

El silencio en *El farmer*, de Andrés Rivera

María Amelia Arancet Ruda
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Pontificia Universidad Católica de Argentina
(Argentina)

Recibido: 10/03/2015
Revisado: 27/03/2015
Aprobado: 07/05/2015

RESUMEN

En el presente trabajo estudiamos, en primer lugar, de qué manera figura el silencio y qué sentidos y funciones adquiere. Por ejemplo, elidir múltiples elementos en la estructura de superficie para que solo marquen su presencia, paradójicamente, por ausencia, desde la estructura profunda (poética generativa); desarrollamos este ítem en nueve puntos. En segundo lugar, nos detenemos en el análisis de qué operación lleva a cabo Rivera en su novela al presentar a Rosas. Finalmente, consideramos qué espacio ocupa Sarmiento en esta configuración subjetiva. En nuestra lectura estableceremos vínculos sobre todo entre *El farmer* (1996) y *El amigo de Baudelaire* (1991), por su estilo semejante, porque apuntan casi a la misma época y porque tiene personajes en común, pero con acento variado –Rosas y Sarmiento, desde ya-.

Palabras clave : silencio-estructura de superficie-estructura profunda-Sarmiento-Rosas.

In this work we study, on the one hand, the ways in which silence figures out and the functions it takes. For exemple, there are many elipsis in the surface structure, so that, those elements only come out under the form of absences one can only guess in the deep structure (generative poetry). We develop this item in nine points. On the other hand, we analyze what operation performed Rivera in his novel to introduce Rosas. Finally, we consider which place

occupies Sarmiento in this subjective configuration. In our reading, we establish links specially between *El farmer* (1996) and *El amigo de Baudelaire* (1991), because of the similar styles an subjects, but with varied accents, os course.

Keywords: silence-surface structure-/deep structure-Sarmiento-Rosas

1/ Breves coordenadas de situación

Andrés Rivera, llamado en verdad Marcos Ribak, nació en una familia judía y obrera -cosa que siempre destaca- en 1928, en el barrio de Villa Crespo de la ciudad de Buenos Aires. En 1992 ganó el Premio Nacional de Literatura por *La revolución es un sueño eterno* (1987). Desde entonces se ha dedicado por completo a la literatura y ha elegido vivir en Córdoba, con su mujer, Susana Fiorito, quien lleva adelante un proyecto cultural social en la “Biblioteca Popular de Bella Vista”, en esa provincia. Desde tal época puntualmente tenemos un libro por año, novela, *nouvelle* o libro de cuentos. En entrevista con Raquel Garzón en el año 2000, para *Clarín*, dice que escribe por las mañanas y a mano; que persevera en el ajedrez y en la idea de la revolución; que llegó a la literatura por las historietas y que, cuando leyó a Faulkner, descubrió que había que escribir “contando la vida”. De la narrativa argentina a él contemporánea admira a Juan José Saer, a Héctor Tizón, a Ricardo Piglia y a Eduardo Belgrano Rawson. De lo uruguayos, a Juan Carlos Onetti, con quien ha compartido la predilección literaria por los antihéroes. Todo dicho escuetamente, acorde con su estilo.

Andrés Rivera comenzó a publicar sus obras en la década del cincuenta, por lo que Luis Gregorich (1968) lo sitúa dentro de la denominada «generación del 55»¹. Por otra parte, Juan José Arrom (1963) agrupa a los escritores del «medio siglo» bajo la denominación de «Generación de 1954» o «Generación de los Reformistas», que comparten tanto una actitud crítica hacia el pasado, como el compromiso respecto de la situación histórica que les toca vivir.

En su producción hay dos grandes etapas. En la primera predomina la preocupación por el mundo de los obreros –no es casual sus insistencia en señalar que su padre fue operario, lo mismo que él-, y por sus luchas sindicales y políticas. Las obras están marcadas por cierto verismo, asociado con las formas del realismo social, lo cual se trasluce en una escritura austera y cargada de una retórica donde predomina la función

¹ En este grupo incluye a los narradores nacidos entre 1920 y 1930, y que comenzaron a publicar sus obras con posterioridad a 1955, en el periodo que sigue a la caída del gobierno de Perón. Etapa que se caracterizó por un auge y desarrollo de la vida intelectual y de los medios de comunicación de masas, que experimentaron un gran impulso y vitalidad.

referencial del lenguaje. El núcleo es la lucha, siempre desaparece, entre el poder político y el conglomerado de los obreros.²

