiones que morirían solas si el dictador no se viera obligado a alimentarlas para sobrevivir [...]”.

¹² Willians, Raymond (1980, p. 24, cursiva del autor) expone que: “El término civilización se apoyaba sobre los términos *civis* y *civitas* y su propósito era expresado por el adjetivo “civil” en el sentido de ordenado, educado o cortés. Sin embargo civilización encerraba algo más que esto. Encerraba dos sentidos históricamente ligados: un estado determinado que podía contrastar con la “barbarie”, y también un estado realizado del desarrollo, que implica el proceso y el progreso histórico”. Es este el sentido del que se apropia Sarmiento al escribir su ensayo.

Y la imagen que Sarmiento propone de Rosas en el *Facundo* es la misma que colocará junto a Quiroga, en palabras de Leila Area (2006, p. 129) “[...] ambos gauchos se imponen por el crimen y el terror, por la crueldad, ambos iniciaron su carrera política como comandantes de campaña aunque Rosas es a un tiempo la imagen perfeccionada y degradada de Quiroga [...]”.

Si ese nombre, Juan Manuel de Rosas, es aquel por el cual todo lector tiene una imagen previa de la historia que se proyecta desde estos textos y representa la violencia y la barbarie política, la imagen que se construye en las novelas es la de un Rosas viejo, desamparado y desprotegido. En *El Farmer* y *Ese Manco Paz*, Rosas representaría esa fatalidad histórica (la violencia como ejercicio del poder) que se repite en la historia Argentina.

De esta manera, si el Rosas ha sido en la historia un referente de la violencia en el ejercicio del poder, en las novelas de Rivera, el Rosas será el anciano sólo en tierra extranjera que habiendo perdido su poder económico y político dedica sus últimos años a la escritura.

Y esa voz del anciano en tierra extranjera instauro en el relato la dicotomía sarmientina del siglo XIX que estructura el texto: la oralidad (la voz del anciano) y la escritura, paradigma que se traduce en la oposición de civilización-barbarie, perspectiva ideológica de Sarmiento en el siglo XIX.

Recordemos que en el siglo XIX, como explicó Ángel Rama (1998, p. 44) en su libro *La ciudad letrada*: “[...] la escritura es símbolo que se traduce en poder, las clases altas de la sociedad acceden al poder letrado dejando en condiciones inferiores a las clases más bajas. El uso de la escritura atesoraba una jerarquía social [...]”.

Si para el personaje de *El farmer*, la oralidad se presenta como medio para formular la defensa de su imagen pública y con esa estrategia se opone al pensamiento de su enemigo en el texto, imponiendo su condición de bárbaro, este Rosas de Rivera también desplegará en el relato su cultura letrada ganadera, oponiéndose a Sarmiento. Se podría decir que si escribir para Sarmiento significa ordenar, mediar entre la civilización y la barbarie, para Rosas significa ejercer el poder.

En ese espacio discursivo entre la civilización y la barbarie, el discurso de la historia y el de la ficción se revelan mediadores de un espacio de la frontera.

CAPÍTULO II: Historia y ficción en las novelas de Rivera.

II.1. El concepto de lo real.

“Que la historia se encuentre en la ficción no es más que un efecto de la estructura. Nadie dice la verdad sin decir la mentira del discurso, nadie dice lo real sin decir la irrealidad del gesto que lo señala”. (Nicolás Rosa: 1992)

La cita de Nicolás Rosa me permite introducir este capítulo debido a lo que ella señala: el encuentro de dos discursos como efecto de la propia estructura de la narración.

Para Carmen Perilli (2001, p. 129), “[...] el imaginario novelesco de fines de milenio, está marcado por la crisis de las nociones de historia y literatura así como el cambio sufrido por las transformaciones discursivas que manejan un nuevo concepto de lo ficticio y lo real; lo verdadero y lo falso [...]”.

Se parte de la premisa que ficción y realidad se equiparan como construcciones culturales, históricas, que sólo nos dan versiones de los hechos. Lo que estas construcciones narrativas (la historia y la ficción) postulan y sitúan en primer plano es el concepto de lo “real” que se coloca en discusión. Por ello, me interesa detenerme en algunas consideraciones sobre el concepto de lo real y lo verosímil, en el discurso literario y en el discurso histórico. No es el propósito aquí tratar con detenimiento un recorrido de “lo real”, sino de buscar algunos posibles encuentros en la literatura de Andrés Rivera a partir de su lectura de la historia.

Es necesario comenzar con una cita del crítico Theodor Adorno, dada su reflexión sobre el concepto de lo real. En palabras de Adorno (2003, p. 46-47):

[...] la nueva novela es una toma de partido contra la mentira de la representación [...] [...] Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta.

Si al escritor de obras realistas, lo real se le aparece como algo que podríamos decir, no puede ser cuestionado, en contraposición el nuevo escritor ve el objeto (lo real) como algo problemático y por lo tanto sujeto a cuestionamientos.

Siguiendo esta postura, se interpretaría que Rivera en las obras que me ocupan, asume lo real como algo que debe cuestionarse, que sin dar respuestas definitivas- recordemos que tanto en *El farmer* como *Ese Manco Paz*, las preguntas no encuentran una respuesta totalizadora- funda una narrativa que es esencialmente fragmentada.

La división que los críticos realizan, en relación a la producción literaria de Andrés Rivera, y analizada en el primer capítulo de este trabajo, es aquí pertinente, en el sentido de las lecturas que el propio Rivera realiza. Si en su primera etapa sus lecturas giran a autores como Marx o Hegel, en su última producción literaria sus lecturas girarán alrededor de escritores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Faulkner, Juan José Saer, por citas algunos ejemplos. Lecturas que llevan a un concepto de la historia en estrecha relación con la conjetura.

Si en las novelas que analizo el referente pasa a ser la historiografía, lo que se cuestiona y se colocan en primer plano son las categorías de lo real, lo imaginado y lo verosímil. Porque de lo que se trata es del intento de comprender un pasado que conduzca a entender las claves de un presente. Así, el autor transfigura en hechos literarios, hechos que tienen referencia en lo real histórico (en este caso el personaje de Juan Manuel de Rosas) y mediante esta operación de transfiguración intenta reflexionar sobre las narraciones cuestionando a la historia oficial. La literatura se niega a reconocer un discurso como único, totalizador y postula la hibridez en la narrativa como modelo de cuestionamiento.

Me interesa, en este sentido, rescatar algunas ideas que expone Roland Barthes (2004) en su artículo: “Da história ao real”. Barthes realiza una división entre enunciación y enunciado. En la enunciación subyacen dos tipos de *shifters*, los primeros son los de escucha y los segundos son todos los signos por los cuales el historiador organiza su propio discurso. Cuando la enunciación se hace presente en el enunciado histórico lo hace a través de los *shifters* organizadores y este movimiento tiene como propósito enmarañar el tiempo crónico de la historia confrontándolo con otro tiempo, el tiempo propio del discurso.

Para Barthes (2004, p.178, cursiva del autor) el discurso histórico, por su propia estructura, es esencialmente elaboración ideológica, o *imaginario* puesto que asienta un hecho y en palabras del autor;

[...] esse fato nunca tem mais do que uma existência lingüística (como termo de um discurso) e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a “cópia” pura e simples de outra existência, situada em um campo extra-estrutural, o “real”. Esse discurso é, sem dúvida, o único em que o referente é visado como exterior ao discurso. Faz-se, pois, necessário indagar com mais precisão qual o lugar do “real” na estrutura narrativa.

Si el referente en el discurso histórico es exterior al enunciado, al entrar en el texto se confunde con el significado, de esta manera lo real pasaría a ser “un significado no formulado” escondiéndose atrás del referente. Para Barthes esta operación define “o efeito do real” dado que el discurso histórico no acompaña lo real sino que lo significa.

Asimismo para el crítico Hayden White el discurso de la historia no es verdadero, ni falso, sino que funciona como una gran metáfora, la historia es un “artificio verbal”. En palabras de White (2001, p. 115):

Só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como real e o outro se revela como ilusório no decorrer da narrativa.

La historia, en este sentido no estaría más próxima a la “verdad”, sino que se aproximaría más a su condición de “artificio verbal”. Ambos discursos se colocan en el mismo plano. De este modo, se podría pensar que el autor de narrativas históricas le da un sentido al discurso, lo “refamiliariza” de acuerdo con su punto de vista.

En relación a la estructura de las narrativas históricas, al apropiarse de cierta forma de la prosa no haría más que mostrar, es decir, dejar al descubierto los modos de construcción del relato. Y el sentido de toda narrativa consistiría en des-estructurar todos los eventos (reales o imaginados).

También hay un cambio en el tiempo que pasa a ser autorreferencial en el proceso discursivo, ya que configura un mundo ficticio que se temporaliza por sí mismo y en sí mismo. Hay con respecto al tiempo y al punto de vista una focalización interna, por lo cual

se nos ofrece el punto de vista y la conciencia de los personajes, ya sea por los verbos utilizados en las obras o ya por el monólogo interior de cada uno de los personajes presentados.

En lo referente al nuevo género denominado *narrativa histórica*, me atañe al concepto que apunta Juan José Saer (1998). En palabras de Saer (1998, p.50): “no hay en rigor novela histórica tal como se pueda entender la novela histórica relacionada con el pasado, lo que se corresponde es cierta imagen o idea de ese pasado”.

La preocupación del escritor de narrativas históricas es cómo narrar lo que la historia oficial ha callado. Los personajes en las novela de Rivera parecen situarse entre lo que la historia debió ser y no fue. Dado el carácter conflictivo, problemático de narrar la historia – ¿cómo narrar los hechos pasados?- los personajes ven y perciben el mundo mediante fragmentos. Rosas, el soldado Paz, narran desde la memoria fragmentos de la historia, pero también emiten juicios de valor sobre esa historia. Dado ese carácter subjetivo de percibir la historia, lo narrado se convierte en posibles versiones. Es una percepción de tantas otras, es una “reescritura” posible que cuestiona la representación de la realidad.

El concepto de versión, de rumor que se une a la polifonía en la narrativa de Rivera, parecería recorrer su narrativa a partir de los años 80. El rumor como un sonido confuso, espinoso de voces, teje la narración de Rivera y se une a su concepción inicial sobre escritura, en la medida en que es pensada como la escucha de una voz. Recordemos que los primeros pasos literarios del escritor se realizan con el dictado de los panfletos sindicales, que le dictaba su padre.

Si tomamos el concepto que acuña el *Diccionario de la Real Academia de Letras*, el mismo define al rumor como la voz que corre entre el público, un ruido confuso de voces, un ruido vago, sordo y continuado. Me interesa retomar esta idea ya que en las obras analizadas, diferentes voces entrecruzan el relato entretejiendo un texto enmarañado de voces que ordenan la sintaxis de los hechos históricos de acuerdo a la voz de mando del personaje Juan Manuel de Rosas.

En el siguiente apartado me basaré en algunas características acuñadas por George Luckács (1937) para intentar mostrar posibles cortes, rupturas, entre lo que el filósofo húngaro denominó *Novela histórica* y lo que se llamó en América Latina *Nueva Novela Histórica*.

II.2. En la frontera de los discursos: la novela histórica.

La novela histórica es un género que podríamos decir, de cierta manera nace de los límites de dos discursos: el de la historia y el ficcional, precisamente en la imprecisión de definirse como tal.

George Luckács en su libro *La forma clásica de la novela histórica* (1937), establece los orígenes de la novela histórica a principios del siglo XIX. Como ejemplo, citó la novela *Waverley* de Walter Scott. Publicada en 1814, la novela de Scott surge, según Luckács como reacción a los cambios que la sociedad transformaba en ese momento y el pasado se constituía como un refugio y una crítica a ese presente. Según Luckács, la temática de este escritor se basa en una continuación de la gran novela social realista del siglo XVIII.

En palabras de Luckács (1937, p. 31):

[...] para Scott la caracterización histórica de tiempo y lugar, el "aquí y ahora" histórico, significa algo mucho más profundo: la conjunción y el entrelazamiento de unas crisis en los destinos personales de una serie de hombres como resultado de una crisis histórica. La presentación de la crisis histórica no es jamás abstracta en Scott precisamente por eso; la división de la nación en partidos combatientes atraviesa siempre las más íntimas relaciones humanas. Padres e hijos, amantes y amadas, viejos amigos, etc., son enfrentados unos a otros como enemigos, o la necesidad de este enfrentamiento introduce la colisión profundamente en la vida personal. Este destino lo sufren siempre grupos humanos estrechamente unidos, y nunca se trata de una catástrofe aislada, sino de una cadena de catástrofes, en que la solución de una sola produce inmediatamente un nuevo conflicto. De este modo, la profunda captación del momento histórico en la vida humana tiende urgentemente hacia una dramática concentración de la composición épica.

El género nace con el Romanticismo y se caracteriza por ofrecer una visión verosímil de una época o hecho histórico, el cual está representado por la lucha de clases a través de algunos personajes, que son representativos en la historia.

Según Luckács (1937), para que una novela sea considerada histórica deben cumplirse ciertos requisitos: a) los eventos históricos que narren o sirvan de marco a la novela deben haber ocurrido no menos de 50 años antes de su escritura, b) el héroe o protagonista debe recrear personajes históricos mayores o menores que sirvan de marco para personajes

ficcionales, c) debe conservar la esencia interna de los hechos históricos representados, d) la narración generalmente debe tratar de un período en crisis, lo cual suele reflejarse en la actuación del héroe, del protagonista, o de los personajes secundarios.

Siguiendo la estructura que nos propone Lukács, podría decirse que de cierta manera el autor Andrés Rivera transgrede el género ya que el héroe de sus novelas es un héroe político importante, tiene referencia en el afuera del texto y es humanizado en el relato. Si bien Luckács considera este punto como una característica de la novela histórica, hace una salvedad: el protagonista no debe ser totalmente humanizado, no se debe entrar en demasiados detalles sobre su psicología. Visión totalmente diferente en la narrativa de Rivera, que nos muestra a Juan Manuel de Rosas desde la soledad del exilio.

Podríamos decir que Rivera realiza una reescritura de la historia, entendida como una búsqueda para encontrar respuestas en el presente, a partir de nuevas formas de verosimilitud. De esta forma, Rivera transgrede el género, incorpora la fragmentación discursiva, la pluralidad de registros, los cambios de tonos en las voces narrativas. Ya que si bien en las novelas subyace el trasfondo histórico, el autor muestra dichos datos a través de la recreación de una escena: la del personaje Juan Manuel de Rosas anciano y abandonado en el exilio dialogando con su rival intelectual (en la ficción) Domingo Faustino Sarmiento.

La narrativa se construye siguiendo una trama imaginada –Rosas en el exilio inglés- o siguiendo una interpretación de los hechos, podríamos añadir, que nos ofrece una versión, entre tantas otras.

Ahora bien, antes estas perspectivas, cabría preguntarse si Andrés Rivera se enmarca en lo que se ha venido en denominar *Nueva Novela Histórica*.

II.3. Novela histórica en América Latina.

La *Nueva Novela Histórica* en América Latina, se genera alrededor de los años 70 del siglo XX, y entre sus características principales podemos citar, su carácter deconstructivo, desmitificador y el retorno a lo fragmentario como forma de dar cuenta de los silencios de la historia oficial.

En América Latina, la novela histórica se diferenci6 en algunos puntos de la novela hist6rica antes mencionada por Luckács. Por ejemplo, uno de los rasgos que caracteriza a la novela latinoamericana de las 6ltimas d6cadas es la caracterizaci6n de personajes hist6ricos en sus narrativas.

Para Noé Jitrik (1995, p. 17) -uno de los escritores latinoamericanos que se ha ocupado particularmente en desarrollar una reflexi6n te6rica sobre la novela hist6rica- el surgimiento de este tipo de novela en Latinoam6rica estaría marcado por dos “tendencias o pulsiones”. Por un lado, el “[...] deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara y por otro lado, la necesidad del escritor latinoamericano de encontrar una definici6n de identidad [...]”.

Según Jitrik, el discurso hist6rico crea dos t6rminos en el relato denominados el referente y el referido. El “referente” es aquello que se retoma de un discurso establecido y el “referido” es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se parti6, mediante ciertos procedimientos propios de la narraci6n novelística. Jitrik (1995, p. 59) nos dice: “¿Qu6 es lo qu6 se representa cuando se representa? En la novela hist6rica lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido”.

El referido, en este sentido, pasa a ser una imagen, aquello que se representa. Dicha representaci6n se llevaría a cabo mediante procedimientos a los que Jitrik (1995, p. 63) denomina: “verosimilizaci6n” e “inverosimilizaci6n”. Un texto se puede leer buscando uno de esos procedimientos, o uno u otro. En palabras de Jitrik:

En la novela hist6rica del siglo XIX los procedimientos de representaci6n, esencialmente verosimilizantes, se centran en el mecanismo, la idea o el concepto operador de “ficción”. [...] Se diría que la ficci6n es un tipo de invenci6n que conoce un auge particularmente intenso en el siglo XIX. Uno de sus rasgos fundamentales es el claroscuro [...] [...] esto explica el predominio del h6roe individual en la novela del siglo XIX: es el sujeto y objeto de la intriga.

La construcci6n del referente se realizaría mediante las operaciones que el novelista realiza, esas operaciones son: organizar, investigar, ordenar ese saber para preparar el material. Con relaci6n a la construcci6n del referido, Jitrik realiza un análisis enumerando varios momentos, me resulta especialmente interesante destacar uno de ellos, las relaciones

entre los personajes, en concreto: cómo se distribuye la “principalidad” y la “secundariedad” de los personajes.

Y en este sentido Noé Jitrik (1995, p. 45) sostiene que;

[...] en un sentido original, la novela histórica europea, como lo sostiene y muestra Lukács, convierte en protagonistas figuras que son del común, extraídas de la masa o del pueblo, lo que presupone necesariamente observación. En América Latina, por el contrario, los protagonistas tienen como referente a sujetos principales del acontecer histórico.

El hecho de que en América Latina los personajes de las novelas históricas sean sujetos principales de la historia se debe a que la novela histórica surge y se fundamenta dentro de grandes transformaciones sociales, eso trae aparejada la necesidad de plantearse la noción de historia, de cuestionarla.

Por otro lado, Jitrik (1995, p. 47) lo explica por el peso que tuvo en América Latina la teoría del hombre representativo, que surge por el pensamiento saintsimoniano y que en *Facundo* de Domingo F. Sarmiento adquiere una formulación brillante, según lo expresado por el propio autor. Ante esta perspectiva que plantea la novela histórica latinoamericana, se abren dos preguntas planteadas por este autor, preguntas “[...] primarias y elementales pero inevitables. La primera tiene que ver con la posible validez en lo histórico que pueda tener la novela; la segunda es relativa al cumplimiento de los requisitos propios de la novela” [...].

Para Jitrik, el romanticismo se transforma en el momento capital del surgimiento y desarrollo que llegó a tener la novela histórica en América Latina. Siguiendo esta idea también Seymour Menton (1993, p. 35), opinará que; “[...] la novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con el romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo, del criollismo y aun dentro del existencialismo en la obra sui generis de Antonio Di Benedetto, *Zama* (1956)”. [...]

Para este autor (1993, p. 35-36), es a partir de 1949 (con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier) y sobre todo entre 1975 y 1979, que asistimos a una novelística que se diferencia de la novela histórica anterior, de corte romántico o modernista. Y enumera varias características de la novela histórica de este último período. Entre ellas cabe destacar: la intertextualidad, la imposibilidad de determinar el verdadero carácter de la realidad, la importancia del tiempo cíclico, la índole imprevisible de la historia, la distorsión deliberada de la historia a través de anacronismos, hipérbolos y omisiones; la entrega de los papeles

protagónicos a figuras históricas de primer nivel; el empleo de la metaficción y, por último, la ilustración de ciertos conceptos elaborados por Mikhail Bakhtin (el dialogismo, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia).

Retomando estas ideas y los puntos mencionados hasta el momento se observa que es significativa la preferencia por la ficcionalización de personajes históricos protagónicos (Rosas y Castelli en Andrés Rivera; como ejemplos) para revelar aspectos no tratados por la historiografía.

En este sentido, mostrar la “contra-historia” es un elemento recurrente de esta narrativa. Como afirma María Luisa Lojo (1996, p. 106), “[...] la novela histórica de principios del siglo XIX toma la idea de la historia como un paradigma. Para la novela histórica de finales del siglo XX, la historia se convierte en un canon sujeto a cuestionamientos”. [...]

También en este sentido el escritor Augusto Roa Bastos (1977, p. 176) reflexionaba sobre las fronteras del discurso histórico y el discurso narrativo:

La historia en el sentido en que esta palabra evoca cierta realidad, acontecimientos que habrían ocurrido, personajes de la realidad histórica, documentos, tradición oral, etc. Por otra, el discurso narrativo, es decir la realidad de la historia imaginaria; un narrador relata la historia a: 1) un presunto lector real que se encuentra fuera del texto pero que es testigo de la elaboración del texto: el relato se va haciendo delante de sus ojos y sus oídos perciben la “oralidad” subyacente de la escritura [...] 2) el narrador se relata la historia a sí mismo como lector primero del texto que dicta después de haberlo leído y 3) el narrador relata la historia al lector funcional.