Rivera inició su obra con una novela que por su tema y por su tratamiento se inscribía claramente en el realismo social o socialista (Olguín y Zeiger, 2000)³, *El precio* (1957). Pero, a la par, descubrió que la literatura norteamericana, v.g., de Dashiell Hammet, de Raymond Chandler, de David Goodis, encarnaba una posibilidad de narración social que no caía en el realismo socialista local, caracterizado por el sentimentalismo, por el ideologismo y por la finalidad didáctica (Olguín y Zeiger, 2000: 383). Luego, en su desarrollo como escritor, mantuvo siempre su interés por la experiencia política y social, pero fue introduciendo inflexiones (Olguín y Zeiger, 2000: 387), como la opción de la llamada novela histórica.

Entre 1972 y 1982 Rivera no publicó debido a la situación política del país, aunque siguió escribiendo y reescribiendo algunas de sus obras anteriores. Ese período de la vida argentina dio lugar al surgimiento de una literatura heterogénea, que reflexiona e indaga en la experiencia y en el discurso de la historia nacional. Cabe recordar que en 1980 Ricardo Piglia dio a conocer *Respiración artificial*, novela que es un hito en la problematización del discurso en relación con la historia. En el mismo ámbito, Rivera desarrolla a partir de los 80 nuevas formulaciones escriturarias que renuevan su poética, como en *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987; Premio Nacional de Literatura 1992), *Los vencedores no dudan* (1989), *El amigo de Baudelaire* (1991), *La sierva* (1992), *Mitteleuropa* (1993), *El verdugo en el umbral* (1994), *El farmer* (1996), *Nada que perder* (1997), *Tierra de exilio* (2000), *El manco Paz* (2004), entre otras⁴.

Rivera niega escribir novela histórica; dice que él escribe novelas, eso es todo. Sí admite que en algunas ha elegido deliberadamente ciertos períodos históricos y que se ha documentado acerca de ellos, pero para dar mera ficción. Como fuere, junto con el ya clásico estudio de Seymour Menton (1993), podemos hablar de Narrativa Histórica Nueva, en tanto abandona la representación mimética del modelo realista y da lugar a la

² En esta primera etapa se ve alguna tensión. Sergio Olguín y Claudio Zeiger señalan “dos tendencias aparentemente antagónicas” que tuvieron peso en su formación: el realismo socialista de origen soviético y la literatura norteamericana. “El antagonismo no sería tanto estético, cuanto político” (2000: 383).

³ “La adhesión primera al realismo socialista se relaciona con su pertenencia durante años al Partido Comunista Argentino, hasta ser expulsado a causa de disidencias políticas a principios de los 60; de ahí, pasó a una variante de aquél, el grupo denominado «Vanguardia Comunista», “cuya orientación maoísta preconizaba una ortodoxia acaso mayor” (Olguín y Zeiger, 2000: 383).

⁴ Por ejemplo: *La lenta velocidad del coraje* (1998), *Hay que matar* (2001), *Cría de asesinos* (2004), *Esto por ahora* (2005), *El profundo sur* (2007), *Traslasierra* (2007), *Kadish* (2011).

interrogación sesgada y al avance sobre un desarrollo no lineal, que enfoca fracciones de tiempos simultáneos.

Lo cierto es que la llamada nueva novela histórica es altamente heterogénea. En cada caso varía la intencionalidad del discurso pretendidamente histórico que, como señala Teresita Mauro Castellarín, por el solo hecho de incorporarse a la ficción “adquiere una nueva significación: parodia, reelaboración, interpretación, desmitificación, recreación, entre otras funciones discursivas.” (Castellarín, 1999: 968) La novela histórica, plagada de intertextualidad, es el lugar donde el autor busca otra manera de acercarse a la realidad. Añade Mauro Castellarín:

En el caso particular de Andrés Rivera encontramos un afán sutil, a veces explícito, por enlazar, de manera constante, el pasado y el presente. La crueldad de los caudillos y gobernantes que rigieron los destinos del país desde su constitución como nación, dejaron una saga de persecuciones, exilios, muertos. La historia del siglo XIX se refleja como en un espejo ampliado en la realidad social y política del siglo XX. (Castellarín, 1999: 968)

En este acercarse a la realidad surge la pregunta acerca de por qué Andrés Rivera toma a Rosas. En primer lugar, respondemos a esta pregunta con un hecho que trasciende a Rivera y que, a la par, lo incluye. A saber: al tomar el S XIX argentino no puede no fijarse en Rosas, puesto que, aparte de su gravitación en la vida real, “es como si toda la gran literatura hubiera sido creada como reacción en contra de él, o como respuesta al Restaurador [...]”, como señala en su lúcido ensayo Susana Rotker (1999: 119). Ante la previa imposición de callar y de olvidar, en los años 80 y 90 en nuestro país muchos autores ejercieron “una obstinada interrogación sobre la historia nacional” (Berg, 1993: 111). Naturalmente, Rosas no podía quedar afuera.