En Rivera subyace la segunda característica que enuncia Roa Bastos, como principio de su concepción como escritor: el narrador que se relata la historia a sí mismo como lector primero del texto que dicta. Asimismo, Rivera reconoce la historia como un discurso de ficción, en palabras del propio autor “la historia es una ficción que sólo se extinguirá cuando se extinga la vida de los hombres en la tierra”¹³.

A su vez, en el mismo artículo (1977), Augusto Roa Bastos nos habla sobre su propio “proyecto de escritura” refiriéndose a *Yo el supremo*. Su intención fue escribir una contrahistoria, una réplica subversiva de lo establecido por la historiografía. Podría decirse que lo mismo pretende Andrés Rivera con sus novelas *El farmer* y *Ese Manco Paz*.

¹³ Entrevista a Andrés Rivera, en: Teobaldi, D.G. “Notas sobre la novela histórica argentina”. **Revista Universidad Complutense de Madrid**: Madrid, 1998. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/historia.html>> Fecha de consulta: 10 de oct. de 2009.

Por las razones expuestas, antes de detenerme en las novelas de Andrés Rivera propongo el establecimiento de algunas relaciones posibles entre: *Yo el supremo*, del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, *El Discurso del Método*, del escritor cubano Alejo Carpentier y *El general en su laberinto*, del escritor colombiano Gabriel García Márquez y *El Farmer*. Dado que estas novelas presentan como personaje principal a figuras históricas de la historia hispanoamericana que comparten ciertos rasgos o características similares, como el abandono, la muerte política, el exilio, la degradación del cuerpo como alegoría de la decadencia política.

Considerando, además, que la figura del dictador en América Latina se propaga en la historia, y en el imaginario social latinoamericano. En el campo histórico del siglo XIX encontramos en América Latina varios nombres que remiten a la figura de dictadores. Entre ellos, podríamos citar a José Gaspar Rodríguez de Francia, Juan Manuel de Rosas, Francisco Solano López; por citar sólo algunos ejemplos.

Estas narrativas comparten la “(re) invención” de un pasado a través de los retazos de la memoria de estos personajes. Una polifonía de voces y registros pueblan el universo representado de estas obras, constituyendo una narrativa fragmentada.

En definitiva, todas las voces conducen al lector en la ardua tarea de re-crear la figura histórica a través de los zonas de sentidos que exponen los semas organizados en campos semánticos, formando no una lectura lineal de los hechos, sino una lectura discontinúa, fragmentada y plural que desmonta el concepto de lo real como totalidad.

Posibles aproximaciones entre las obras citadas es el propósito del siguiente subtítulo. Cabe destacar que no se trata de un análisis exhaustivo de las obras, sino de buscar posibles nexos y comparaciones con las narrativas aquí estudiadas.

II.4. *El Farmer* y *Yo el Supremo*: la escritura de una voz.

Uno de los rasgos que caracteriza a las llamadas novelas de dictadores es analizar el personaje desde la voz de su soledad¹⁴, así por ejemplo *El Farmer* nos relata la historia de

¹⁴ Dice Ángel Rama (1976) que “[...] mientras Asturias y Zalamea (*El señor presidente*, *El Gran Burundún Burundá ha muerto*) se ubican en una perspectiva exterior para focalizar a ‘sus’ dictadores, por su parte, García Márquez, Roa Bastos y Carpentier (*El otoño del patriarca*, *Yo el supremo*, *El recurso del método*) los observan desde sus conciencias instaladas en la soledad del poder”.

Juan Manuel de Rosas, en su soledad, exiliado en campo extranjero. *Yo el supremo* propone la misma escena.

Estas narrativas relatan a través de una única voz los pensamientos, las visiones, los puntos de vista de figuras históricas centrales: un Rosas (*El farmer*) abandonado por aquellos en los cuales confió y el Dr. Francia (*Yo el supremo*). En las dos novelas los dictadores refieren su vida y el pasado luego de haber perdido el poder, los dos están solos. Esta característica de la soledad es un rasgo que comparten varias novelas de dictador en América Latina, así por ejemplo podría citar: *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias o *El Otoño del Patriarca* (1980) de Gabriel García Márquez.

Alrededor de este tema se prefigura en el relato la trama de la escritura. Como ha observado el propio Roa Bastos (1977, p. 167) hablando sobre su novela: “El Supremo, acorralado en la doble contradicción de lo absoluto y de la nada, de la escritura del poder y la impotencia de la escritura”.

Y el personaje de *El farmer* (2002, p. 59):

Escribo: El gobierno ha vuelto a disponer de los pocos bienes que me hubieran permitido vivir en una moderada decencia.[...] Escribo: tengo sobrado derecho para que se reflexione detenidamente en orden a mis circunstancias políticas y privas. Escribo que mis antiguos amigos y socios políticos me dieron la espalda.

Es interesante observar la secuencia en el relato, del verbo escribir. El verbo escribir se repite catorce veces en diez párrafos seguidos que encadenan la narrativa con temas como la soledad y la escritura, *el farmer*, sólo y abandonado les escribe a sus adversarios reclamando el poder perdido. Esta experiencia de la escritura que ambos personajes comparten los lleva a enunciar la condición de haber sido “*guardianes de su nacionalidad*”. Ambos personajes recurren a sus archivos para comprobar “esa” verdad histórica y no pueden evitar escribir y dictar, repetir, desde la soledad del exilio; el Doctor Francia recurre a su compilador a quien le dicta y Rosas se enfrenta a su rival intelectual, el “señor” Sarmiento. Dice el personaje de *Yo el supremo* (2008, p. 35) “Mientras yo dicto tú escribes. Mientras yo leo lo que te dicto para luego leer otra vez lo que escribes. Desaparecemos los dos finalmente en lo leído/escrito”.

En la cita del narrador de *Yo el supremo* se evidencia un modo que problematiza la propia representación. Lo narrado se transforma en la imposibilidad de representar la historia. El personaje desaparece, podría agregar que se diluye a medida que la lectura avanza y se enfatiza sobre la imposibilidad de “representar” la historia.

A esto debemos sumarle, el carácter particular de lo escrito, que puede plagiarse, robarse o repetirse. El lenguaje escrito no haría más que mostrar su carácter de artificio verbal. De cierta manera, comparado con la novela de Rivera es interesante observar los artículos que cargó Rosas ante el exilio inglés. Enuncia el Rosas de Rivera, en *El farmer* (2002, p. 32, cursiva del autor):

Cargué, en el *Centaur*, mis archivos. Letras. Cartas. Confidencias. Confesiones. Promesas. Delaciones. Ruegos. Suegras que denuncian a nueras. Hermanas que denuncian a hermanos. Unitarios que denuncian a federales por cismáticos. Federales que me venden sus mujeres...

El personaje de *El farmer*, no sólo lleva al exilio los documentos, sino que además carga confesiones, promesas, ruegos.

El poder de la palabra se une al saber, son *El farmer* y el *Dr Francia* quienes como sujetos de la sociedad que se divide en civilizados y bárbaros, erigen la palabra desde los documentos (orales y escritos). Ese gesto les posibilita escapar, de cierta manera, de la locura que conlleva perder el poder político. El escribir se transforma en el acto de “escape” ante una soledad que se les presenta única e inmodificable porque el poder se ha perdido. Este gesto opone en el relato la cultura oral/cultura letrada. En cierto sentido, y siguiendo la idea de la historia como rumor, la oralidad corroe la escritura.

Si consideramos que el escribir e imponer su nombre (repetirlo tanto en el campo escritural como en el campo fonético) es otra forma de perpetuar, para el Supremo (el personaje) el texto finaliza con la propia predestinación del propio personaje. En las últimas páginas de *Yo el supremo* (2008, p. 569, cursiva del autor) leemos:

[...] Mientras te estén comiendo a toda mandolina al son de sus laúdes y humedad, implorarás que te traigan tu huevo, el huevo embrionario, el huevo olvidado en la ceniza, el huevo que otros más astutos y menos olvidadizos ya habrán comido o arrojado al tacho de desperdicios. Las cosas suceden de este modo. Qué tal, Supremo Finado, si te dejamos así, condenado al hambre perpetúa de comerte un güevo, por no haber sabido.... (*empastado, ilegible el resto, inhallables los restos, desparramadas las carcomidas letras del Libro*).

Mientras que Rosas enuncia en las últimas páginas de *El Farmer* (2002, p. 120, cursiva del autor): “*Patria, no te olvides de mí*”. La escritura y más precisamente la voz, como forma de perpetuar un nombre (el del Supremo y el de Rosas) termina convirtiéndose en el propia enemigo de estos dictadores, cuando el texto acaba, acaban ambos, bifurcándose entre lo leído-escrito-murmurado.

Es importante considerar que ambas novelas se estructuran precisamente en la voz de estos personajes y por el mito que estas figuras históricas han representado a lo largo de los años. Una imagen que aún se sostiene tanto en la sociedad argentina como en la paraguaya.

El Supremo es el único capaz de observar las cosas en su profundidad histórica; y además es el único que puede escribirlas. Así, cuando le enseña a escribir a Patiño, también ostenta su concepción de la escritura.

Según Richard Parra Ortiz (2008) [...] “escribir pone en evidencia la imposibilidad de la realidad, impide ver la realidad y la falsifica, detiene el movimiento de los objetos, fijándolos por medio del artificio y por último destruye lo que El Supremo denomina lo parlante-visible [...]” Se trata de corroer, como ha señalado Roa Bastos (Roa Bastos 1987a: 336), tanto el discurso histórico como el discurso de ficción.

Escribir dentro del lenguaje hace imposible todo objeto, presente, ausente o futuro. [...] este discurso que no discurre, este parlante-visible fijado por artificio en la pluma. Solo el Supremo, a través de una esfera de cristal que tiene empotrada en su pluma, es capaz de ver la realidad. Esta le permite “ver las cosas fuera del lenguaje”. La escritura anula el sentido material de la existencia de los objetos y su profundidad económica. Oculta el trabajo inherente en los objetos y las personas y crea de ese modo una banalización de la realidad: Escribir algo no tiene ningún sentido. Obrar, sí lo tiene.

Podría pensarse que para estos personajes la problemática no reside en el hecho de escribir la historia, sino de hacerla, dice el Supremo (2008, p. 112): “Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y su verdad”.

La narrativa estructurada de esa manera coloca múltiples lecturas de lo real histórico y lanza nuevas miradas hacia las figuras de los dictadores. El lector vislumbra que no hay una versión única, sino que las versiones de lo real son múltiples. Nos dice el personaje de *Yo el supremo* (2008, p. 89):

El lenguaje falso es mucho menos sociable que el silencio. Hasta mi perro Sultán murió llevándose a la tumba el secreto de lo que decía. Lo que te pido, mi estimado Panzancho, es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras.

En el caso de *Yo el supremo* “el efecto de realidad” no es una búsqueda por la experiencia histórica de Paraguay, tampoco cuestionar o legitimar la dictadura del Dr. Francia, sino que se trata de escribir una réplica subversiva y transgresora de la historiografía. Transgredir los límites para cuestionar a la propia literatura, es uno de los aspectos que caracteriza estas narrativas.

André Troughé (2006, p. 133), en su libro “*América: historia e ficção*”, opina que “*Yo el supremo*, es una novela anti-histórica, o bien, anti historicista, que se opone tanto al género que estudió Lukács, como a la historiografía paraguaya”. Dado que el objetivo de estas novelas no es reconstruir un pasado, sino cuestionarlo para pensarlo desde el presente. Asumiendo esta postura, uno de los temas que la narrativa refleja es la lucha por el poder. Las obras (tanto de Rivera, como la del escritor Augusto Roa Bastos) cuestionarán y pondrán en escena los espacios donde se traman las disputas por el poder. Escena que los protagonistas de las novelas, el Dr. Francia y Juan Manuel de Rosas, ligan con relación a sus propios defectos, como la soberbia, la jactancia, o el orgullo. Ambos personajes se identifican con un YO (muchas veces en mayúscula) que remarca los adjetivos antes mencionados y para ambos la república hubiese sido imposible sin ellos.

Ese pronombre Yo, en el caso de *El Supremo* se destaca en el título de la obra, donde el poder entra en escena desde el inicio y luego en toda la obra, en una narración que se perfila en primera persona. Esta característica se da con iguales matices en *El farmer*, donde la voz que enuncia y se dilata en la narración es la del dictador Juan Manuel de Rosas.

La voz de estos dictadores indaga el discurso de la historia permitiendo a los lectores buscar diferentes versiones de la misma. Y en varias ocasiones, la voz del Supremo y la voz de *El farmer* se desdoblán en un juego entre el Yo/Él, como lo ha apuntado Carlos Pacheco (1986) sobre la obra de Roa Bastos.¹⁵ Este procedimiento acentúa las angustias que estos personajes enfrentan.

¹⁵ En el prólogo a la Edición de *Yo el supremo* (1986, p. 19) de la Biblioteca Ayacucho, el escritor Carlos Pacheco realiza un análisis detallado entre el desdoblamiento de los pronombres Yo/Él en la obra de Roa Bastos.

Y la voz de los personajes los hace dueños de la palabra escrita y de la palabra oral. Los diferentes lugares de enunciación que escogen para dirigirse a determinados interlocutores los convierte en los únicos capaces de erigir la palabra.

Uno y otro personaje hablan y escriben porque saben que tener el poder de la palabra y de la escritura los hace dueños de un cierto poder. Si la palabra es callada o si ya no se escribe, como afirma Teobaldi, D. (1998) comienzan a circular otras versiones de la historia. Por esta razón, la estrategia del relato es cuestionar mediante procedimientos discursivos esas “verdades” o esas “palabras” proferidas desde el ejercicio del poder, verdades que se ficcionalizan en el relato.

Para cuestionar a la historia (o para ponerla en jaque) los autores utilizan diferentes técnicas narrativas. Entre ellas, la cita y la letra en cursiva que apunta a un juego intertextual de una ficción que dialoga con el documento historiográfico. No sólo para cuestionarlo, sino también para dejar al descubierto procedimientos narrativos que problematizan relaciones con la propia literatura porque la escritura en estas narrativas afecta al campo semántico (obliga al lector a construir significados) y al espacio textual (los espacios en blancos, los cambios en la tipografía)¹⁶ así como a la organización textual (en los cambios de voces narrativas). Dice el personaje de *Yo, el supremo* (2008, p. 101):

Doscientos años más tarde, los testigos de aquellas historias no viven. Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades. Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales. Entonces ya no pasaremos. ¡Menos mal, Excelencia!

Uno de los ejemplos más notorios de la organización textual, en estas narrativas, son los espacios en blancos en las páginas. En ambas novelas esos silencios son leídos en los intersticios de las páginas que dejan lugar a otras voces de la historia o al propio sentido que el lector le otorga, que se transforma en el responsable de cuestionar, juzgar y ordenar los hechos históricos. Este mecanismo que subyace en el relato da lugar a múltiples versiones de la historia. Según Moreno Fernando (2009) la versión que da el compilador se escribe al margen y en reiteradas ocasiones el compilador insinúa que el personaje (el supremo) se ha equivocado y que él corrige sus errores. Esta estrategia discursiva también coloca al lector del lado del compilador y en consecuencia incita al lector a creer en la versión del compilador. En palabras de Moreno Fernando (2009, p. 1), “[...] el Compilador abre al lector el vasto espacio

¹⁶ Carlos Pacheco (1986, p. 18) analiza este aspecto sobre la obra de Roa Bastos.

pendular de la historia y de la ficción, lo conduce al movimiento incesante entre lo real y lo imaginario, entre lo comprobable y lo improbable [...]”.

De la misma manera, en la obra de Rivera, el lector se cuestiona mediante las preguntas que quedan sin respuestas. Se pregunta el general Paz en la novela *Ese Manco Paz* (2003, p. 57): “¿Dónde está usted parado general? ¿Queremos lo mismo, él y yo, para este país dónde, él y yo, nacimos? ¿Por qué, para la República, él y yo pedimos lo mismo? Si Rosas no miente, y Paz no miente, ¿qué nos diferencia?”.

La estrategia discursiva de Rivera, al igual que la de Roa Bastos coloca al lector al margen de la historia, permitiendo el juicio de la verdad histórica. En ese sentido, es interesante observar el inicio de las dos obras, ambas comienzan con diferentes interrogantes. El primer interrogante en la obra *Yo el supremo* (2008, p. 23) es, “Te ordeno que busques y descubras al autor de este pasquín”. Y en *El farmer* (2002, p. 10), “¿Dónde vio campesinos, el general Mitre, en el país que supo darnos España?”

Las preguntas que abren los relatos ponen en escena al lector, que debe ser capaz de (re) construir y (de) codificar otras versiones de la historia.

Como señala Carlos Pacheco (1986, p. 17-18), en el Prólogo de *Yo el supremo*, de la edición de la Biblioteca Ayacucho:

La lucha por el poder no se da sólo en el terreno político, sino también en el semiótico. El conflicto entre lo hegemónico y lo insurreccional, entre el centro y la periferia [...] no es sólo una batalla por el control del Estado, sino que se produce también entre las diversas voces y espacios textuales que pretenden monopolizar el sentido del texto novelesco total. En otras palabras, no sólo exhibe un combate por el poder autoritario, sino también por el poder autorial.

El orden, como mecanismo que se instala en la narrativa y ordena los hechos en relación a una única voz de superioridad, avasalla la escena narrativa de estos escritores.

II.5. *El farmer* y *El recurso del método*: civilización y barbarie.

El *Recurso del método* del escritor cubano Alejo Carpentier retrata la vida de un dictador latinoamericano. A diferencia de la novela *El Farmer o Yo el supremo*, no hace mención específica a un dictador en particular.

La novela nos relata los artificios de los que se vale el personaje para mantenerse en el poder. La narrativa se construye con recursos tales como la parodia y la ironía, y se extiende desde el año 1913 hasta 1972. Esta dilatación en el tiempo la diferencia de las otras dos novelas (*El farmer*, *Yo el supremo*).

El personaje principal de la novela se designa con el nombre de Primer Magistrado y varios críticos han visto en este personaje una composición de varios dictadores de la historia de Latinoamérica, y reconocen a diversos dictadores como fuente de inspiración de Carpentier, tales como Estrada Cabrera de Guatemala y Guzmán Blanco de Venezuela. Es importante destacar que la caracterización del personaje se realiza con tonos de parodia e ironía.

Este Magistrado es letrado, un ilustrado, reconoce su placer por las artes y desde las primeras páginas del relato remite a la literatura francesa. A diferencia de *El farmer* en la que Rosas es un letrado, pero un letrado gaucho, que se opone a la cultura europea. Dice el personaje de *El recurso del método* (2004, p. 22): “[...] Y ahora entraba Peralta, precisamente cargando con un rimero de libros, colupté-versión francesa de *Il piacere* -donde, por cierto, no había encontrado mi secretario, decepcionado, las droláticas enjundias prometidas por el título [...]”.

Y nos dice el Rosas de Rivera (2002, p. 43):

El señor Sarmiento dijo con un laconismo que celebro, que las vacas dirigen la política argentina. Yo digo: la política es otro de los nombres de la deslealtad. Ahora, aquí en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña, digo: los argentinos darán mi nombre a su destino.

En las palabras del personaje de la novela de Carpentier, la civilización es vista como aquello a lo cual se aspira. Mientras que en palabras de Rosas, la civilización contradice sus principios de cultura ganadera.

En las dos novelas el análisis que se realiza entre América (lo bárbaro) y Europa (lo civilizado) adquiere matices importantes, en el caso de *El Farmer* la oposición se problematiza con Sarmiento, en el discurso civilización/barbarie. Sarmiento representaría los valores de la civilización como exponente de las ideas europeas, mientras que Rosas representaría lo bárbaro con su cultura ganadera. En el caso de *El recurso del método* la oposición se establece entre dos espacios, de un lado París y del otro Nueva Córdoba, que es la capital del imaginario país del gobernante. El Primer Magistrado encarna las ideas que llegan de la cultura europea y el protagonista está todo el tiempo entre Europa y América.

Así, el narrador de *El recurso del método* (2004, p. 51) relata:

[...] al día siguiente, luego de adquirir en Brantano's una preciosísima edición del Facundo de Sarmiento-lo cual le hizo emitir amargos conceptos sobre el dramatismo de los pueblos americanos, siempre trabados en combate maniqueístas entre civilización y barbarie, entre el progreso y el caudillismo.

Y el narrador de *El farmer* (2002, p.91) dice: “El señor Sarmiento sueña, como ningún otro argentino que yo conozca, con implantar los Estados Unidos en la pampa”.

Las palabras del narrador de *El Recurso del Método* dialogan con las palabras del narrador de *El farmer* y con el siglo XIX. Considerando que en el siglo XIX se escribe sobre el conflicto entre civilización y barbarie, donde la barbarie representa lo natural, el territorio a ser civilizado, mientras que el terreno de la civilización corresponde a las ideas europeas y a las ciudades. Estos espacios se delimitan claramente en las obras que me ocupan en este trabajo, como ya ha sido señalado en el capítulo anterior. En la novela *Ese Manco Paz* hay dos voces narrativas, el general Paz y Juan Manuel de Rosas. Paz ocupa el espacio de La República (lo civilizado) y Juan Manuel de Rosas ocupa el espacio de La Estancia (lo bárbaro). El antagonismo que esos espacios representan tanto en la obra del escritor cubano como las del escritor argentino, se instalan bajo un clima que imprime nuevos sentidos al paradigma sarmientino. Ambos espacios crean tensiones en la narrativa, por un lado el Primer Magistrado que representa las ideas civilizadas pero que emite juicios sobre la oposición civilización/barbarie -“*el dramatismo de los pueblos americanos*”- por el otro lado Rosas que enfrenta a Sarmiento en sus ideas liberales.

El dualismo, primero representado entre fronteras (la civilización y la barbarie) también toma la forma entre los diferentes tonos que los personajes escogen para erigir el discurso desde el poder. El Primer Magistrado, adquiere dos matices de voces durante toda la narrativa, entre un elegante, cuidado y a la vez un lenguaje vulgar. También Rosas, tanto en *El farmer* como en *Ese Manco Paz*, prefigura diferentes tonos, según a quien se dirija.

Así nos dice el Primer Magistrado en *El recurso del método* (2004, p. 15):

Pero, he dormido más de lo acostumbrado y es que anoche, claro, anoche-y muy tarde-me he tirado a una hermanita de San Vicente de Paul, vestida de azul añil, con tocas de alas almidonadas, escapulario entre las tetas, y disciplina de cuero de Rusia en la cintura.

Y el personaje de *El farmer* (2002, p. 15) expresa:

Quedaron dos o tres gotas de orina en la bragueta. Y otras se me fueron piernas abajo. (A veces, cuando dejo que la perra se me acerque, la perra estira el hocico y me huele la bragueta. Y su nariz se dilata. Y le asoma, entre los dientes, la punta rosada de la lengua. Me gusta que gima. La perra sabe que huele el húmedo rastro de la orina de un macho).

En cierto sentido, esta voz podríamos asociarla sobre una doble perspectiva, por un lado la voz que enuncia relacionada con el poder y el sexo como uno de los aspectos más del ejercicio del poder, y por otro lado la dualidad que plantean, no sólo en los matices que el tono adquiere sino también en la dualidad de los propios personajes, estaría de cierta manera relacionado a los espacios narrativos que estos relatos concentran: de un lado América y del otro Europa.

Los protagonistas parecen debatirse siempre, ya sea en oposición o aceptando las ideas europeas, entre un aquí y un allá. Rosas en el exilio dialoga con Sarmiento, el Primer Magistrado está siempre yendo y viniendo entre las dos fronteras.

Las diferentes voces que se traman en la narrativa nos darán la otra “versión” de la historia. Frente a una mirada confiada del siglo XIX, estos escritores ponen bajo sospecha la mirada totalizadora de la historia. Colocan al personaje-a la voz suprema-en el centro de sus narrativas, y se interroga como él mismo conoce, aprehende la realidad de los hechos y la representa.

Los personajes históricos que las novelas representan, tal es el caso de Gaspar Francia en la obra del escritor paraguayo, o de Juan Manuel de Rosas en el escritor argentino, configuran el espacio desde el cual el país puede pensarse y la vez descifrarse.

Otro de los aspectos característicos que estas novelas representan es, de alguna manera, la degradación física de los protagonistas unida a la degradación del cuerpo de la Nación. Para establecer posibles relaciones con este tema, en las páginas que siguen intentaré formular algunas comparaciones con la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, *El General en su Laberinto*.

II.6. *El General en su Laberinto*: la degradación del cuerpo como alegoría de la degradación política.

Gabriel García Márquez en su novela *El General en su Laberinto*, reconstruye los últimos días del General Simón Bolívar. Al igual que las novelas anteriores, el relato de García Márquez se estructura con la narrativa desmitificadora de un personaje histórico. El tiempo dura siete meses, desde 8 de mayo hasta el 17 de diciembre de 1830.

Es pertinente observar los títulos que estas novelas proponen. Ya que, desde el mismo surgen al lector en la trama de la historia, *Yo el supremo* se erige como la novela de un dictador (el pronombre yo como una marca de individualidad y supremo cargando al adjetivo de autoridad), *El farmer* (como el granjero exiliado), *El recurso del método* (recordando a Descartes, como si la historia requiriera un recurso para (re) significarse) y *El General en su laberinto* (el general atrapado en su propia trama, sin salida). Estos personajes, que se (des) mitifican en las obras, forman parte de todo un imaginario social.

Siguiendo la estructura de los aspectos aquí mencionados, lo que conocemos del General son sus sentimientos y deseos, las novelas tienden a describir sujetos modernos, alejados de las versiones del discurso historiográfico. Traicionado y exiliado por los mismos a los que él ayudó, comparte esa angustia con *El farmer*. Los primeros capítulos son marcados por el escepticismo del general frente a la situación del país.

En la novela del autor colombiano encontramos la voz del narrador en tercera persona, en las primeras páginas conocemos al general por la descripción de su sirviente José Palacios que actúa como una especie de compilador, como el personaje de *Yo, el supremo*.

La novela se estructura con la voz del narrador en tercera persona, a la vez que se enlaza con la voz del personaje principal, narrada en primera persona.

Junto a la concepción de las voces y relacionado con lo expuesto en el subtítulo anterior, se une el concepto de susurro o lo rumoroso del lenguaje, como idea de la concepción de la historia. La idea de rumor parece delinear las narrativas como espacio de una fragmentación, presentada como un murmullo que corroe la escritura (y la lectura), encontramos al general Bolívar (2008, p.13, cursiva del autor) leyendo un libro que se llama: *Lección de Noticias y rumores que corrieron por Lima en el año de gracia de 1826*.

En la obra de García Márquez plantea, como las anteriores, diferentes voces que nos permiten acercarnos a la figura del general. Los verbos que hacen referencia a la escucha se remiten de forma casi incesante en las primeras páginas. Dice el narrador de *El General en su laberinto* (2008, p. 9): “[...] José Palacios se lo había oído decir tantas veces [...]” Y más adelante (2008, p. 13), repite: “[...] se vestía de hombre y andaba de soldado, pero su voz afónica seguía siendo buena para las penumbras del amor [...]”.

Estas voces que potencian el relato proyectan perspectivas narrativas que despliegan los infinitos horizontes de sentido de la historia.

Y es en este sentido que esas voces construyen figuras, tales como la del tirano, la del mártir, la del hombre solo, la del general, la del padre déspota.

La polifonía en estos relatos (la voz del propio Rosas y las voces de *Ese Manco Paz*, las voces de los narradores en *El general en su Laberinto*, la voz del Dr. Francia y Patiño en *Yo el supremo*, la voz del Magistrado y la voz de Peralta en *El Recurso del Método*) diluyen la categoría de personaje de ficción ante un lector que construye sentidos para lo dicho por los protagonistas de la historia.

Atañe preguntarnos, ¿por qué la idea de rumor corroe la escritura en cada página de estas novelas? Podríamos pensar que lo privado, los sentimientos, el poder que corrompe, el alma, los secretos de Estado no pueden ser revelados y es precisamente lo que estas novelas ponen en escena. Así, el rumor parece corroer la escritura para que la voz de la “otra historia” sea revelada.

Enuncia el General (2008, p. 49): “El mismo Wilson manifestó más tarde su sorpresa ni que nadie en la misión ni en el resto del camino hubiera reconocido al hombre más conocido de las repúblicas nuevas. También para éste, sin duda, fue una lección extraña. Ya no soy yo, dijo el General.”

El general no se reconoce en su propia figura, porque no reconoce al hombre que se expone como “hombre común”. Esta máxima la expresa el propio *Farmer* (2002, p. 3) al comenzar el relato: “Mi ropa es la de un hombre común”. Al verse como sujetos degradados en el campo de la ficción, la memoria evoca recuerdos hacia los hombres viriles que han sido en la historia.

Y esta degradación también afecta a los espacios, la narrativa no sólo nos revela la descomposición del héroe en sus espacios, sino también por analogía, físicamente.

La corrosión del cuerpo y de los espacios se observa en las novelas de Rivera. Difiere de la narrativa de García Márquez en la forma grotesca en la que el héroe es tratado, estrategia discursiva que no se manifiesta en obras como *El farmer* o *Ese Manco Paz*. La obra del escritor colombiano *remitifica* al héroe. Lo que comparten las obras es el recurso a la ironía y la forma de ficcionalizar la historia, la degradación del cuerpo como degradación política y la soledad.

Al comenzar el relato de *El General en su Laberinto* (2008, p. 9), Bolívar se encuentra en su bañera, enfermo, pero continúa vital. Enuncia el narrador:

José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado....El general se agarró sin fuerzas de las asas de la bañera, y surgió de entre las aguas medicinales con un ímpetu que no era de esperar en un cuerpo tan desmedrado.

Y nos dice Rosas, en *El farmer* (2002, p.67): “Era corta la verga de Juan Lavalle. Y la mía era la de un semental.”

El relato de lo joven, vigoroso y viril parece vivirse como un recuerdo. Paradójicamente, esta degradación no los rebaja en su rango de Libertadores, ni de guardianes de la nación, desde la memoria de los Libertadores. Por eso la degradación del cuerpo se lee en términos de degradación política y en términos de una Nación que se ideó (la República de Rosas, la Colombia de Bolívar, la Latinoamérica del Magistrado, el Paraguay del Supremo) y que se desmigaja a medida que el cuerpo del héroe se va diluyendo.

Así, el personaje de ficción cede espacio a figuras que enlazan lo narrativo en términos de sentidos, el relato de lo abandonado, de lo perdido, como espacios de una Nación concebible, pero que se desmorona y convierte a los personajes en sus propias víctimas.

CAPÍTULO III: *Acerca del personaje y la figura.*

III. 1. El Personaje.

“A categoria da personagem permaneceu paradoxalmente uma das mais obscuras da Poética. Uma das razões reside sem dúvida, no pouco interesse que escritores e críticos concedem hoje a essa noção, reagindo contra a submissão total à “personagem”, que foi a regra do fim do século XII”.
(Ducrot y Todorov: 2007)

En las páginas que siguen intento dar cuenta de la evolución de la categoría personaje en la narrativa. Para ello reflexiono de forma breve en relación a un análisis llevado a cabo por la Profesora Beth Brait en su libro *A personagem* y algunos conceptos expuestos en el libro *El personaje en la novela* del escritor Jean Philippe Miraux. Esta breve introducción me permitirá presentar las categorías de personaje y figura que toma el crítico Roland Barthes, en su libro *S/Z*, y que sostendrán las lecturas de las novelas *El farmer* y *Ese Manco Paz*.

La presentación del concepto de personaje en el *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov nos ofrece una perspectiva de la poca bibliografía dedicada al tema del personaje.

Dicha consideración me lleva a retomar brevemente, como punto de partida, un análisis que realiza Beth Brait en su libro *A Personagem*, a fin de exponer determinados conceptos que luego serán retomados.

Beth Brait (2006, p.8) comienza su análisis relacionando la “libertad” del personaje literario en comparación con los seres reales. Brait expone que algunos personajes literarios terminarían alcanzando la autonomía de un “ser de letras”, en un recorrido que comienza en la mimesis (imitación) de Aristóteles y pasa por el realismo hasta llegar a los estructuralistas. La autora parte de la idea de mimesis que el filósofo griego expone en su libro, *La Poética* y muestra que el concepto de mimesis no es apenas una mera copia, sino una referencia a modelos a partir de los cuales el autor puede optar por presentar a los hombres mejores o peores de lo que son.

Para pensar estas relaciones con el personaje, Brait (2006, p.28) se centra en la lógica interna de la obra, siguiendo el modelo de Aristóteles, y en la necesidad de coherencia en la

distribución de los elementos, lo que llevaría al concepto de verosimilitud. Aunque el camino para llegar a la verosimilitud, tal como lo advierte la propia autora, es mucho más complejo, la espina dorsal de la narrativa es la conquista del personaje como un ser del lenguaje, en que determinadas funciones¹⁷ funcionan en conjunto con los personajes.

Me interesa detenerme en el análisis que la autora (2006, p. 38) realiza a partir del siglo XX y en la concepción de la categoría del personaje como un ser del lenguaje.

En el siglo XX encontramos en el escenario literario autores tales como Marcel Proust, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Mann y James Joyce. Autores que provocan un giro en el modo de escribir y por consecuencia en el modo de ver a los personajes. La narrativa del siglo XX propone captar la conciencia interior de los personajes, el fluir de sus pensamientos. Una de las obras ejemplares de esta técnica narrativa, por citar uno de los ejemplos más notorios, es el *Ulises* (1922) de James Joyce. De hecho, no sólo se produce un giro en la visión de la construcción de los personajes, sino también en la técnica narrativa que opera en un cambio de ritmo: frases entrecortadas, frases sin verbos, largas frases sin puntos, largos espacios en las páginas. Estas técnicas narrativas intentan demostrar la percepción del personaje con el mundo que lo rodea. Así, el personaje emergería como metáfora de una conciencia perspicaz, aguda, que reflexiona sobre el mundo. El personaje/narrador se convierte en la vía de acceso a las conjeturas, a las digresiones y a la polisemia que se instala en lo narrado.

En este devenir del personaje, la perspectiva subjetiva del narrador fragmenta el mundo y el personaje adquiere cada vez más importancia dentro de la esfera de lo narrado.

La escritura de esos autores ha sido designada como *monólogo interior*, así lo explica J.P.Miroux (2005, p. 72):

Esta técnica narrativa implica, inmediatamente un cambio de ritmo drástico: construcción entrecortada, paratáctica, frases sin verbos, todo concurre a una forma de percepción que surge in vivo, a una suerte de enfrentamiento directo del sujeto con el mundo.

De este modo, el personaje se volvería más autónomo en la medida en que el mundo narrado ya no está comandado por un narrador omnisciente sino por un personaje narrador.

Como sucede en las novelas analizadas en el presente trabajo, el personaje adquiere dentro de la estructura narrativa una importancia destacada que lleva a pensar que si él no

¹⁷ Concepto que toma de Vladimir Propp en su libro *La morfología del cuento fantástico*. (1928)

existiera el relato se esfumaría, precisamente porque el relato se sostiene en la medida en que la voz del personaje enuncia.

Estas consideraciones me llevan a retomar el análisis de Beth Brait (2006, p. 40) al designar a los personajes de la novela contemporánea como “seres de letras” y que se comprenderían a partir de la escritura. Podría pensarse que si el personaje de la novela realista es un ser más fiel a la realidad que copia, el personaje de la nueva novela es fragmentado, un ser en profundidad que se cuestiona su relación con el mundo.

Si llevamos estas consideraciones con relación a las novelas de Rivera -que me ocupan en este trabajo- podríamos decir que el personaje se cuestiona su relación con la historia y su carácter de sujeto moderno lo convierte en un sujeto fragmentado que problematiza su relación con el mundo.

Me interesa destacar la concepción del personaje como un “ser de letras” y los conceptos que retomará Roland Barthes (1970, p. 55-56) en su libro *S/Z* donde expone un análisis del personaje de ficción y el concepto de figura. Estos conceptos me servirán de base para el estudio del personaje en las novelas de Andrés Rivera.

III.2. El personaje y la figura.

Roland Barthes (1991, p.55-56) afirma que el personaje es una suma de fragmentos (de textos) relacionados a un nombre. En sus propias palabras;

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje. Por lo tanto, el personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (está marcada por el retorno de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la personalidad del personaje, tan combinatoria como el sabor de una comida o el aroma de un vino. El nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico).

El planteo que realiza de Barthes, se relacionada con las obras de Rivera en el sentido del nombre propio que las obras presentan. El nombre propio como referente extratextual designa un nombre histórico. Ese nombre propio -Juan Manuel de Rosas- arrastra

configuraciones sémicas en el relato, mediante las cuales (re) crea al personaje de ficción. Arrastrando esas configuraciones nos remiten a un tiempo evolutivo, biográfico, como apunta Barthes, que lo definen como el anciano sólo en tierra extranjera que piensa en su muerte, en las obras *El farmer* y *Ese Manco Paz*.

Por otro lado, ese anciano converge con sus propias figuras en el texto. En ese espacio de convivencia entre el personaje (el anciano) y la figura, Barthes establece una diferencia. En palabras de Barthes (1991, p. 56):

Otra cosa es la figura: no es ya una combinación de semas fijados en un Nombre civil, y la biografía, la psicología, el tiempo no pueden apoderarse de él; es una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas. Como figura, el personaje puede oscilar entre dos papeles, sin que esta oscilación tenga ningún sentido, pues tiene lugar fuera del tiempo biográfico (fuera de la cronología); la estructura simbólica es enteramente reversible: se puede leer en todos los sentidos.

Ese movimiento de oscilación entre el personaje y la figura en la narrativa de Andrés Rivera ha sido observado por Edgardo Berg, en su obra *Poéticas en suspenso: Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* y por Claudia Gilman en su artículo: "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera". Ambos formulan que los personajes de Andrés Rivera en su última etapa literaria dejan de constituirse en plenos personajes para transformarse en figuras. Esa relación es apenas enunciada en ambos autores pero no analizada. Claudia Gilman (1991, p. 55) afirma,

Cuando narran o son narrados todos los personajes son iguales. Pero hay otro lugar donde se trama la diferencia. Ese lugar es **la figura**. Ya no es el texto el que juzga y condena. Y la diferencia es una relación con la utopía....Utopía y derrota están en los extremos del deseo y la experiencia. Esa trayectoria es ya, un relato. Tensado por el recorrido por una dimensión temporal hace posible la novela y elabora una hipótesis sobre la historia.

Por su parte, Edgardo Berg (2002, p. 106) nos dice,

A partir de la novela *En esta dulce tierra* (1984), los personajes dejarán de ser representativos (tipos sociales) para transformarse en figuras, lugares de anclaje de las relaciones simbólicas donde se dirimen o inscriben las morales y las lecturas de la historia: lo que la historia debió ser y no fue, y lo que la historia no es.

Podríamos pensar que cuando los semas se organizan alrededor del anciano que recuerda la historia el tiempo es evolutivo (biográfico). Cuando estos semas se organizan alrededor de otros campos semánticos tales como: campesino, general, padre, jefe militar, las relaciones simbólicas giran fuera del tiempo biográfico, son “lugares de anclaje” como los llama Edgardo Berg, donde el personaje se puede leer como figura.

III.2 .a. El ethos discursivo.

En esta relación, entre personaje y figura, las teorías de la enunciación analizan un concepto que dialoga con el concepto de figura. Me refiero al concepto de *ethos*. Partiendo de la etimología del concepto- ethos del griego ethika, comportamientos, costumbres- el personaje construye su personalidad a partir de su formación de carácter. El ethos nace del concepto de Aristóteles sobre retórica: ethos, logo y pathos. En esta trilogía, el discurso corresponde al logos, el ethos al locutor y el pathos al oyente-lector.

Para Mainguenu (1995, p. 39) la percepción del ethos pasa por el narrador, aunque reconoce que la definición de ethos no es del todo clara y que puede variar según las concepciones que queramos darle, sin que esto le reste su importancia ya que el ethos forma parte del proceso enunciativo. Es interesante para mi análisis destacar la manera con que Mainguenu observa el ethos. Él afirma (1995, p. 140):

A maneira pela qual o destinatário- ouvinte ou leitor- se apropria do ethos é denominada incorporação. Etimologicamente, pode ser compreendida por três registros inseparáveis: 1) a enunciação da obra confere corporalidade ao fiador (narrador), dá-lhe corpo; 2) o co-enunciador incorpora um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira única e específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo; 3) as duas incorporações citadas acima permitem que se constitua um corpo, “o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra.

Considerando que el ethos discursivo está asociado al papel que el enunciador desempeña en el relato, el ethos le daría de cierta manera, cuerpo a quien enuncia. El ethos vendría a constituirse como el arma que el propio enunciador utiliza para ganarse, de cierta manera, la confianza del lector.

Así, en la obra *El farmer y Ese Manco Paz*, el ethos que el propio narrador personaje construye buscaría dar a conocer no sólo ciertas características del personaje (su soledad, su agonía en el destierro, su imagen de hombre común) sino que también nos propondría “leer”

su historia, la personal (como historia privada) y la pública (como hombre de la Nación). De esta manera, el sujeto de la enunciación se volvería sujeto del enunciado y se posiciona en cierto sentido como intelectual de su época.

El ethos (la construcción de la imagen del personaje en el discurso) mostraría no sólo el carácter del mismo, sino también un tono, cómo es dicho, y una voz, la forma de inscribirse en el discurso.

Podríamos pensar que la escena de la enunciación, Rosas escribiendo desde el exilio dialogando con Sarmiento y el tono como Rosas dialoga, se trama en el discurso y configuraría y proyectaría hacia el lector un ethos discursivo a partir del cual éste debe decodificar el mensaje para interpretar el relato.

Como ejercicio de la palabra, se correspondería a la “voz de mando” del dictador, enunciando en el destierro. El personaje/narrador como responsable de la totalidad discursiva se transformaría en el único capaz de erigir la voz y a la vez, de atiborrar de sentido su imagen de hombre público.

Esta idea me permite pensar en que esa voz que se enuncia desde el destierro y que carga retazos de la memoria que se encadenan sin un orden lineal elabora diferentes lugares de enunciación escogiendo el tono y el estilo de acuerdo a su interlocutor.

Ese despliegue de polifonía de registros va delineando campos semánticos que remiten a otras voces, a otras figuras y a otros signos que no sólo condensan al anciano -como el personaje de ficción- que remite a un nombre civil, sino que aglomera, agrupa y expresa con innumerables adjetivos calificativos, a una representación social. Los semas, ahora diseminados en el relato giran en relación a conceptos como campesino, militar, padre, restaurador, ya no tienen un valor civil, biográfico, sino que se diseminan en la narrativa para dar cuenta de relaciones simbólicas.

Así, el personaje/narrador desarrolla en la trama una preocupación por mostrar-dejar al descubierto-su condición de exiliado abandonado en tierra de extraños, ante amigos, ex amigos y al propio pueblo argentino, a quien antes le dio su gloria. Ese gesto que el personaje/narrador asume me permite pensar en cómo se ve Rosas en el exilio (abandonado, sólo y anciano) a la vez que delimita con la voz “ordenadora” sus propios lugares de enunciación y encadena sus figuras, proyectando una narrativa que oscila en varios momentos entre la frontera del personaje y la constitución de sus figuras.

III. 3. El personaje de ficción en la novela *El Farmer*.

“Que en mi epitafio se lea, aquí yace Juan Manuel de Rosas un argentino que nunca dudó”.
(Rivera, A: 2002, p. 2)

Las novelas que analizo en este trabajo sostienen como personaje principal a Juan Manuel de Rosas, nombre que tiene una referencia en una realidad histórica, externa al texto literario y que se recorta en el discurso histórico.

Andrés Rivera parte de un referente histórico discursivo, Juan Manuel de Rosas, político argentino, que se transforma en referido en la construcción del personaje. Este referente del cual parte el autor y siguiendo el análisis de Noé Jitrik (1995) es lo que se retoma de un discurso establecido, en este caso, el de la historia y en la construcción del referido se ponen en juego y se manifiestan diversos procedimientos propios de la novelística que dan lugar a otra imagen del referente a partir del referido.

En primer lugar, es importante establecer que esa “representación” del referente está mediada por el autor, quien instaura los puentes entre lo que narra y los datos que coloca para que los lectores identifiquemos a ese personaje. El autor selecciona la imagen que coloca en el relato y la libera de la carga objetiva que tiene en el discurso historiográfico. En la medida en que el autor selecciona una imagen determinada de la historia y la sitúa en el relato, se transformaría en una entidad que procesa citas, los datos y los saberes históricos que se remarcan en el relato, con el uso de la letra en *itálico*¹⁸. Estas citas adquieren un nuevo significado en la narrativa de ficción -remiten al discurso historiográfico en muchas ocasiones- creando una “ilusión referencial”.

El narrador/personaje narra los silencios de la historia e instala en ese silencio su discurso para decir, para enunciar, aspectos no revelados por la historiografía oficial.

Es importante retomar la idea del lector, comentada en el capítulo anterior, puesto que es el sujeto capaz de (des) construir al referente. El lector que se enfrenta con las novelas de Rivera debe poseer una serie de conocimientos históricos, culturales de la historia Argentina para (re) construir el pasado nacional que se teje en la narrativa. Ahora bien, cabría preguntarse en ese caso qué sucede si el lector no tiene ese conocimiento, ¿el Rosas de

¹⁸ Claudia Gilman (1991) propone estas consideraciones en relación a la obra de Andrés Rivera.

Rivera, se relacionaría con el Rosas de la historia argentina? Podríamos intuir que no. El Rosas, en ese caso, se transformaría en un personaje de ficción (el anciano) que procesa saberes culturales y semánticos que se comparten, campesinos, generales, jefes militares, padres con poder absoluto, etc. Y es en esos campos semánticos donde se trama la diferencia entre el personaje y las figuras.

Los nombres propios, Juan Manuel de Rosas, Manuelita, Lord Palmerston, José María Paz, Urquiza, Sarmiento, cumplirían de cierta manera, la función de recursos lingüísticos que crearían la ilusión referencial en el relato. Pero la referencia a estos nombres es también una referencia cultural que comparten el narrador y el lector que conoce la historia argentina.

A su vez estos personajes se convierten en un referente que no es extratextual para quien desconoce la historia argentina, Rosas como personaje de ficción no es más que un anciano que piensa su muerte en tierra extranjera y que condensa a través de los semas que se diseminan, categorías como poder, despotismo y autoridad. De hecho, el lector al carecer de referencias se ve obligado a realizar otras operaciones, así podríamos pensar que relaciona otros temas que confluyen en esos nombres propios.

En la relación entre el personaje y las figuras, no debemos dejar de tener en cuenta la característica principal que estas novelas presentan ya que se estructuran o se sostienen en una voz que enuncia en primera persona. Esa voz narrativa que enuncia en primera persona pone de manifiesto un discurso directo libre que sumerge al relato en una carga de subjetividad, cuyas palabras enunciadas reflejan la personalidad, los pensamientos y el carácter del personaje.

Esta característica- marca incesante en las últimas producciones de Andrés Rivera- podría pensarse que se relaciona con el concepto de ethos. Por su propia característica el ethos remite a la subjetividad del enunciador, ya que conforma la personalidad y el carácter de quien enuncia. Por lo tanto, el ethos se vincula al ejercicio de la palabra, a una instancia de la enunciación.

Siguiendo esta marca de estilo, en *El farmer*, el personaje Rosas va delimitando con la voz *ordenadora* como ejercicio de la palabra, sus propios lugares de enunciación y de esta manera, el narrador personaje-el anciano en tierra extranjera- crea campos semánticos- anciano/general/padre/gobernador- generando una cadena semántica que se diluye y a su vez disemina en el relato, formando las figuras en el sentido barthesiano.

Y en lo que atañe a la estructura de la narración, si el narrador narra en la primera persona nos da un solo punto de vista, el del personaje. Siguiendo el análisis socio discursivo de Graciela Reyes, en su libro: *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (1984), es el personaje quien focaliza los distintos puntos de vista en la narración.

Esta característica me lleva a considerar otra cuestión señalada por Reyes (1984, p.123), este narrador personaje que se manifiesta en el discurso se construye por “un discurso multívoco: en su voz resuena la de muchos”.

III.4. Voz narrativa: los espacios del personaje y las figuras.

En la narrativa de Rivera, y especialmente en las obras aquí analizadas, la voz del narrador es la voz del personaje. El narrador enuncia en primera persona y se manifiesta desde el inicio del relato. Las primeras páginas del relato nacen del carácter obsesivo con el cual el personaje trata su historia, alineando y alternado una serie de oraciones que apuntan para un único tema que se hace recurrente en las obras de Andrés Rivera, la lucha por el poder.

En *El Farmer*, el protagonista se encuentra en su vejez, exiliado en el interior de Inglaterra, lejos de su Patria, después de dominar la política argentina durante el período que comprendió los años 1829 y 1852. Este hecho lo impulsa a retomar a través del relato de la memoria los temas que reseñan su poder político y su posterior desmoronamiento como figura pública. Las reminiscencias que la memoria evoca son totalmente fragmentadas por una narrativa que produce cortes incesantes a través de cambios en los tiempos verbales, espacios en blancos en la página y transformación de los deícticos. Pero también esta memoria es evocada como forma de obtener una cierta justicia. Rosas en el exilio es desterrado, lo han expulsado de su patria, así la memoria opera como un relato y se transforma en narrativa.

Este gesto quiebra al relato en múltiples voces - la de la memoria del personaje, la de la voz interior del personaje, la voz del general caído, la voz del padre- y son estas voces las que van delimitando al personaje y a sus figuras.

Los cortes en la narración encadenan enunciados, permitiendo que otras voces se diseminen; el quiebre y la repetición, estrategias trabajadas por Rivera, dan lugar a un sentido que el lector construye. Esta estrategia, prefigurando el estilo narrativo de la última etapa

literaria de Rivera, viene a sostener la imposibilidad de reconocer de manera absoluta el pasado. El pasado se reconocería mediante fragmentos. La narración apela a la memoria y al olvido para armar recorridos alternativos de la historia. En estos retazos de memoria, las voces y los registros se mezclan, aparecen otras voces, la de Sarmiento, la de Manuelita, la de los generales -marcadas en letra en *itálico*-en este gesto que entraña la imposibilidad de reconstruir la historia de manera fidedigna.

Como afirma David Lowenthal (1998, p. 111):

Nenhum relato histórico consegue recuperar a totalidade de qualquer acontecimento passado, porque seu conteúdo é virtualmente infinito. A narrativa histórica mais detalhada assimila apenas uma fração mais relevante; o próprio fato de o passado ser passado impede sua total reconstrução.

Mediante este procedimiento de fragmentos de la memoria se estructura la novela, con una serie de sintagmas negativos que según el raciocinio del narrador/personaje lo definen como un hombre solo. Dice el narrador en *El farmer* (2002, p. 9):

No fumo. No tomo vino ni licor alguno. Ni rapé. No asisto a comidas. No visito a nadie. No recibo visitas: lord Palmerston me visitó siete veces en doce años. No voy al teatro. No paseo. Mi ropa es la de un hombre común. En mis manos y en mi cara se lee, como en un libro abierto, cuál es mi trabajo durante los treinta santos días del mes. Uso botas. Mi comida es un pedazo de carne asada. Y mate. No tengo mujer. No ando de putas. Soy un campesino que escribe diez cartas diarias. Soy un campesino que escribe un Diccionario.¹⁹

En este fragmento el personaje se vislumbra como un hombre solo, un sujeto fragmentado, que ha sido despojado de todo y está abandonado en el exilio. Características que comparte con algunas de las llamadas “novelas históricas” de la segunda mitad del siglo XX en la literatura hispanoamericana.

Este narrador/personaje que abre la narrativa de *El farmer*, en la representación del anciano solo en tierra extranjera, es el personaje en el término de Roland Barthes (1991, p. 56), “[...] el nombre funciona como campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)”. [...]

¹⁹ El personaje narrador enuncia nueve veces la negación NO y dos veces la partícula Ni.

Cuando el anciano en tierra extranjera se presenta en el relato lo hace mediante el nombre propio. Dice el personaje en *El farmer* (2002, p. 10); “Soy Juan Manuel de Rosas.”

Ese nombre propio arrastra en el relato un referente histórico desde el afuera del texto. Desde la perspectiva del lector ese nombre arrastra configuraciones simbólicas, tales como las que se refieren a Argentina-poder político-unitarios y federales, etc. Y el tiempo es evolutivo, remite a un tiempo biográfico, en el caso del personaje. Pero no se habla del Rosas, persona “real de carne y hueso”, sino que remite a la figura histórica de Rosas.

Cuando los semas se organizan alrededor del anciano que recuerda la historia el tiempo es evolutivo, biográfico, mientras que cuando estos semas se organizan alrededor de otros campos semánticos, campesino, general, padre, las relaciones simbólicas giran fuera del tiempo biográfico, son “lugares de anclaje” como los llama Edgardo Berg (2002, p. 106), donde el personaje se puede leer como figura.

Estos semas se organizan alrededor de campos semánticos que no remiten a un tiempo biográfico, sino que el tiempo se detiene para remitir a cualquier campesino, a jefes militares, a poderes absolutos, al despotismo. En este sentido el personaje se lee como figura.

La figura del campesino arrastra configuraciones simbólicas, tales como civilización-barbarie que permiten una lectura de ese paradigma. El campesino en tierra extranjera dialoga con Sarmiento cuestionando el paradigma sarmientino.

En tanto que la figura del Restaurador arrastra configuraciones tales como el poder, la degradación física en relación a la degradación política y la figura del padre permite leerse en términos de configuraciones sobre el poder absoluto, sobre el miedo, sobre el abandono.

En estas configuraciones o campos de sentidos, el tiempo ya no es biográfico, civil, o cronológico, sino que son relaciones simbólicas que ya no remiten a un nombre, funcionan como lugares de paso que permiten agrupar sentidos en relación a otros campos semánticos.

En las figuras y el cruce con el personaje se destacan los tiempos de la narración que se intercalan entre un presente en soledad y un pasado fragmentado por la memoria. Estas marcas en el relato se figuran a través de dos categorías del lenguaje, los deícticos que determinan un aquí y ahora y los verbos en presente.

Es importante considerar para la estructura del relato los tiempos verbales que se intercalan en la narración entre el presente de la enunciación y el pasado fragmentado por la memoria, conformando movimientos en el tiempo del relato, como la prolepsis y la analepsis

y que permiten leer, en cierto sentido, un relato anacrónico. El tiempo no es fluido, ni continuo. En *El farmer*, toda la obra transcurre en un día, el 27 de febrero de 1871.

Las primeras palabras enunciadas desde el destierro refieren a su condición de campesino en tierra de extraños. Dice *El farmer* (2002, p. 9): [...] “Soy un campesino.” [...]

La fuerza del verbo ser (como verbo de existencia) unida al sustantivo campesino es una marca insistente en las primeras páginas. El verbo ser en enunciados como, “Soy un”, se repite seis veces en la primera página de la novela, marcando la individualidad del personaje. El presente se hace interminable e imposibilita que la cronología circule en la narración, se impone como “invasor” de un pasado que se niega a ser clausurado.

Bajo esta perspectiva, el tiempo se desplaza de la escena historiográfica a la esfera privada, el personaje describe una y otra vez sus sentimientos. Así, el anciano que escribe lo hace en la esfera privada separándose de la esfera pública. Este movimiento se relaciona con las primeras palabras del personaje, separado de todos sus bienes, ajeno a todos los placeres, su refugio se traduce al espacio privado que da lugar a la escritura.

Este gesto, escribir desde los márgenes en el exilio y en la esfera privada, reflexionando sobre la propia historia, lo convierte en dueño de su palabra escrita. Y el espacio del exilio se delinea como el único lugar desde el cual el país puede pensarse y a la vez descifrarse.

Esa voz del anciano solo en tierra extranjera es la voz que se enuncia en el relato desde el espacio de lo privado, así el personaje remite a otra voz, la voz de Rosas (a su figura histórica). Dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 11): “Miro mi cara en el espejo. Me afeito cada ocho días, bajo este cielo que no es mío”.

Repite Rosas (2002, p. 10), desde el exilio: “Soy un campesino, aquí, en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña, a dos leguas escasas de Southampton, y a muchas más leguas de las que uno pueda imaginar de mis pagos del Monte, la tierra de mis padres, y la de los padres de mis padres”.

Ese cielo que no es suyo es el condado de Swanthilng, el espacio de Inglaterra, que también es fundamental para la construcción del personaje. En primer lugar, porque se coloca al margen, está exiliado en Inglaterra ya no pertenece a su país, lo han expulsado. Y en segundo lugar porque escribe y lo hace desde el exilio, como también lo hicieron Alberdi, Sarmiento.

Como espacio, el exilio le permite cuestionar la historia oficial, la escritura enmarcada desde el exilio le permite de cierta manera, disminuir su soledad, actúa como refugio y un refugio que se trasmite en pasado. Es oportuno recordar la cita de Theodor Adorno (1984, p.87), en su libro *Mínima Moralia*, Adorno expresa: “En el exilio la única casa es la escritura”.²⁰ Y para el Rosas de Rivera, podríamos agregar, la escritura como relato de la memoria. En las palabras del personaje se delimitan los espacios que se dividen, por un lado Gran Bretaña y por el otro “sus pagos del Monte”, y lo transforma en un anciano que no esconde su melancolía desde sus primeras palabras.

En contraposición al espacio privado que encierra la escritura y la melancolía del personaje, surge en paralelo el espacio público, donde no se escribe, sino que es el lugar donde se sanciona la opinión pública, donde corren rumores.

Para Adolfo Prieto (2003, p. 41), en su libro *La literatura autobiográfica argentina* “[...] el ejercicio del poder trae consigo el prestigio del poder, y el prestigio el sometimiento a las sanciones de la opinión pública [...]”.

Retomo el concepto de Nicolás Rosa (1992, p.71), que se cruza con el pensamiento de Adolfo Prieto (2003):

Desde el punto de vista de su enunciación, la versión comparte su destino con lo rumoroso del lenguaje, lo susurrante, lo murmuroso, precisamente derogando su carácter de letra cuando, recusando hacia el pasado, diluye el sujeto en la cadena de enunciación inscribiendo un ag origine infinitamente postergado: no hay una versión, la versión se sostiene por ser ésta y la otra: el lugar público del discurso lo dice: circulan versiones.

Este sometimiento a las opiniones públicas provoca que circulen diferentes versiones sobre la imagen pública, en este caso de Rosas, en la esfera pública que pertenece al *Rosas político*, porque en lo público todo puede ser cuestionado y sometido a opiniones. Esas versiones que circularon en la historia se cuestionan y se justifican en el relato de Andrés Rivera. El autor retoma ciertos códigos que la figura histórica de Rosas proyectó en el siglo XIX, como obediencia, terror, poder, exilio y que adquieren o proyectan otros sentidos en la narrativa.

Presentado desde esa perspectiva, podríamos pensar que el discurso historiográfico se lee desde un susurro, un murmullo, como lo “indecible” en el relato.

²⁰ El escritor Julio Ramos, en el capítulo “Migratoria” de su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (2003, p.317), propone un análisis de la escritura del exilio, a partir de la cita de T. Adorno.

Con ese procedimiento, donde la narrativa despliega la imposibilidad de narrar y de representar, las frases históricas son citadas (en letra en cursiva), las palabras proferidas son murmullos- con verbos como: me dijo, dicen, escuché, oí- la única palabra posible es la de Rosas en el destierro, lo otro es memoria y como tal también es olvido.

Así, el Rosas riveriano mediante ciertos mecanismos de la ficción da lugar a que circulen otras versiones que permiten pensar en otra imagen de Rosas para el lector, que se construye desde la esfera de lo íntimo intentando dar a conocer “la otra cara” de la figura histórica.

La voz narrativa en el relato de Rivera adquiere un significado especial si lo relacionamos con su experiencia literaria. Escribir un largo soliloquio sobre Rosas²¹ implica dar importancia a una voz que funciona como dictado en la escritura. Como explicado en la primera parte de este trabajo, la escritura de Rivera se estructuraba con los dictados de su padre y esa experiencia se desplaza ahora a la escritura donde una voz de mando que estructura la obra narrativa. Este movimiento de escritura en la obra de Rivera, unido a sus experiencias literarias, me permitiría pensar que para él, la narración comienza con la escucha de una voz. Para el autor, la experiencia literaria se inicia con el movimiento de la voz de su padre ante el dictado. Luego, y más específicamente a partir de su obra *Ajustes de cuentas*, Rivera transita toda una narrativa que se manifiesta en narradores personajes que exponen a través de una voz, largos soliloquios.

Es la palabra del poder la que ordena el relato. Ordenando el relato se organiza el discurso y el personaje delinea a sus otros personajes (subordinados en el juego de la ficción por la voz de mando) sean ellos antagonistas, como lo es Sarmiento, siendo ellos su alter ego como lo es Manuelita.

Entre las dos esferas, la pública y la privada, se define el personaje de ficción y se delimitan sus figuras.

²¹ Andrés Rivera en libros como *La revolución es un sueño eterno*, *Ese Manco Paz* y en novelas que se vinculan a su última etapa literaria, estructura la narrativa con una voz (o a dos voces como el caso de *Ese Manco Paz*) que relatan sus angustias y pesares, luego de haber gobernado o participado de la vida política argentina.

III.5. La figura del campesino.

El campesino que se anuncia desde el título lo podemos asociar con *El Farmer*, título que remite a una palabra inglesa, que significa “granjero”, “agricultor”. Realizando un análisis más detallado del título, el discurso en español se contamina con la palabra inglesa: el significante *farmer* como palabra inglesa pertenece a lo que se considera como mundo civilizado en el siglo XIX. En sentido análogo, podemos pensar *farmer* como alusión al agricultor norteamericano que Sarmiento encuentra en su viaje a EEUU -esbozado ya en *Facundo* (1963) - e identifica como fuente de la organización de ese país. En el análisis de Sarmiento, mientras el gaucho se dedica al pastoreo, en contraposición el *farmer* se dedica a la agricultura, actividad más organizada y desarrollada. Sarmiento distingue tres figuras principales en *Facundo*: el gaucho malo, el baqueano y el rastreador. Pero la que le interesa, por la relación que puede establecer con Facundo Quiroga y Rosas, es la del gaucho malo. Sarmiento en *Facundo* (1999, p.87), describe al gaucho malo, como;

[...] un tipo de ciertas localidades, un outlaw, un squatter, un misántropo particular. Es el Ojo de Halcón, el Trampero de Cooper, con toda su ciencia del desierto, con toda su aversión a las poblaciones de los blancos; pero sin su moral natural y sin sus conexiones con los salvajes. Llámense el Gaucho Malo, sin que este epíteto lo desfavorezca del todo.

Para Leila Area (2006), Sarmiento termina convirtiendo a Rosas en “su Rosas” y Sarmiento pasa a ser el primer lector del texto fundacional de la literatura argentina. Esa imagen del Rosas en Sarmiento, en Rivera se transforma y el Rosas pasa a ser lector de su propia historia, cuestionándola en las múltiples preguntas sin respuestas que el texto abdica en los espacios en blancos.

El anciano que recuerda esa historia, ahora convergerá en la narrativa con el campesino, transformándose en una figura simbólica. En el anciano los semas remitían al tiempo biográfico del personaje, en la figura del campesino los semas se organizan alrededor de conceptos, tales como: civilización y barbarie, escritor, Sarmiento o *Facundo*. A su vez, esos semas nos remiten a otros referentes históricos y literarios, como *Facundo* de Sarmiento.

Cuando los semas ya no se adhieren al nombre propio y remiten al referente histórico y literario, al *Facundo* de Sarmiento, el referido es un Rosas que cuestiona el paradigma civilización/barbarie que dominó el discurso histórico hegemónico del siglo XIX.

Alrededor de la figura del campesino el narrador maneja con profundo dramatismo el tema del poder. El campesino particular que escribía cartas y un diccionario, también le responderá en el relato al General Mitre, su antiguo adversario y luego de su respuesta presenta su condición de exiliado y lanza una pregunta que resume su “incómoda” situación de anonimato.

Le responde Rosas (2002, p. 10, cursiva del autor) a su adversario Mitre:

El general Bartolomé Mitre, que pretendió traducir, me dicen, a un poeta blasfemo, declaró que yo fui el representante de los grandes hacendados y jefe militar de los campesinos. ¿Dónde vio campesinos, el general Mitre, en el país que supo darnos España? Aquí, sí, soy un campesino que toma mate, sentado junto al brasero, que tiene frío, el campesino, sentado junto al brasero. Soy un campesino, aquí, en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña, a dos leguas escasas de Southampton, y a muchas más leguas de las que uno puede imaginar de mis pagos de Monte, la tierra de mis padres, y de los padres de mis padres. Y si pronuncio mi nombre por estos campos de la desgracia, *¿quién sabrá decir: ahí va un hombre cuyo poder fue más absoluto que el del autócrata ruso, y que el de cualquier gobernante en la tierra?* Soy Juan Manuel de Rosas.

Este campesino que además escribe, expone su condición de “letrado”. La posición de letrado se delinea desde un lugar diferente al de Sarmiento. Sarmiento escribe el *Facundo* desde Chile intentando poner orden mediante el ejercicio de la palabra, al país aún amorfo. Rosas le opone su saber de letrado desde las leyes de una argentina agropecuaria. Dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 29): “[...] el mejor jinete de la pampa bonaerense [...]”.

En esta condición el relato desplaza la antinomia creada por Sarmiento: civilización/barbarie. Para Sarmiento ser gaucho implica ser bárbaro, y no ser intelectual. De esta manera, el significado gaucho en *Facundo*, se desplaza en la novela de Rivera para adquirir otro significado, re significarse; ser gaucho y ser letrado son las primeras características del personaje.

Se constata aquí otro procedimiento que se repetirá en toda la novela. En relación a la construcción de la figura del campesino los predicados crecen y parecen distanciarse para formar una nueva figura en el relato: campesino de Swanthling, en la Gran Bretaña, lejos de Argentina, “más poderoso que el autócrata ruso”. Ese camino que se va alejando del

campesino argentino crea una tensión y cuando esa tensión de distanciamiento parece amenazar la coherencia del texto, surge de manera inesperada, pero no del todo aleatoria, un cierre parcial de esa figura y me refiero a parcial porque conserva parte de esa tensión para retomarla más adelante en otro momento del relato.

Ese campesino construye su personalidad a través de la letra, primero como la de un hombre común en su despojo y luego como un hombre de tradición y linaje.

En palabras del Rosas de Rivera (2002, p. 10-11):

[...] y a muchas más leguas de las que uno puede imaginar de mis pagos de Monte, la tierra de mis padres, y de los padres de mis padres [...] Nieva en el reino de la Gran Bretaña. Nieva en Escocia. Y en Gales, y en Sussex. Nieva en Irlanda del Norte. Nieva sobre los muros de París, injuriados por los incendios que levantaron los tullidos y las putas vociferantes de la Comuna. Nieva en Europa, de los Urales a los Alpes, de Estocolmo a Sicilia. Nieva en mi corazón.

El campesino que se anunció en el relato, Juan Manuel de Rosas, está viejo y tiene frío junto al brasero y ve nevar. La figura del campesino va desapareciendo a medida que la palabra “nieva” se va repitiendo y los sentidos se van diseminando en el relato. Mientras se describe como un campesino que tiene frío, el término campesino desaparece, va desapareciendo poco a poco y da lugar a un nuevo signo que se forma a partir del signo frío, pasando por nevar y finalmente adquiere su forma en “nieva”.

Mientras el campesino ve como cae la nieve está sentado junto al brasero en Swanthling, luego la nieve va expandiéndose geográficamente y remite a países, ciudades, continentes: Gran Bretaña, París y finalmente Europa.

La figura se cierra parcialmente cuando la nieve después de expandirse de forma geográfica se yuxtapone a “mi corazón” trayendo nuevamente la situación particular del personaje que oscila siempre en expandir la historia, para después convertirla y luego resumirla en su individualidad.

III.6. La figura del Padre.

La figura del Padre condensa significaciones importantes en la narrativa de Andrés Rivera. Estas significaciones apuntan a temas como el poder, el abandono y el ejercicio absoluto de una autoridad.

La figura del padre se vislumbra en la narrativa en paralelo a otro personaje importante, la hija del General: Manuelita. Este personaje se va delineando en el discurso por las propias características que le confiere el personaje principal, Juan Manuel de Rosas. Dice Rosas en *El farmer* (2002, p.14): “Manuelita me afeitaba, hasta ese mediodía de 1852, los siete días de la semana, sin faltar uno, cuando el reloj daba las 5:30hs de la mañana.”

El personaje se anuncia con el pronombre personal de primera persona *Yo*, que ocupa tres líneas del relato, contraponiendo lo que poseía en su pasado y volviendo a su condición de soledad.

Dice Rosas en *El farmer* (2002, p.12, cursiva del autor): “Yo que no necesitaba espejos. Yo que fui el guardián del sueño de los otros. Yo, de quien la mejor pluma argentina de este siglo, escribió: *Hace el mal sin pasión.*”

Si pensamos que la figura femenina en el siglo XIX es considerada como una figura que genera, cría y preserva y prolonga tanto la especie como la herencia. En términos de la filosofía positivista en ello consiste su utilidad, una especie de lugar de confluencia entre el interés biológico racial y el socioeconómico y cultural. Manuela no cumple las exigencias de esta figura y transgrede el orden.

Rosas interpretará la relación padre/hija como traición. Manuela, treintañera lo abandona en Gran Bretaña. Expresa Rosas (2002, p.78, cursiva del autor): “Manuelita, treintañera, llegó a la Gran Bretaña conmigo y con su paciente entretenedor, y no fue la mujer que yo esperaba para mi *home*, para que fuese un *home* en el destierro. Ella, en Palermo, engordaba.”

La noción de “hogar” delimita los espacios culturales y el sentido de pertenencia a una determinada clase. Este espacio también marca las exclusiones y la posición de exilio y no pertenencia.

Por otro lado, de manera irónica, Rosas llama de “paciente entretenedor” al esposo de Manuela. Esas palabras pronunciadas delatan la condición de traición que ve Rosas, Manuela se ha casado y lo ha abandonado, y con ella guarda los secretos del Estado. La palabra *home*, aparece destaca en letra itálico en la narrativa, lo que demuestra de cierta manera que no puede adquirir la lengua inglesa, podríamos pensar en el sentido de extranjero que remarca Rosas, una y otra vez. Si en la figura del campesino defiende la cultura rural y a su vez, los símbolos de la Argentina perdida, con ese tono que adquiere la palabra-destacada- reforzaría su condición de extranjero, en términos de soledad. Manuela, su hija, no pudo darle casa o no pudo cuidar la casa del hombre en el destierro. Así expresa la tristeza Rosas (2002, p. 81-82, cursiva del autor):

Estoy solo, veinte años sin mujer, salvo una criada vieja y pulguenta, en mi *home*. Sin alguien que me ayude a mantener con algún decoro, el *farm*. No está Manuelita, que era mi espejo. Manuelita, en tierra inglesa me abandonó. Ella, en Buenos Aires, era mi sucesora. Ella, lo sé, mira, golosa, cómo penetra en esa grieta que separa sus piernas, el tumefacto glande de su paciente entretenedor, ese extraño.

La figura del padre reconoce al marido de su hija, como “ese extraño”, manifestando el sentimiento de traición que le produjo el abandono de su hija. Y asocia ese abandono a la comida, Manuela “engordaba”.

A su vez, Manuelita la hija del General Rosas no tiene voz en la narrativa, sin marca textual en el relato, es el propio Rosas quien la define y le da las características. Sin embargo, lo interesante en el personaje de Manuela, es que aunque no tenga voz narrativa en el relato, Manuela quiebra el orden establecido por su padre y cruza la frontera entre lo establecido y lo proscrito.

Estas características confieren a Rosas el sentimiento de abandono que ve en Manuela, la mujer que estuvo a su lado lo abandona, la voz que tuvo la voz de su padre, lo ha traicionado. Rosas no pudo controlar la desobediencia y por lo tanto el orden no puede ser establecido.

Las consideraciones de Rosas, como padre, en lo referente a Manuela como hija a quien llama de gorda, golosa, referencias además que se unen al sexo, proyectan no sólo la traición, sino también campos semánticos que se expanden hacia otras voces. Pensar en Manuela como la hija traicionada, en cierto sentido, también es desdejar lo que pensaban “sus

enemigos”. Las opiniones de Rosas, de cierta manera, son el reverso de las opiniones liberales.

Miguel Cané (1850), en *Recuerdos Políticos, Manuela Rosa*, define a la figura de Manuela como una especie de “niña buena” quien recibe a todos, y está siempre dispuesta a escuchar al pueblo, con naturaleza dulce. Y esa caracterización le sirve para enaltecer la figura “monstruosa” de Rosas. En palabras de M. Cané:

Estas impresiones debieron producir una lucha terrible entre los sencillos y candorosos gustos de la joven, con las necesidades que la política paterna le imponía; entre su naturaleza buena y dulce, con las obligaciones de una obediencia forzada y espantosa. ¿Qué debió producir esa lucha? Llegaba a aquella edad en que toda criatura humana siente brotar en su pecho el dulce deseo de ser amada y de amar, en que la ilusión o la realidad de una pasión constituye la existencia toda entera, Manuela encadenada por el sistema cada día más brutal del que le dio la existencia, tuvo que ahogar en el fondo de sus entrañas ese deseo, que en las otras mujeres se traduce por el gracioso coquetismo por la flexibilidad del carácter, por las mil gracias que tanto atraen; y hacerse mujer seria, jefe de gabinete.²²

Mármol en *Amalia* (1851) también recurre a la figura de Manuela para denigrar a Rosas. A diferencia de Miguel Cané, la Manuela de Mármol está sumisa y presa por la adversidad de su padre. Esta estrategia, que muchos escritores utilizaron para expresar su oposición contra Rosas, parece resonar en el relato de Rivera.

En cierto sentido, podríamos pensar que lo que resuena en *El farmer*, proyectado en la figura de Manuela, es el discurso de los escritores liberales, es el discurso de los opositores a Rosas, transfigura como ficción desplazada. Por eso, los campos semánticos se organizan de tal manera, que lo que leemos en Manuela es el poder absoluto del padre, es la voz que ordena la narrativa como ejercicio absoluto del poder. Un poder que se extiende no sólo en la relación padre-hija, sino también en la relación Rosas-escritores.

De esta manera, los temas antes concentrados en el campesino que dialoga con Sarmiento, ahora se reagrupan en otros campos semánticos: la literatura del siglo XIX, el poder político como metáfora del poder absoluto, la traición.

²² Versión disponible en línea: *Biblioteca Digital Argentina*. Disponible en: http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/cane_padre/b-609268.htm. Fecha de Consulta: 15/01/2010

III.7. La figura del General.

Un nuevo epígrafe abre el relato para presentar otra figura que se delinea, la del general. El epígrafe (2002, p.48, cursiva del autor) comienza: “*Gritan tu nombre veinte años después. Qué importa lo que gritan veinte años después*”.

La escritura cede paso a la voz del general que será anunciada en una primera persona (2002, p.49) que se habla a sí misma: “Me digo: general, escriba de la verdad y del sueño. De pie, aquí, en mi rancho de Inglaterra, me digo: el destierro es verdad; lo otro, sueño”.

Este desdoblamiento de la voz acentúa la angustia del personaje. El yo físico-el anciano- se desdobra en el yo psicológico, la memoria, los sentimientos que profundizan su melancolía. El propio Rosas lo enuncia (2002, p.86): “Cuatro de la tarde: nieva. Quiero calor para mis huesos. La perra me mira. Mira como echo carbón al brasero. Odio el frío inglés. Soy Rosas, pero pobre. Odio la vejez.”

En cierto sentido, escribir sobre el sueño es entrar en el espacio de la irrealidad, es donde el personaje ya no es un personaje histórico civil con un nombre, sino que es el personaje de la propia literatura que articula a través del sueño su propia figura literaria, una operación que se realiza en el espacio de la irrealidad. En el sueño todo es imaginado, por consecuencia soñado. Así lo enuncia el personaje de *El farmer* (2002, p.49): “El destierro es verdad, lo otro sueño”.

De este modo, el destierro es del Rosas, el de la historia, el de los manuales, el de la ficción es el otro que pertenece al terreno de la irrealidad y que se delimita con los propios mecanismos de la ficción.

En el apartado anterior analicé la figura del campesino donde el espacio era Inglaterra. En determinados momentos de la narrativa, la figura del general se construye a través el espacio del sueño, en el espacio de lo irreal. De esta manera, el yo- como personaje civil y biográfico, se deroga en el espacio de lo irreal. Ya no es el personaje, sino que lo que configura son retazos de la memoria que convergen en semas que aúnen sentidos. Retomando el término de Beit Brait, es un “ser del lenguaje” (2006, p. 50)

Dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 49):

Sueño, la infancia. Sueño, la juventud. Sueño, los años en los que *ellos* gozaron de mi poder. Y lo festejaron. Y lo sostuvieron. Yo, que de pie, tomo mate, y miro una nieve, unos árboles, un silencio de los que no soy dueño, sé que los sueños se desvanecen, que las mañana les pone fin, que son los que el recuerdo quieren que sean.

Luego de unas líneas, el general se aleja del sueño para retornarlo al terreno de lo “real”. El general enuncia (2002, p. 50): “Ahora, estoy de pie. Y tomo mate. Y no sueño”.

Los espacios “irrealidad” y “realidad” se representan entre el espacio de la memoria y el espacio del sueño.

En la figura del general, Juan Manuel de Rosas también escribe. En tres páginas el verbo escribir se repite incesantemente, le escribe al pueblo, le escribe a Manuelita, escribe para el pueblo, escribe para sí mismo, escribe para los generales, el verbo escribir se repite catorce veces en una página, demostrando así su condición de letrado. Esa repetición constante produce el efecto de martilleo en la novela.

Es interesante observar cómo se realizan dos operaciones de escritura, los semas (en el sentido que lo toma Barthes (1970) conforman al general que escribe para sus pares, sus otros generales y la escritura remite siempre a otra escritura, a documentos históricos que lo comprueban. De forma contraria cuando la escritura está dirigida a Manuelita o a Lord Palmerston se vuelve hacia el terreno de la oralidad. Escribe Rosas en *El farmer* (2002, p. 58): “Escribo que Lord Palmerston me dio a conocer con palabras de doble sentido” [...] “Escribo que Manuelita insinuó [...]”.

A su vez, siguiendo este camino, cuando se coloca en el terreno de lo oral, la historia vuelve a ser pensada como “rumor”, palabras que cargan dobles sentidos, Manuelita insinúa y no dice.

Al dirigirse a sus “otros” generales el medio de comunicación es la escritura y los semas se organizan alrededor de la historia. En cambio, cuando otras marcas textuales circulan en el relato (la de Manuelita, la de Lord Palmerston) el registro de la voz se expande, ahora son esos personajes que relatan la historia. Este desplazamiento refuerza la metáfora

inicial de la escritura de Rivera (como un tejido) y su concepción de la historia, como un rumor²³.

Y la figura del general delimita algunas de las consignas rosistas, como gesto de la voz que ordena. Expresa el General (2002, p. 26, 33, 55, 104, 118):

*Lo que no se ve está fuera de la ley.
El que está abajo, respeta al que está arriba.
Queda desautorizado todo lo que no autoricé.
No se dejen tentar por las alucinaciones, el alcohol y el sexo indiscriminado y animalesco.
La Patria no es el hogar de la casualidad.*

Siguiendo el análisis de Edgardo Berg (2002, p.118), Andrés Rivera “retoma ciertas líneas del paradigma narrativo del siglo XIX estableciendo relaciones imaginarias entre escrituras, voz y cuerpo y vuelve a inscribir-como ficción desplazada del pacto realista-naturalista-la historia de los cuerpos como núcleo de la condensación semiótica”.

Según Edgardo Berg (2002) este relato del cuerpo termina convirtiéndose en un relato del deseo del cuerpo ajeno, como alegoría de la pasión política. Dice Rosas, en *El farmer* (2002, p. 65, cursiva del autor):

Consigna del general Rosas a la población: *La vaca es vaca y no toro*. Las mujeres viven para engatusar y dominar a los hombres. Es el de las mujeres un deseo de animal carnívoro, que sólo se sacia cuando devora al hombre. Uno las monta, ¿y qué hace? Alimenta ese deseo, le da un nuevo y feroz impulso. Las mujeres no son como las putas. Ni como las yeguas. A las mujeres es imposible domarlas.

Una pasión política que se marca en el tono de las consignas como marcas de su autoría, son de Rosas y le pertenecen. Consignas que el general delimita como enunciados políticos para la construcción del país.

Luego de ese movimiento inicial que presenta al general como el sujeto que escribe, expone en un largo monólogo un fragmento de su partida al exilio, esa exposición le permite

²³ Los verbos con los cuales el narrador cuenta la palabra de los otros hacen referencia a la historia como un rumor. Cito algunos ejemplos: insinuar, palabras con doble sentido, murmurar, etc.

reforzar su condición de despojado y fundamentalmente incriminar a Urquiza²⁴ y culparlo del despojo en el que ahora se encuentra.

En este pasaje la figura del general se define como “letras de coplas” y se relaciona con la concepción del “ser de letras”. Lo que Rosas se llevó a su destierro fueron sus memorias, fragmentos de su memoria. Dice el Rosas de *El farmer* (2002, p.31-32, cursiva del autor):

Aquí está Rosas, en una gris mañana inglesa, acurrucado junto a un brasero hasta que se le caliente la sangre, hasta que llegue la luz del día, hasta que Rosas tire un pedazo de carne a la parrilla del brasero. Aquí estoy yo, letra de coplas y de nostalgias y de impotencia en boca del pobrerío, al que mis hermanos y mis generales, hombres de cuna, y sonrientes alcahuetes, saquearon sin pudor y sin remordimiento. Cargué, en el *Centaur*, mis archivos. Letras. Cartas. Confidencias. Confesiones. Promesas. Delaciones. Ruegos. Suegras que denuncian a nueras. Hermanas que denuncian a hermanos. Unitarios que denuncian a federales por cismáticos. Unitarias que se ofrecen a calentarme los pies con sus besos. Federales que me venden sus mujeres. Mayordomos que se me ofrecen como videntes... Lacayos que se ofrecen para lo que yo disponga.

Y después del recuerdo, la figura del General se vuelve a colocar en el espacio del destierro que marca su individualidad. El Rosas de Rivera, ahora despojado de todo, pretende ser un referente literario destinado a desmitificar su imagen pública.

A su vez, al cuestionarse desde el destierro, ese espacio se delinea como el único lugar desde donde la voz le es permitida, en ese espacio del destierro construye diferentes voces que le permiten decidir su lugar de enunciación y a quien se dirige. Los registros de voz sufren modificaciones, como antes sufrieron modificaciones los registros de los otros personajes (Manuelita y Lord Palmerston no escriben, son personajes que se fundan en el registro de la oralidad). Como describió Carlos Pacheco (1986) haciendo referencia a la novela, *Yo el supremo*, las modificaciones no sólo se dan en el terreno del poder, sino que esas transformaciones también se producen en el campo del lenguaje. En palabras de Carlos Pacheco (1986, p. 17): “El conflicto entre lo hegemónico y lo insurreccional, entre el centro y la periferia [...] no es sólo una batalla por el control del Estado, sino que se produce también entre las diversas voces y espacios textuales que pretenden monopolizar el sentido del texto novelesco total [...]”.

²⁴ Urquiza, Justo José (1801-1870) fue un militar y político argentino. En 1851 asumió como presidente de la Confederación Argentina, su gobierno se caracterizó por la educación y por instalar tribunales de justicia. En 1852, el gobierno de Rosas fue derrotado por Justo José Urquiza, en Monte Caseros, obligando a Rosas a refugiarse en Inglaterra, donde Rosas vivió en la pobreza hasta su muerte en 1877.

Precisamente, porque esas modificaciones en los registros de voz despliegan el orden que establece la figura de Rosas con el poder de su propia voz. Urquiza, el pueblo, sus otros pares, no escriben. Quien delimita los espacios y los tonos es el *yo* que se inscribe en una escritura que domina la escena narrativa.

Así, cuando se dirige a Urquiza el procedimiento que utiliza el narrador es la ironía. Le responde el Rosas de Rivera a Urquiza (2002, p. 29): “Urquiza, que aprendió a ser estanciero a mi lado, en una carta que puso lágrimas en mis ojos, aquí, en tierras de otros, y que dirigió a *Your Excelency*, general Rosas, la devolución de sus rangos, de sus bienes, de la patria”.

Cuando se dirige a autoridades políticas, el tono que asume la voz es el tono de la formalidad. Así nos dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 32):

Yo, de puertas adentro, señores míos, permití que el demonio habitase a quien quiera cediera a la lascivia y la obscenidad. De puertas afuera, no. De puertas afuera, decencia [...] Pero eso, señor mío, de puertas adentro. Sin escándalos. Yo castigo el escándalo: ¿se entiende?

Y cuando se dirige al pueblo, la voz adquiere el tono de la “vulgaridad”. Enuncia Rosas (2002, p. 83, cursiva del autor): “Muevan el culo, viejas degradadas, y golpeen las puertas que tengan que golpear, y junten las libras que tengan que juntar, mándelas a *Your Excelency*.”

Esa voz narrativa que se erige como la única capaz de enunciar le permite imponerse al “otro”. En este caso, a su otro oponente Urquiza. En el grado de los tonos el Rosas de ficción le habla a los otros con el tono que él mismo les impone, la vulgaridad en el pueblo, la ironía al responderle a sus oponentes. El tono adquiere el matiz de la voz que ordena.

Además, esa voz hace referencia al poder y la escritura se adjetiviza en los párrafos en los cuales se hace referencia al “rosismo”. Dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 54): “[...] hablo de trapos rojos[...]”, el color rojo en la época de Rosas significaba emblema de la lealtad federal, esta adjetivación expuesta como recurso de la escritura introduce en el relato el código cultural, es el lector quien (des) cifra los códigos que la novela expone. El lector reconstruye los vacíos y les imprime sentidos.

Por otro lado, en la figura del General le contestará al “Señor Sarmiento” para cuestionar la ideología sarmientina. Dice el Rosas de Rivera (2002, p. 38-39):

Y, entonces el Sr. Sarmiento, que quiere la cultura de Francia para las ciudades argentinas, y que quiere sembrar de granjas norteamericanas el campo argentino, exige para expiar el pecado de ser hijos de España, que se derrame la sangre barata de los gauchos... ¿Misterios de la naturaleza humana?

Con este procedimiento los semas en el sentido barthesiano, se agrupan permitiendo trazar una operación de lectura, se demuestra, se despliega y se juzga el texto de Sarmiento.

Y los sentidos se organizan en torno a las figuras de jefes militares, así nombrará a sus otros generales, tales como Nicolás de Anchorena, Martín de Àlzaga, Félix de Àlzaga, Juan Nepomuceno Terreno, Justo José de Urquiza, Ángel Pacheco. Es Rosas (la voz que ordena) quien condensa y representa en su figura a todos ellos, y en un significante mayor a la figura del Rey Lear. En la obra de Shakespeare, *Rey Lear* (1606-1608), el personaje el Rey se encuentra despojado de autoridad, él mismo pasa sus bienes a sus hijas, quienes deciden adularlo mediante palabras de amor, muchas veces falsas. El Rey, desamparado pasa sus años de vejez sólo, al igual que el personaje de Rivera.

Este ciclo va cerrando la figura del General, un general que prescribe a sus propios adversarios, y que se identifica con un personaje literario.

En el penúltimo epígrafe que cierra la obra, que dice: *Dios: Rosas no debe morir* (1996, p. 100), el relato desplaza la voz hacia una tercera persona, el yo que se desdobra en sí mismo. Dice el Rosas de Rivera (2002, p. 103): “Pasaron cuatro trimestres desde el último envío de libras esterlinas 95-14-0. Cuando ocurrió ese desvío (carta 5 de noviembre) Ud. no adjuntó los comprobantes de los trimestres vencidos”.

Y crecen junto a esa voz los significados de la figura del general sólo, sin dinero en el destierro.

La narrativa organiza y “colecciona” (en el sentido de reagrupamiento) las figuras que se delimitaron en el relato. Primero la del general caído en el destierro, luego la del escritor oponiéndose a Sarmiento, la del gaucho/paisano, y se cierra el ciclo de figuras con la historia. Dice el Rosas de *El farmer* (2002, p.119): “Yo soy como una novela de ese Skakespeare, que usted me lo dijo, fundó el idioma inglés. Lord Palmerston es un nombre en un manual para chicos de escuela primaria, que los chicos aprenderán un día, y olvidarán al siguiente. Yo quedo”.

En el último epígrafe (2002, p.120, cursiva del autor): “*Patria, no te olvides de mí*”, el personaje vuelve a individualizar la historia convirtiéndola para él mismo. En un ruego hacia la memoria (no te olvides). Este ejercicio que funda la narrativa, los ruegos del General

Rosas, las plegarias para que se acuerden que está sólo en el destierro, presuponen un pasado que se resiste a ser olvidado. Que además se vive a cada instante y se vive desde la experiencia de un trauma. Rosas ve el pasado como algo trágico, la traición, los amigos que ya no lo son, el abandono.

Ese ruego cierra el relato con palabras que nuevamente remiten a un yo que se desdobra, acentuando su angustia ante el final que preanuncia.

Enuncia el epígrafe (2002, p. 121, cursiva del autor):

Nieva.
Hiel.
El día se fue.
Miro a Rosas.
Es triste todo.

La nieve, lo helado, el frío, podríamos pensar que simbolizan lo vedado, lo oculto de la historia y también lo que se evapora, en la medida que es un recuerdo. Con el día el relato termina- recordemos que la novela se estructura a lo largo de todo un día-la memoria deja de recordar, el personaje se esfuma, porque es construido desde los espacios de la memoria. En un gesto de mirarse a sí mismo en una primera persona que se desdobra en un sujeto que se ve triste, humillado y sólo en tierra de extraños.

Ese gesto vuelve hacia el personaje, el anciano en tierra extranjera que contempla su decadencia y pronuncia con dolor su tristeza, en la última línea Rosas enuncia, *es triste todo* apelando a la memoria y al olvido. El pasado es como una imagen que relampaguea a cada instante, son esas imágenes, las palabras que profieren otros, las figuras, la memoria, la que habla en el relato. El recordar corrompe la materia misma de lo recuperado por la memoria, para permanecer en una sociedad la memoria adviene como relato que tiene un narrador que cuenta la historia -Juan Manuel de Rosas- y Rosas en tanto narrador cuenta su versión de la historia.

Y como relato, estas últimas líneas se relacionan con la estructura de la narrativa de Rivera y con uno de los puntos señalados por la crítica Beatriz Sarlo (2007), su brevedad en el relato, ese relato que cuando lo hacemos nuestro, termina. Y también se une al estilo literario de Rivera, que lo diferencia de las novelas históricas, sus relatos son “nouvelles”. Para María Inés Waldegaray (2007) Rivera escoge la forma de la nouvelle para describir a sus personajes,

alejándose del género novela, como si sus personajes necesitarían sólo formas breves para expresar la angustia.

CAPÍTULO IV: *Ese Manco Paz: figuras del Restaurador, del padre y del general caído.*

IV. 1. Las figuras.

“...porque, desde luego, no hay nada más divertido que escribir cosas históricas....”

“Pero de nuevo, de verdadero, de sufrido, de esforzado, de no-del-todo-claro-ni-siquiera-para ti, ¿qué dices?”. Ítalo Calvino, *Los libros de los otros*. (Epígrafe de *Ese Manco Paz*, 2003)

Como expuse a la largo del trabajo, la lectura que Rivera realiza del siglo XIX es fundamental para la estructura de sus obras. Rivera lee el siglo XIX como un escenario donde se desarrollan tensiones de pares (civilización/barbarie, unitarios/federales). En *El farmer* con la oposición en la escritura que Juan Manuel de Rosas mantiene con su adversario Sarmiento y en *Ese Manco Paz* a partir de la división de la novela en dos espacios: la república representado por el personaje José María Paz²⁵ y la estancia representado por el personaje Juan Manuel de Rosas. En una suerte de estructura que recuerda la lucha de Sarmiento civilización/barbarie, desplazando el siglo XIX a la escritura.

La obra se inicia con el espacio de La República representado por José María Paz. El personaje/narrador enuncia en primera persona. Dice el soldado Paz (2003, p.13, cursiva del autor) “Sé que anoté, como un maníaco, como si grabara en piedra y en hierro las últimas letras de mi testamento, a lo largo de mis nueve años de cárcel: *En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria*”.

En las primeras palabras del personaje/narrador se delinean algunas características, personaje letrado, encerrado, solitario y militar. Paz está sólo en momentos antes de su muerte en la casona de Buenos Aires y recuerda. La narrativa delinea un procedimiento, propio de la escritura de Rivera que se repetirá en toda su obra, el movimiento de la repetición. Para Rivera, repetir significa (re) leer una y otra vez la letra escrita, pero también significa cuestionarse sobre la propia escritura.

²⁵ José María Paz (1791-1854): militar de carrera. Nació en Córdoba (Argentina). Lucho en varias batallas militares. En 1820 se subleva contra el gobierno de Buenos Aires. Paz se declaró unitario, en contra de las ideas del entonces gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas.

Ese movimiento también se multiplica en *El farmer*, los enunciados se repiten una y otra vez creando espacios que obligan al lector a (re) construir el propio relato.

En *Ese Manco Paz*, el primer verbo que abre la narrativa es “esperar” y los tres párrafos siguientes se prefiguran con el mismo verbo.

Dice Paz (2003, p. 13): “[...] Esperé, durante tres mil doscientos ochenta y cinco días. Esperé, vencido por la fatiga de la espera [...] [...] Y, en esa espera, envejecí [...]”.

Entre las pocas certezas que el personaje/narrador enuncia se encuentra la vejez. La vejez se asocia a la degradación política. Rivera trabaja el concepto de vejez asociado a la memoria (en la vejez se recuerda) y a la degradación física. Los personajes recuerdan su tiempo pasado observando la degradación física del presente. Y como relación metonímica esa degradación corporal se relaciona con el deshonor político. Y en la vejez se escribe, porque en la juventud se lucha.

Consecuentemente con los primeros párrafos que abren el relato, luego de un salto en la página el siguiente verbo es leer. Enuncia Paz (2003, p. 14): “Leo las líneas que acabo de escribir: tienen la frialdad de los datos estadísticos.” El leer las propias líneas que se escriben marca otra forma de repetición, propio del estilo de la escritura de Rivera.

Y cierra el párrafo con el verbo escuchar, el personaje enuncia los verbos esperar, escribir, leer y escuchar. La espera es asociada a la vejez, escribir y leer podría pensarse que se asocia con la escritura, características que también lo definen como letrado y escuchar en un cierto modo, se asocia a la concepción de la historia como un “rumor”, concepto que retomo de Nicolás Rosa (1992). El rumor, además imprime un código al inconsciente colectivo, como rumoroso exige del lector que busque quién lo dijo y que se cuestione sobre la veracidad del mismo. Podría pensarse, que dado su carácter de efímero, el rumor imprime la marca de la ficción en la literatura de Rivera. Una marca textual, que se asocia a las múltiples versiones que el rumor estampa como característica. La verdad de un enunciado oral (imagen que prefigura la repetición hecha por Rosas retomando las palabras del Manco y viceversa) también implica su negación por la mentira, o que no creamos en ello, precisamente porque es un rumor.

A lo largo de la novela, comenzando por el epígrafe que la abre, la voz de Rosas y la voz de Paz se encadenan repitiendo enunciados. La imagen del “estar escuchando”, de conocer lo que se “murmura” domina el escenario narrativo representado.

En esos espacios representados por La República y La estancia figuran zonas que se dividen entre la civilización (la voz de Paz, la voz de la “verdad”) y la barbarie (la voz de Rosas, la voz del “rumor”, de la mentira). La voz que entra desde afuera, las voces que le cuentan a Rosas (la voz de Facundo, la voz del pueblo, la voz de Manuela) son los rumores de la traición que desestabilizan al dictador porque los rumores provocan versiones, por su significación el rumor se asocia a las voces no autorizadas. En *El farmer*, hay una única voz que se alza como la voz del todopoderoso, no hay espacios para otras voces. El espacio pensable es el único que el dictador enuncia, el dictador escribe, ordena, juzga y manda, en el relato. Cuando otras voces entran en escena, la escritura se corroe en repeticiones, en verbos que conllevan la marca del rumor, verbos como decir, blasfemar, contar, insinuar, se repiten en la narrativa de Rivera.

El significado del rumor en los textos de Rivera viene a (re) significar el concepto de ficción. Las interpretaciones de esos rumores darán lugar a las diferentes versiones de la historia. Lo *rumoroso* y lo *murmuroso* corroe la historia en las múltiples versiones y en la literatura de Rivera corroe el relato en las múltiples voces que conforman un entramado discursivo que ordena la trama.

Dice Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 15, cursiva del autor):

Yo escuché, en silencio, la pregunta de Salvador María del Carril, y ese hombre, Salvador María del Carril, dueño de un idioma lujoso, de una palabra deslumbrante, se paseaba frente a mí en tierras ajenas, entre las paredes de una casa que apenas cobijaba a mis hijos, y preguntaba por el paradero de algo que se llamó *patria*. Y cuando preguntaba por los rastros que pudo dejar eso que algunos memoriosos llamaron *patria*, cuando preguntaba por algo que no fue, siquiera un sueño, era como si blasfemase.

La palabra que se remarca en el relato es *patria*, que aparece en cursiva y que se asocia al verbo escuchar. El discurso histórico se cruza con el discurso ficcional desde el malentendido justamente por su carácter de cuestionable, de “rumoroso”. En la palabra *Patria* se condensa la idea de los ideales de Paz (¿dónde está la patria? se pregunta Paz abandonado). El verbo escuchar asociado al malentendido y al rumor corroe esa símbolo de ideales que Paz se pregunta porque Rosas prefigura (“el hombre de la lengua más poderosa”) la doxa que no se cuestiona (es la voz de la autoridad) que se erige como paradigma de la *Patria*.

Y en términos de relato del cuerpo, observamos los cuerpos físicos que se degradan (el de Rosas en la vejez, el de Paz solitario) como simbiosis el cuerpo de la Patria (el rosismo, el estado liberal).

Como afirma María Eugenia Mudrovcic (1994, p. 454), “[...] el énfasis en el deterioro físico de los héroes nacionales cambia la relación de fuerzas entre cuerpo/idea institucionalizada por el discurso historiográfico dominante [...]”. Y esta degradación se observa en el cuerpo de los personajes y en el cuerpo de la Nación. El soldado Paz le habla a las cenizas de Margarita Weld desintegrada en polvo.

Afirmación que cobra relieve si recordamos que el siglo XIX en Argentina es leído como un cuerpo enfermo el cual necesitaba curarse. Para Sarmiento, Argentina era vista y pensada en términos de cuerpo. El país se piensa y se analiza como un cuerpo que necesita librarse de males (la barbarie, la inmigración masiva, etc.). La ficción traslada a la escritura el siglo XIX leído en términos de articulación del cuerpo. Como afirma Gabriela Nouzeilles (2000, p. 35), en su libro *Ficciones somáticas: Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1810-1910)*: “[...] la conformación del estado nacional coincidió con el fortalecimiento de dos mitos complementarios, el mito de la profesión médica y el mito con la desaparición total de todas las enfermedades dentro de una sociedad futura en la que se materializarían las promesas de progreso [...]”.

El relato hace explícitas estas premisas, así nos dice el soldado Paz (2003, p. 15):

Yo sí tengo cara, pero soy manco.

Yo sí tengo ojos, pero soy manco.

Yo sí tengo boca, pero soy manco.

Cambio verga por mano santa.

El hecho de repetir en el discurso varias veces su condición de manco permite reflexionar sobre su condición de escritor, destituyendo el cambio de miembros que realiza (la verga por la mano) lo oponen a su rival en la literatura, Rosas escribe y escribe. Y erige su poder desde las prácticas de lo rural, así se opone a los letrados, demostrando su poder desde la experiencia de lo rural. En ese campo, en el rural, también las *paternies eróticas* -Leila Area (2006)- son su madre, su hija y las amantes, personajes con los cuales construye su virilidad y su condición de “macho”. Dice Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 47): “-Bájese la

bombacha-le digo a la Juana Sosa. Y la Juana Sosa se la baja, y huelo allí, entre las piernas, las hojas de los árboles que caen en los senderos del bosque, privadas de alimentos y de luz”.

La verga para Juan Manuel de Rosas (en su condición de macho) y la mano para el escritor Paz.

IV.2. La perspectiva del narrador.

El párrafo que cierra la primera voz abrirá el capítulo para el espacio de *La estancia*, representado por la voz de Rosas. Dice el narrador (2003, p. 19) en el espacio de La estancia: “El hombre rubio, alto, hermoso, sano, escribía, infatigable, porque nada borra la palabra escrita”.

Esta división en dos voces que representan los espacios desplaza en la escritura, el pensamiento sarmientino, civilización-barbarie. La civilización es el espacio que le corresponde a José María Paz como letrado (el espacio de *la República*) y el espacio de *La estancia* se reserva a Juan Manuel de Rosas, “farmer” como representante de la barbarie. En el mismo sentido que en la novela *El farmer*, Juan Manuel de Rosas, se encuentra exiliado en el campo de Inglaterra, abandonado y solo en tierra extranjera.

Los verbos en la narrativa se presentan en pasado y al igual que el personaje de *El Farmer*, el anciano Rosas, escribe. Dice Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 23): “Les escribía sin fatigarse, el hombre rubio, alto y hermoso, el diccionario de sinónimos y antónimos al alcance de su mano [...]”.

En la voz del personaje Juan Manuel de Rosas también aparecen verbos relacionados a la idea inicial de la historia como un rumor. Enuncia Rosas (2003, p. 23-24) en el espacio de La estancia:

[...] perversa o deliberadamente ingenua, pero sagaces ellas, y expertas en el uso de la lengua. [...] [...] Ocurría, en ese Buenos Aires libre de europerizantes díscolos, que se murmuraba en los rincones más confiables de las casas de lujo. Los murmuradores cargaban, gozosos, el colorido retrato del cuidador de sus riquezas por calles, esquinas, y plazas de la ciudad. En angarillas, cargaban el colorido retrato.

La voz de Rosas se desdobra en la narrativa de *Ese Manco Paz* en un narrador que asume la perspectiva del propio Rosas. Así, la voz de Rosas se multiplica proyectada en un

otro que es él mismo, que lleva a pensar en un desdoblamiento de la voz de Rosas. Pero se trata de un yo de otro momento, de cuando era el presidente, de cuando ejercía el poder y de cuando era joven. Desde la perspectiva de un narrador que parece mirarse a sí mismo, Rosas escribe y en relación a lo expuesto, es la voz del “cuerpo sano”. Enuncia Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 24):

El hombre rubio, alto, sano y hermoso, les escribía el país es una estancia.....El hombre que escribía, infatigable y sano y hermoso, en su casona de Palermo, aceptaba la misión que le deparó Dios que vino de España y de Roma. Era un buen católico el hombre a quien la escritura de lo que fuese no fatigaba.

Los verbos utilizados son referentes al pasado (escribía, era, aceptaba, etc.). Al escindir la voz también lo hace el relato mediante los mecanismos de analepsis y prolepsis que la narrativa proyecta produciendo cortes incesantes en la narrativa. Y esa voz crea un vacío interno proyectando al personaje en preguntas que quedan sin respuestas, el yo es el pronombre que se enuncia desde *La estancia* como la voz de la autoridad, el pronombre él es la voz que escribe en la soledad y en el exilio. Este pronombre como relato de la memoria se configura desde el discurso de ficción dialogando con la figura histórica.

Cuando ese narrador omnisciente se define coloca valores “supremos”, esa voz dialoga además con la figura del campesino en *El farmer*. Dice el narrador (2003, p. 23) en *Ese Manco Paz*: “Les escribía sin fatigarse, el hombre rubio, alto, sano y hermoso, el diccionario de sinónimos y antónimos al alcance de su mano”. En el mismo sentido enuncia el campesino en *El farmer* (2002, p. 9): “Soy un campesino que escribe un Diccionario”

En el espacio del narrador omnisciente, como relato de la memoria el espacio es Buenos Aires, mientras que el yo (personaje/narrador) como relato del presente enunciativo se coloca en el espacio del exilio en Inglaterra. Así enuncia el narrador omnisciente en *Ese Manco Paz* (2002, p. 29): “-¿Qué es eso de irlandés, Tatita?-vuelve a preguntar la mujer joven en el silencio despacho del hombre joven y hermoso que escribe hasta que se extingue la luz de los verdes bosques de Palermo y persuadida, la joven mujer, de que Rosas conoce lo que ella ignora”.

Y así lo hace desde la posición de personaje/narrador (2003, p. 68):

Aquí, en Gran Bretaña, me visitan caballeros que son accionistas de la mina de plata de Famatina. Recuerdan los caballeros, mientras tomamos maté, sentados en los sillones de fundas claras, bajo los techos de la casa que compré, orientada al Sud, las

atenciones que tuvo con ellos el General Facundo Quiroga, cuando ellos eran jóvenes y audaces.

En la voz de ese narrador omnisciente está la omnipotencia de lo que fue Rosas, está el poder, está el Estado y está Dios. Esta voz (del narrador en una tercera persona) disemina semas que producen sentidos, dibujando un espacio imborrable de la figura omnipotente de Rosas.

IV.3. La figura del Restaurador.

El narrador también utiliza la técnica del estilo directo a través de los diálogos que mantiene con el personaje de Manuelita, y este tipo de procedimiento aumenta la percepción interna del relato. Este procedimiento muestra el mundo narrado como lo ven sus héroes, permitiendo al lector juzgar la propia historia y permite interpretaciones múltiples sobre ellas. Así, el soldado Paz al narrar la historia en primera persona “muestra” su versión, por su parte Rosas desplegará sus versiones en el relato, tanto en primera persona como el narrador en tercera persona que asume la perspectiva de Rosas, y desplegando en el relato las versiones y rumores de la misma historia.

La historia plasmada en la figura del Restaurador de las leyes se compara con la imagen de Dios, y se configura desde el relato de lo que fue Rosas, desde el pronombre él. El restaurador de las leyes dialoga con el personaje Paz.

Paz califica a Rosas como “el caballero de la poderosa lengua” y “como el hombre alto, rubio y hermoso” que escribe (cuando se nombra a Rosas la memoria es compartida por Paz y por Rosas).

Dice Paz (2003, p. 19): “El hombre rubio, alto, hermoso, sano, escribía, infatigable, porque nada borra la palabra escrita”.

En el espacio de La estancia Rosas enuncia (2003, p. 23, cursiva del autor): “El hombre rubio, alto y hermoso, les escribía *el país es una estancia*”, retomando la memoria del Manco. Así, la historia vuelve a repetirse en el sentido del “rumor” o del “susurro” como fue analizado en las primeras páginas. Si la memoria se comparte, también la imagen parece recrear una escucha, como si el soldado Paz escuchase las palabras del General Rosas y

viceversa. Como si el narrador fuese la escucha de Paz que enuncia desde la perspectiva de Rosas.

Y unido también a la repetición, se une el sentido inicial del estilo en la escritura de Rivera: “mi padre mi dictaba todo”, dice Rivera en una entrevista.

Y tanto para el soldado Paz como para el general Rosas, “el país es una estancia” metamorfoseándose con el espacio de la voz de Rosas (La estancia) pero con valores diferentes para el soldado y para el Restaurador. Así lo enuncia Paz (2003, p. 18): “Rosas les escribía *el país es una estancia*, para que no lo olvidaran, siquiera, a la hora del burdel, ni en sus convulsiones de su más feroces diarreas”.

Contrariamente, y como si el relato prolongara la memoria de Paz a la de Rosas y dando respuestas a las palabras de Paz, así lo enuncia Rosas (2003, p. 23):

Eso les escribía el hombre alto, rubio, hermoso, sano, desde su casona de Palermo-casona de piedra, vidrio y silencio-para que no lo olvidaran, siquiera, en el tiempo lento y jadeante que tardaban en desmontar de la panza o de la boca o del culo de la favorecida otoñal o adolescente, perversa o deliberadamente ingenua, pero sagaces todas ellas, y expertas en el uso de la lengua.

Es interesante observar que en la voz de Rosas no se nombre quiénes son “todas ellas”, la escritura parece retomar el referente del Manco “para que no olvidaran a la hora del burdel”, uniéndose la palabra burdel del Manco con expertas en el uso de la lengua de Rosas.

Entre los espacios que delimitan las voces que se enuncian se observa también un paralelo en términos de degradación. El espacio que ocupa la voz de Paz es el de la civilización, mientras que el espacio de Rosas es el de la barbarie. Paz se describe cansado, ya sin fuerzas y cada vez más enfermo. Dice Paz (2003, p. 59): “Duermo, como duermen los viejos en esta ciudad, los viejos pobres. Sobre una tira de cuero y unos parantes de madera. Catre, que le dicen”.

Rosas siempre será el hombre alto, rubio y hermoso y con vigor. El restaurador escribe en términos de estancia ganadera, su cultura es ganadera, paralelismo que se establece con la figura del campesino en la novela *El farmer*.

En *El farmer*, los atributos de Rosas se refieren más a su vejez aunque no pierde su condición viril (“soy un hombre viejo, sólo, que está cansado, piensa en la muerte”), de forma más marcada en *Ese Manco Paz* los atributos se refieren más a su condición de hombre viril,

fuerte y vigoroso, oponiéndose a su rival, el soldado Paz y demostrando su valor de hombre frente a la historia que a pesar de haber sido derrotado aún sigue en pie

En el siguiente capítulo que abre la voz de Juan Manuel de Rosas el personaje/narrador se enfrentará a su enemigo en la escritura, Domingo Faustino Sarmiento. Y colocará en tela de juicio las afirmaciones proferidas por Sarmiento refiriéndose a su libro *Facundo*.

En este contrapunto la estructura del relato se presenta con los mismos matices que la novela *El farmer*, permitiendo leer ambas novelas como una sola. Coloco algunos ejemplos que me servirán para demostrar lo enunciado.

Dice el Rosas de *El farmer* (2002, p. 26): “¿Qué hace hoy, el señor Sarmiento? Levanta escuelas y supone que iguala a los hijos de los pobres y a los hijos de los ricos con el guardapolvo blanco. El señor Sarmiento cree que hace El Bien, y cree que lo hace con el fervor de un jovencito enamorado”.

En *El farmer* la oposición al rival (Rosas-Sarmiento) se mantiene entre el *Bien* y el *Mal*, enunciado en *Facundo*. En *Facundo* (1999, p. 45), dice Sarmiento: “Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él; por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo”.

El Rosas de *El Farmer* (2002, p. 29, cursiva del autor) dice: “Miré, digo, como nunca miré, la cobardía de los porteños. No la vi, ni siquiera el 06 de diciembre de 1829, cuando fui electo, por primera vez, gobernador de la Buenos Aires, para ejercer *el mal sin pasión*”.

El *mal sin pasión* en palabras de Rosas aparece en itálico, procedimiento de la escritura de Rivera para destacar hechos, palabras, citas históricas, estableciendo un diálogo entre las tres obras: *El farmer*, *Ese Manco Paz* y *Facundo*. Es interesante observar los adjetivos calificativos que le otorga Sarmiento en la cita de *Facundo* (1999, p. 45) a Rosas. Dice Sarmiento; “Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador”, adjetivos que remiten a una persona diferente a los adjetivos expuestos en *El Farmer* o en *Ese Manco Paz*, donde los atributos para Rosas son joven, alto, rubio, hermoso.

En *Ese Manco Paz*, los términos de la oposición se sostienen mediante el concepto del *progreso social*. Dice Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 45, cursiva del autor): “El loco Sarmiento escribió: En Buenos Aires hay *progreso social*. Eso escribió el loco y salvaje Sarmiento”. Y la narrativa vuelve a transportar como ficción desplazada la oposición civilización/barbarie. En palabras del Rosas de Rivera (2003, p. 46, cursiva del autor):

Si los habitantes de Buenos Aires huelen a perfumes de Francia, si prefieren sus ahorros, su techo, sus cúpulas adulterinas al ruido detestable de un 25 de mayo, habrá *progreso social*. De negros, mestizos, indios y paisanos sin conchabo que no le mezquinan al trago y al asado que les regalo, me encargo yo. Yo, que no robo. Yo, que sé quién roba. Yo, que soy el *progreso social*. Y digo más: soy Dios.

La palabra progreso social aparece marcada en la novela con letra en cursiva, la expresión refiere a documentos históricos. El progreso social era el lema proferido por Sarmiento, para quien la enseñanza debía ser laica, una de las exigencias para lograr el progreso social. El desierto (como en ese entonces era pensada Argentina) aparecía desfavorable para alcanzar el objetivo. La cita me permite establecer no sólo un paralelismo entre las dos obras de Rivera sino también con la obra de Sarmiento. Ese paralelismo permite que Rivera invierta los valores de *Facundo*, así el referente para Rivera no es el discurso historiográfico, sino que toma del mismo un personaje y convierte en referente a la propia literatura, el *Facundo* de Sarmiento. En palabras del Rosas de *Ese Manco Paz* (2003, p. 120):

[...] ¿Y el señor Sarmiento? El señor Sarmiento apela al mismo recurso que utilicé yo, Juan Manuel de Rosas, para aplacar a los indóciles, y a los que tienen perturbada la razón, y a los que mofan a los que están llamados de conducir la República. Yo soy el nombre de siempre, el nombre de hoy, el nombre de ayer.

En este sentido, es importante tener en cuenta un pasaje que el crítico Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, resaltan en su libro *Ensayos argentinos*, desplegando una comparación entre Domingo Faustino Sarmiento y el caudillo Rosas. En las palabras de Sarlo y Altamirano (1997, p. 105):

[...] en noviembre de 1849 vuelve a tomarse como personaje en un artículo contra Rosas. Sarmiento traza allí, en un pasaje admirable y elocuente en muchos sentidos, un paralelo entre el gobernador de Buenos Aires y él, y en la confrontación, las mismas disposiciones tienen en cada personajes objetos éticos-políticos opuestos. Hasta la envidia: Ambos son envidiosos. Rosas le envidia a su enemigo la mansa y quieta reputación que se ha hecho entre los argentinos, de querer el bien de su país... Sarmiento le envidia el puesto admirable que ocupa, y si pudiera suplantarlo, lo que se promete para dentro de diez años, se forma mil castillos de todas las grandes cosas que realizaría con el concurso de sus compatriotas.

Y la expresión progreso social, en *Ese Manco Paz*, se transformará en el concepto de progreso social expuesto en *Facundo*. Para Sarmiento el progreso social se traducía en

términos de civilización, sin progreso social el país estaba destinado a la barbarie, representada por Rosas. A mediados del siglo XIX varios intelectuales cuestionaron diferentes formas de pensar el país y de impulsar el progreso cuando Rosas dejara el poder, así Sarmiento presentó un proyecto en el cual se proponía dejar de lado la fascinación por Francia y empezar a mirar a los EE.UU²⁶. Su idea se basaba en impulsar el cambio social para de esa manera transformar el progreso económico. Si los pobres se educaban habría más orden social. Sarmiento identifica el progreso con la raza blanca y observa la barbarie y el atraso cultural en negros, indios, mestizos y mulatos. Alaba el progreso de Estados Unidos y lo pone como ejemplo para toda América.

Si Sarmiento describe la Patria desde Chile para modelar por medio de la escritura al estado moderno, en contraposición el personaje Juan Manuel de Rosas escribe y escribe consignas rurales y de sentencias intentando modelar la Nación. Así, como en *El Farmer* erige su poder desde las prácticas de lo rural, y se opone a los letrados demostrando su poder desde la experiencia ganadera.

En el espacio donde se cuestiona la ideología sarmientina aparece la voz de Facundo Quiroga, en un largo monólogo que le explica al General Rosas la derrota frente al manco Paz. Suplica Facundo en *Ese Manco Paz* (2003, p. 51, cursiva del autor):

Y yo, yo, Facundo Quiroga, ciego, sin sangres en las venas, sin mi lanza en la mano, le supliqué al moro que me salvase. Y aquí estoy, don Juan Manuel, exiliado en Buenos Aires. ¿En cuál de sus iglesias don Juan Manuel, debo pedirle a Dios que me diga cómo hizo el *manco* para dejarme en pelotas?

En *Facundo*, la descripción de Rosas se contrapone a ambas novelas de Rivera. Si Sarmiento esgrime, de cierta manera, a Facundo, como excusa simulada para exponer su proyecto político y criticar la figura de Rosas, el Rosas de Rivera, en analogía, esgrime la figura de Facundo para contraponerle la figura de Paz y criticar a Sarmiento.

En cierto sentido, esta semejanza crucial en ambas narrativas (la de *Facundo* y la de *Ese Manco Paz*) permitiría pensar en que el referente literario en la narrativa de Rivera, es precisamente el *Facundo* de Sarmiento, y retomo las palabras de Lelia Area (2006, p. 120) enunciadas al inicio de este trabajo: “el Facundo literario pertenece a Sarmiento narrador, el Facundo político es un Jano bifronte que actualiza una subversión semiótica de la que un mal

²⁶ En su obra *Argirópolis* (1850), Domingo Faustino Sarmiento expone su proyecto sobre la Nación Argentina.

intencionado Sarmiento se hace cargo. Porque Facundo político está escrito por Rosas y tiene un lector, Sarmiento”.

IV.4. La figura del General caído.

El Rosas de Rivera lee su derrota en términos de traición. La traición es narrada en términos de poder, traicionado por los que ayudó (el General Urquiza) ahora es abandonado en tierra extranjera. Luego, esa derrota se traslada al terreno familiar, en términos de familia su hija Manuelita se casa con Terrero y lo abandona.

Ese destino de traición es lo que lo ha condenado según su juicio a su destino histórico. Rosas exiliado en Inglaterra llora su destino político, culpa una y otra vez a sus antiguos amigos que lo defraudaron, presiente el fin de su vida y predice su retorno simbólico. Dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 28): “Los argentinos darán mi nombre a su destino”. Así como en la novela *Yo el supremo*, donde el personaje presiente su destino, así como *En Ese Manco Paz*.

Rosas expone con dramatismo su dolor y su angustia de la traición que le confirieron aquellos a los que él llamó amigos: Urquiza, a los que ayudó en su fortuna, su propia hija. Rosas se mantiene omnipotente en el escenario político y justifica la derrota por la traición, no por sus errores, porque él sigue siendo Dios. La traición es la que según a su juicio transfirió la omnipotencia por él concedida a sus opositores.

Y aquí también se coloca en juego, el concepto de “rumor”, esa traición fue producto de los rumores que circularon en la historia y que lo hicieron perder su poder.

La traición está relacionada con el poder y la ambición. Así, como en una tragedia y unida a la concepción de Rivera de la historia como un escenario trágico donde circula el rumor y las pasiones de los personajes.

Así se pregunta Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 24-25, cursiva del autor):

¿Por qué mi amigo, don Nicolás Anchorena, tan rico él, y tan sabio, probablemente dijo que teme *la rebelión de los hombres de chiripá y chuza*? ¿Por qué dijo eso don Nicolás de Anchorena, si esos hombres comen de mi mano, y yo los domestico cuando duermen y cuando no? Don Nicolás: su fortuna no dejará de crecer mientras

yo sonría, en alguna tarde gris y porteña, de recorrida por algún barrio de negros, de criollos, de guitarreros.

Es interesante observar el paralelo que se delimita entre los dos personajes, por un lado Paz y por el otro Rosas. Los dos están solos, en la pobreza y en la vejez, los dos muestran la degradación del poder político. Paz lo hará con una voz que alcanza el tono de la súplica, en contraposición Rosas lo hará desde la voz del poder y la soberbia. Paz sólo y en silencio desde Buenos Aires evoca los restos de Margarita Weild, Rosas sólo y en silencio desde el cielo inglés evoca a la memoria histórica. Dice el soldado Paz en *Ese Manco Paz* (2003, p. 92): “¿A quién le lloraba yo, Margarita? ¿A lo qué nunca terminaría de conocer? ¿A usted, a la que abandonada, lo sé, joven y palpitante, con los rubores y palideces del encuentro con un hombre enardecido y viejo, ya?”

Y en el exilio y degradado por la vejez delimita su figura de general caído. Los semas que se agrupaban en torno al personaje para dialogar con la figura histórica, ahora pierden el valor simbólico de la biografía y construyen la figura.

IV.5. La figura del Padre.

En ese campo, en el rural, también las *paternies eróticas*, como las definió Leila Area (2006, p.38, cursiva de la autora) son su madre, su hija y las amantes, personajes con los cuales construye su virilidad y su condición de “macho”. Dice Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 30):

Ella, Manuelita, sustituyó a Doña Encarnación, la madre que supo elegirle el hombre joven, rubio, alto y hermoso, para los escasos pero imprescindibles cuidados que requería, el hombre joven, alto, rubio y hermoso, el hombre que dio paz al país y facilitó los negocios de sus buenos amigos.

También en su posición de padre, Rosas le escribe a Manuelita o escribe para que Manuelita, su hija, lo lea. Manuelita, mira, observa y escucha al “mejor escribiente de estos tiempos.” Dice el narrador en *Ese Manco Paz* (2003, p. 26, cursiva del autor):

Manuela, detenido el roce de los bordes de su ancho vestido sobre los pisos de la casona de Palermo, susurra en el oído del infatigable escribiente y del mejor jinete que hayan conocido los argentinos, ni ayer, ni hoy, ni eso es verdad en un país de jinetes intrépidos y, también atormentados, y, también, ostentosos y sombríos, y dice, en su susurro, *que el manco Paz caminó por el bosque y caminó tan lento Tatita, que parecía un viejo a quien empuja el viento.*

Es interesante observar como aparecen, en particular en la obra *Ese Manco Paz*, referencias a la lengua oral, específicamente al habla, al susurro, al rumor. Manuelita susurra en el oído de su padre, su padre siente el casamiento de su hija como una traición porque los secretos del Estado tan bien guardados por Manuelita, ahora pasarán a ser secretos de alcoba.

Rosas no quiere que la historia circule, no quiere que se rumoree sobre su figura y escribe infatigable para defenderse de esos rumores.

En la figura del Padre, Rosas proyecta sobre Manuelita la imagen del miedo y la sumisión. Utiliza a Manuela para justificar “sus pecados” (la ejecución de Paz, las órdenes en contra del pueblo). Así escribe Rosas en *Ese Manco Paz* (2003, p. 86-87, cursiva del autor):

Tengo el archivo que rebosa de cartas que remití a ese enfermo (a Paz) y de las cartas que él, a su vez ordenó garabatear a sus empleados. Me pedía el moribundo, que yo redactase una circular a los gobernadores de provincia, exigiéndoles que se pronunciasen acerca de qué debía esperar Paz de los buenos federales. Es como si yo les escribiese: *bajen el pulgar. ¿Entiende Manuelita, por qué, a veces, me canso?*

Cuando el personaje se dirige a Manuelita, la voz también se desdobra en ese él. Y la narrativa prefigura otros tonos. Así, cuando Juan Manuel se dirige a su hija el tratamiento de registro es el Ud. Le dice Rosas a su hija en *Ese Manco Paz* (2003, p. 27, cursiva del autor): “Escúcheme Manuela: *el manco* es nadie. *El manco* no es unitario. *El manco* no es federal. No es rico, *el manco*. ¿Dónde lo han de enterrar, si no es dueño de una miserable lonja de tierra? Y yo soy Dios: por eso está vivo *el manco*”.

Francine Masiello (1997, p. 42) en su libro *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, observa varios aspectos que me interesa destacar en relación a la figura de Manuelita. Manuela era motivo de interés público, la hija de Rosas era la aliada de su padre. Los liberales terminaron asignándole una imagen de mujer esclavizada por su padre, como medio de denunciar la política de Rosas. En palabras de Francine Masiello: “Entre la historia y la ficción, dichas historias sirvieron a los fines

políticos de denunciar la dictadura de Rosas, pero también fueron una manera de asignarles significados políticos al cuerpo femenino. El cruce entre el erotismo y las reflexiones nacionalistas creó un “nuevo cuerpo político”.

Como cuerpo político Manuelita representaba los secretos de Estado, configurándose como la mujer que guardaba los secretos de Rosas. Y Rosas se configuró como el cuerpo de la Nación representando el orden, en la narrativa de Rivera los adjetivos de “ese cuerpo” refieren a la sanidad (el hombre sano), vigoroso (alto y joven) y viril (el macho). Mientras que el cuerpo de Manuelita se perfila como la “reservatoria” de los secretos y archivos de su padre.

Tanto en *El farmer* como en *Ese Manco Paz*, la voz de Manuela permanece callada en el relato, permanece observando a su padre que escribe. Los adjetivos calificativos que Rosas le otorga a su amada niña, hablan de la sumisión, del respecto y del orden, y también la califica en varios momentos del relato como la “mujer joven y gorda”. Dice Rosas de *Ese Manco Paz* (2003, p. 31): “La mujer joven y gorda, sabe esto: sin los buenos amigos de su padre, y sin su padre, el país no existe. El diccionario, sabe que la mujer joven y gorda, no miente”.

Rosas como padre refuerza su condición de guardián de la nacionalidad y su condición de hombre y macho, Manuela en su condición de hija representaría los secretos del Estado.

IV.6. Las colecciones del Personaje.

En relación a las figuras que delinea la narrativa y relacionado en ambas novelas, debemos considerar otro factor importante de la organización del texto, que son “os existentes” y “os ocurrentes”, como lo explica Roland Barthes (2004, p. 171). Él expresa que:

O enunciado histórico, assim como o enunciado frásico, comporta “existentes” e “ocorrentes”, seres, entidades e seus predicados. Ora, um primeiro exame deixa prever que uns e outros podem constituir listas relativamente fechadas, por conseguinte passíveis de dominar, em suma coleções, cujos capítulos acabam por repetir-se mediante combinações evidentemente variáveis, em Heródoto, os existentes reduzem-se a dinastias, príncipes, generais, soldados, povos e lugares; e os ocurrentes, a ações tais como devastar, submeter, aliar-se, fazer uma expedição, reinar, lançar mão de um stratagema, consultar o oráculo, etc.

Las colecciones son importantes para la construcción de estas novelas, ya que los semas se organizan mediante grupos de palabras que retornarán durante todo el relato, recombinándose, o convirtiéndose en diferentes grupos.

Cito algunos grupos; por ejemplo para el hábitat del exilio los semas se agrupan en torno a la figura del campesino que escribe: Nieve, Lord Palmerston, Gran Bretaña, brasero.

Alrededor de la figura del padre los semas constituyen los lazos de familia: la madre y el padre, sus relaciones de poder y Manuelita, su hija que al unirse a Lord Palmerston, su único amigo, le permitirá discutir descendencia y poder citando a *King Lear* de Shakespeare. Para la literatura, citando obras y autores como: *Facundo*, Shakesperare, Voltaire.

Los semas se agrupan alrededor del personaje (el anciano), la vejez, las manos, la cara, la verga, en pasajes donde se entremezclan el poder y el sexo.

Los semas que giran en torno a la figura del Restaurador de las Leyes remiten al General Urquiza en la Batalla de Caseros, el general Paz, caballos, ejércitos, el nombre general, el dinero y Domingo Faustino Sarmiento, el gran rival intelectual que participará de casi todas las reflexiones sobre la escritura y de la escritura del poder.

Se pueden citar otros grupos, inclusive con alguna permuta de palabras con los grupos citados anteriormente, sin embargo considero importante rescatar que el número relativamente limitado de estas colecciones está en la base de un mecanismo de la escritura utilizado muy bien por Rivera. Ese mecanismo se basa en la repetición, repetir una estructura de la oración para luego retomarla en el relato creando la continuidad de la historia a través de oraciones que se repiten y vuelven a armarse.

Esas construcciones en etapas terminan creando una serie de repeticiones que el propio personaje enuncia (2002, p.100): “Los viejos piensan a saltos. Y repiten lo que ya dijeron, y olvidan lo que dijeron”.

La narrativa presenta etapas que se van encadenando, extrayendo palabras de las frases, enunciados, anteriores, y cobran importancia los espacios en blancos y las citas que generalmente surgen como una pausa dramática.

Los espacios en blanco, como en Mallarmé, no son gratuitos, con el vacío visual se intensifica la sensación de salto al vacío, de indefinido, de inconcluso. Los espacios surgen para darle lugar a la interpretación del lector, es el vacío de la historia.

De ese pensamiento surgen los elementos estructurales que presenta la novela, que son los “saltos”, las pausas que interrumpen la lectura.

Las pausas que se encadenan en la novela se retoman con preguntas que el narrador/personaje se hace a sí mismo. Y entretejen una serie de cadenas de preguntas y repuestas que cuestionan significados, como el destierro, el paradigma civilización y barbarie, las luchas políticas, los enfrentamientos, la propia escritura. Dice el narrador de *El farmer* (2002, p. 26, cursiva del autor) “¿Qué hizo el señor Sarmiento en el destierro? Escribió *Facundo* para no morir. Y se acostó con mujeres silenciosas, en puertos de niebla y sal, para olvidar que era argentino”.

Nuevamente la literatura del siglo XIX se desplaza en ese juicio que coloca el personaje ante la escritura de Sarmiento. Sarmiento escribe *Facundo* en el destierro. El personaje también cuestiona la posición de Sarmiento al querer implementar su política de civilización y barbarie. Sarmiento pretendía una civilización y con ello una inmigración principalmente de EE.UU, Francia e Inglaterra y denominaba a Argentina como aquel “país enfermo” que necesitaba curarse, el personaje cuestiona incisivamente, pone en tela de juicio lo proferido por Sarmiento. Cuestiona Rosas en *El farmer* (2002, p. 12-26, cursiva del autor):

El señor Domingo Faustino Sarmiento escribió, además: *En obsequio de la verdad histórica, nunca hubo gobierno más popular, más deseado ni más bien sostenido por la opinión, y su plebiscito fue la imagen de su triunfo más amplio. ¿Sería acaso qué los disidentes no votaron? Nada de eso: no se tiene aún noticia que ciudadano alguno no fuese a votar, los enfermos se levantaron de la cama para ir a su asentimiento.* Al señor Sarmiento le falta agregar que el plebiscito se realizó los días 26, 27 y 28 de marzo de 1835 y, por 9320 votos contra 8, la ciudad y la provincia de Buenos Aires me otorgaron facultades extraordinarias para gobernar.

[...] ¿Qué hace, hoy, el señor Sarmiento? Levanta escuelas y supone que iguala a los hijos de los pobres y a los hijos de los ricos con el guardapolvo blanco.

El objetivo de la narrativa trasciende las fronteras entre lo “histórico” y la “ficción” para delinear otro Rosas y para agrupar en torno a su figura campos semánticos que se disgregan y fragmentan en la narrativa, posibilitando varias versiones de la historia oficial.

Consideraciones Finales.

“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”. (J. D. Perón, *Del poder al exilio*)

La cita que pertenece al libro *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera, es interesante por varias razones. El final de la obra *El farmer* prefigura la imagen enunciada por Perón. Y de cierta manera también en la obra *Ese Manco Paz*. Rosas abandonado se da vuelta en la atmósfera del exilio inglés y contempla su pasado y en ese cielo todo parece irreal. Dice Rosas en *El farmer* (2002, p. 121), en una voz que se desdobra:

Nieva.
Hiela.
El día se fue.
Miro a Rosas.
Es triste todo.

Y en *Ese manco Paz* (2003, p. 127), enuncia:

El señor Domingo Faustino Sarmiento escribió: Paz tiene la rara cualidad de hacerse impopular. Y yo, un hombre viejo, de quien dicen que tengo la rara cualidad de hacerme impopular, dormiré hoy, quizás, otra noche, y porteña, en un país con muchos esclavos y muy pocos desesperados.

El pasado visto desde ese presente de la enunciación duplica las percepciones de la realidad, o se convierte en irrealidad. El personaje vive en un mundo habitado, en cierto sentido, por la memoria. En ese espacio, el de la memoria, todo puede ser olvido, todo puede ser difuso y todo puede desaparecer. Precisamente porque la narrativa delinea a sujetos que se cuestionan no sólo su relación con el mundo, sino que cuestionan su propia existencia en él, dudan del tiempo. Dice el soldado Paz, En *Ese Manco Paz* (2003, p. 115): “Hoy es jueves me digo. Y es tarde ya. No, hoy es viernes. O miércoles.”

Y enuncia Rosas en *El farmer* (2002, p. 61):

¿No escribí, en este mediodía de soledad y británico, o antes, en algún mediodía de sol y silencio, cuando la sombra del destierro caía, implacable, como una trampa de espasmos y lágrimas sobre mi corazón, que tengo sobrado derecho a que se reflexione acerca de mí, de lo que fue y de lo que es Juan Manuel de Rosas? ¿Qué debí hacer para que mi destino fuese otro? ¿Qué no hice para que mi destino fuese otro?

Personajes fragmentados que se diluyen en una cadena de preguntas que no obtienen respuesta por parte de la narrativa riveriana. Cuestionar y poner en jaque a la propia historia para pensarla desde otro lugar parece oscilar el movimiento de estas narrativas. Como si el personaje estuviese condenado a vivir en la imprecisión, en la inseguridad. De una historia fragmentada del personaje también se desprende la historia fragmentada de la historia de la Nación, porque se corroe la narrativa en largos silencios o en preguntas silenciadas por la historia oficial.

Como cadena de signos que se tejen, el personaje, en tanto histórico-permite una lectura de otros sentidos posibles. Retomo la pregunta inicial de este trabajo, ¿puede realmente un personaje histórico leerse cómo un personaje de ficción? La respuesta no pretende ser absoluta, sino parcial, podríamos pensar que el personaje histórico ahora transpuesto en la narrativa y por tanto en el discurso ficcional, se lee en términos de cifras, de saberes culturales, que la propia narrativa construye. De cierta manera, leemos otros campos de lecturas que ese propio personaje representa. ¿Leemos al Rosas cómo simplemente un personaje de ficción cuándo dialoga con Sarmiento? ¿Leemos a Rosas cómo personaje cuándo expresa la traición de Manuelita? Desde mi lectura, podría afirmar que la estrategia de la narrativa de Andrés Rivera prefigura otros campos semánticos que se establecen en la propia configuración del personaje. De lo que se trata es de leer “los lugares de anclajes” de las relaciones simbólicas, como lo llama Edgardo Berg. A esta interpretación, podríamos añadir, que la categoría de personaje se desdibuja y se aproxima a la figura permitiendo leer múltiples versiones de “lo real” histórico.

Cabe destacar aquí que Barthes no plantea una oposición entre personaje y figura, sino que ambos conviven en el relato. Esta razón permite que ambos personaje y figura puedan leerse desde una perspectiva que más que mostrar un personaje ficción de lo que trata es de (des) montarlo en sentidos que se diseminan en la narrativa.

Se leen luchas intelectuales, traiciones y deseos escondidos, se leen también susurros, murmullos de una historia no dicha. Reflexiona el personaje de *La revolución es un sueño eterno* (2005, p. 24): “*La historia no nos dio la espalda: habla a nuestras espaldas.*”

Por otro lado y volviendo a la cita que abre este apartado, ese espacio donde se cuestiona la historia, es el del exilio. Personajes angustiados y abandonados, que ya han salido de la historia, se posicionan al margen de la Patria (*Patria no te olvides de mí*, enuncia Rosas en *El farmer*, 2002, p. 120, cursiva del autor) para narrar la derrota. El personaje como única voz que se enuncia desde el destierro y en soledad, cuenta *su* historia de derrotas y traiciones.

En cierto sentido, se podría pensar que estas ficciones narrativas desestabilizan la novela como género, ya que como sistema totalitario, la novela es el género que permite contar toda la vida de un personaje o un momento histórico, en contraposición, como sistema breve, y en palabras de Marta Inés Waldegaray (2007, p. 227) [...] “la *nouvelle* parece ser el género que permite contar la derrota [...]”

Bibliografía del autor²⁷.

RIVERA, A. **El precio**. Buenos Aires: Platina. 1957.

_____. **Los que no mueren**. Buenos Aires: Nueva Expresión. 1959.

_____. **Sol de sábado**. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada. 1962.

_____. **Cita**. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada. 1965.

_____. **El yugo y la marcha**. Buenos Aires: Merlín. 1968.

_____. **Ajuste de cuentas**. Buenos Aires: Centro Editor. 1972.

_____. **Nada que perder**. Buenos Aires: CEAL. 1982.

_____. **En esta dulce tierra**. Buenos Aires: Folios Editores. 1984.

_____. **La revolución es un sueño eterno**. Buenos Aires: Alfaguara. 1987.

_____. **Los vencedores no dudan**. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano. 1989.

_____. **El amigo de Baudelaire**. Buenos Aires: Alfaguara. 1991.

_____. **La sierva**. Buenos Aires: Aguilar. 1992.

_____. **Mitteleuropa**. Buenos Aires: Alfaguara. 1993.

_____. **El verdugo en el umbral**. Buenos Aires: Alfaguara. 1994.

²⁷Bibliografía ordenada de acuerdo al año de publicación de las obras.

- _____. **El farmer**. Buenos Aires: Aguilar. 1996.
- _____. **La lenta velocidad del coraje**. Buenos Aires: Alfaguara. 1998.
- _____. **El profundo sur**. Buenos Aires: Alfaguara. 1999.
- _____. **Tierra de exilio**. Buenos Aires: Alfaguara. 2000.
- _____. **Cuentos escogidos. Antología**. Buenos Aires: Alfaguara. 2000.
- _____. **Hay que matar**. Buenos Aires: Alfaguara. 2001.
- _____. **Para ellos el paraíso y otras novelas**. Buenos Aires: Alfaguara. 2002.
- _____. **Ese manco Paz**. Buenos Aires: Alfaguara. 2003.
- _____. **Cría de asesinos**. Buenos Aires: Alfaguara. 2004.
- _____. **Esto por ahora**. Buenos Aires: Seix Barral. 2005.
- _____. **Punto Final**. Buenos Aires: Seix Barral. 2006.
- _____. **El profundo sur**. Buenos Aires: Seix Barral. 2006.
- _____. **Por la espalda**. Buenos Aires: Seix Barral. 2007.
- _____. **Traslasierra**. Buenos Aires: Seix Barral. 2007.
- _____. **Estaqueados**. Buenos Aires: Seix Barral. 2008.
- _____. **Guardia Blanca**. Buenos Aires: Seix Barral. 2009.

Bibliografía Crítica.

ADORNO, T. “La posición del narrador”. In: **Notas sobre literatura**. Tomo II. Frankfurt: Akal. 2003.

ALTAMIRANO, C y SARLO, B. **Ensayos argentinos**. Buenos Aires: Ceal. 1997.

AREA, L. **Una biblioteca para leer la Nación**. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas. Rosario: Beatriz Viterbo. 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Madrid: Gredos. 1992.

BARTHES, R. **El susurro del lenguaje**. Barcelona: Paidós. 1994.

_____. **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: Siglo XXI. 1997.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

_____. **Lo neutro**. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

_____. **S/Z**. Madrid: Siglo XXI. 1991.

BENJAMÍN, W. **El narrador**. Madrid: Taurus. 1991.

BERG, E.H. **Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer**. Buenos Aires: Biblos. 2002.

BRACAMONTE, J. “Reconstruir la memoria en la literatura argentina de los años 90”, In: **Latin American Studies Association**, Miami. Versión disponible en línea: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Bracamonte.PDF>. p. 16-18. 2000. Fecha de acceso: 16/01/2010.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática. 2006.

CALABRESE, E Y OTROS. **Itinerarios entre la ficción y la historia**. Transcursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano. 1994.

CAMPANELLA, H. **La novela histórica: Argentina e Iberoamérica**. Buenos Aires: Vinciguerra. 2003.

CÁNDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

CANÉ, M. **Recuerdos políticos. Manuela Rosa**. Biblioteca Digital Argentina. Versión disponible en línea:http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/cane_padre/b-609268.htm. 1850. Fecha de consulta: 15/01/2010.

CARPENTIER, A. **El recurso del método**. Buenos Aires: Losada. 2004.

CHIAPPINI MORAIS LEITE, L. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática. 2005.

DE CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.

DJELAL, K. "Historia y novela: dramatización de la palabra", In: **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana**. Caracas: Monte Ávila. 1984.

ELMORE, P. **La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la -novela histórica latinoamericana**. Perú: Fondo de Cultura Económica. 1997.

GENETTE, G. "Espaço e linguagem", In: **Figuras**. São Paulo: Perspectiva. 1972.

_____. **Figuras III**. Barcelona: Lumen. 1989.

GILMAN, C. "Historia, poder y política del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera". In: **La novela argentina de los años 80**. Edición a cargo de R.Spiller. Frankfurt: Verweert. 1991.

HALPERIN, D.T. **Una Nación para el desierto argentino**. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2005.

IGLESIAS, C. **La violencia del azar**. Ensayo sobre literatura argentina. Buenos Aires: Tierra Firme. 2002.

JITRIK, N. **Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género**. Buenos Aires: Biblos. 1995.

_____. **Vertiginosas textualidades**. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1999.

LOJO, M.R. “La frontera en la narrativa argentina”. **Revista Hispanoamérica**. Número 74. Año XXV. Diciembre. 1996.

LOWENTHAL, D. “Como conhecemos o passado”. In: **Trabalhos da Memória**. Projeto História. Número 17. São Paulo. 1998.

LOZANO, J. **El discurso histórico**. Madrid: Alianza. 1987.

LUKÁCS, G. **La forma clásica de la novela histórica**. Versión disponible en línea: <http://66.240.239.19/1/4/6/14652.zip>. 1937. Fecha de consulta 10/01/2010.

MANSILLA, L.V. **Rosas: Ensayo histórico-psicológico**. Buenos Aires: Claridad. 2008.

MASIELLO, F. **Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literatura en la Argentina moderna**. Rosario: Beatriz Viterbo. 1997.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literaria**. São Paulo: Martins Fontes. 1995.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

MIRAUX, J.P. *El personaje en la novela*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2005.

MORENO, F. “Yo el supremo: una poética de la seducción”. In: **Revista Le clés des langues**, Febrero. 2009.

MOTTA, A.R Y SALGADO, L. (Coord.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto. 2008.

NOUZEILLES, G. **Ficciones somáticas: Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)**. Rosario: Beatriz Viterbo. 2000.

ORTIZ, P. R. “Yo el supremo: la fatalidad de la escritura y el poder”. In: **Espectáculo. Revista de Estudios Literarios**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2008.
Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/escpoder.html>> Fecha de consulta: 12 de dic. 2009

PERILLI, C. “Fábulas de la Historia en la Narrativa Latinoamericana de Fines de Milenio”. In: **Anales**, Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg, p. 129-144. 2000-2001. Ejemplar Dedicado a Historia y memoria.

_____. “Reformulaciones del realismo”: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, José Manauta y Beatriz Guido. In: **Historia crítica de la literatura Argentina**, volumen 9. Buenos Aires: Emecé. 2004.

PERSKOWSKA, M. **Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana**. Madrid: Iberoamericana. 2008.

PIMENTEL, L.A. **El espacio en la ficción**. Buenos Aires: Siglo XXI. 2001.

PONS, M.C. “La novela histórica de fines del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórica a retórica de consumo”. In: **Revista Perfiles Latinoamericanos**, México. Número 15: diciembre. 1999.

_____. **Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX**. México: Siglo XXI. 1996.

PRIETO, A. **La literatura autobiográfica argentina**. Buenos Aires: Eudeba. 2003.

PROPP, V. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

RAMA, A. **Los dictadores latinoamericanos**. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.

_____. **La crítica de la cultura en América Latina**. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1985.

_____. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca. 1998.

RAMOS, J. **Desencuentros de la Modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX**. Chile: Editorial Cuarto Propio. 2003.

RAYMOND, W. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Ediciones Península. 1980.

RIVERA, A. “La novela y la historia”. In: **La historia y la política en la ficción argentina**. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 1995.

REYES, G. **Polifonía textual**. Madrid: Gredos. 1984.

RICOEUR, P. **Historia y narratividad**. Barcelona: Paidós. 1999.

RICOEUR, P. **Tiempo y narración**. México: Siglo XXI. 1996.

ROA BASTOS, A. “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”. In: **Revista Escritura**. Año II. Número 4. Caracas: junio/diciembre. 1977.

_____. **Yo el supremo**. Buenos Aires: De Bolsillo. 2008.

ROA, M.F. “Alejo Carpentier: el Recurso del Método”. Entrevistas. La Habana. In: **Revista Gramma**. 4 de mayo. 1974.

ROSAS, N. **Artefacto**. Rosario: Beatriz Viterbo. 1992.

_____. **El arte del olvido**. Rosario: Beatriz Viterbo. 2004.

SAER, J. J. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel. 1998.

SALEM, D. **Narratología y mundos de ficción**. Buenos Aires: Biblos. 2006.

SARLO, B. “Literatura y política”. In: **Revista Punto de vista**. Número 19. Buenos Aires. 1999.

_____. **Política, ideología y ficción literaria. Ficción y política: la narrativa durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza. 1983.

_____. “El riesgo de la literatura”. In: **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI. 2007.

SARMIENTO, F. **Facundo**. Buenos Aires: Losada. 1999.

SOSNOWSKI, S. “La nueva novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición”. In: **América Latina: Palabra, literatura e cultura**. Volumen 3. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 1995.

TROUCHÈ, A. **América: historia e ficção**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2006.

VIÑAS, D. “La mirada a Europa del viaje colonial al viaje estético”. In: **Literatura argentina y política: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista**. Buenos Aires: Sudamericana. 1995.

WALDEGARAY, M.I. “Andrés Rivera: la ética de hacer memoria.” In: **Anales de Literatura Hispanoamericana**. 221-233 p. Volumen 36. 2007.

_____. “Andrés Rivera: mito romántico y desencanto político en la figura de Juan Manuel de Rosas”. In: **Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine**, París: Universidad de Paris, p. 1-13. 2008.

WHITE, H. **Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)