Analizaremos, entonces, cuál es la visión de Rosas que ofrece Andrés Rivera, particularmente en *El farmer*, que transcurre durante un único día, el 27 de diciembre de 1871, a treinta y dos años de la gesta de *Los Libres del Sur*, a veinte años de su partida de la Argentina y a seis años de su muerte (muere el 14 de marzo de 1877). Este único día puede interpretarse en la novela como todos los días, siempre iguales, como si Rosas estuviera ya fuera del tiempo.

En el presente trabajo veremos: 1º/ de qué manera figura el silencio y qué sentidos y funciones adquiere; 2º/ qué operación lleva a cabo Rivera en su novela al presentar a Rosas; 3º/ qué espacio ocupa Sarmiento en esta configuración subjetiva. En nuestra lectura estableceremos vínculos sobre todo entre *El*

farmer (1996) y *El amigo de Baudelaire* (1991), por su estilo semejante, porque abordan casi a la misma época y porque tienen personajes en común, pero con acento variado –Rosas y Sarmiento, claro está–.

2/ Los sonidos del silencio

En *El farmer* hay algo de provocativo en la modalidad discursiva. Tratándose de una novela, se deberían contar cosas, pero es más lo que se calla que lo que se cuenta. Allí es menester poner el oído lector. Hay un uso peculiar del silencio, fenómeno que adquiere variadas formas de presencia y diversas funciones. El silencio es llamativo, sobre todo, porque se da junto con fragmentos de una prosa dura y seca hasta el extremo. En principio, diríamos que este juego entre el silencio y un decir cuasi brutal es lo propio de ciertos temperamentos introvertidos, que no suelen explayarse, pero que, cuando lo hacen, dejan al interlocutor perplejo por la contundencia de su intervención.

A medida que desarrollamos el tema, iremos enumerando estos modos de presencia y estas funciones del silencio.

1°/ Como señala Susana Szwarc (1996) en *El farmer* “se nos ofrece un lenguaje que, como nunca, se desmigaja y asienta hasta alcanzar un espesor que roza lo poético.” Creemos que lo que ella llama “espesor” responde a un fenómeno discursivo que analiza Samuel Levin (1962) para estudiar la densidad en poesía. Por supuesto, podríamos pensar en elipsis narrativas, desde lo narratológico, y estaría bien. Pero nos parece más adecuado observar este silencio desde la poética generativa, según la cual la densidad discursiva es fruto de la elipsis de uno o varios elementos en la estructura profunda, los cuales no son recuperables en la estructura textual de superficie.

Los ejemplos más contundentes son los varios fragmentos presentados como versos –nunca más de cuatro o cinco– en medio de la página en blanco. En total son ocho de estas páginas. Cito solo dos, a modo de muestra:

Cuídate de la noche	Nieva.
Cuídate del día	Huela.
La vejez es inevitable	El día se fue.
La muerte, también (Rivera, 1996: 21)	Miro a Rosas.
	<i>Es triste todo.</i>

2º/ Además de que el silencio está en el uso abundante y lírico del blanco de la página, también es apuntalado por el empleo de oraciones cortas y tajantes, casi diría de 'mínimas frases acabadas' (sujeto-verbo-objeto) que constituyen un párrafo entero, por ejemplo: "Me caliente sentado junto al brasero. Tomo mate. Espumoso, el mate" (Rivera, 1996: 16); "Nieva.// Son las dos de la tarde." (Rivera, 1996: 73); "¿Cómo es Buenos Aires, mi general? Lluviosa como un recuerdo" (Rivera, 1996: 13); "Pasos en la nieve.// Alguien busca a alguien.// Me enfrió en esta tierra sin emociones" (Rivera, 1996: 92).

Enrique Foffani, en *Clarín*, habla de cómo Rivera crea su lengua propia: "pone de manifiesto las marcas, las incisiones y las huellas de un trabajo con las palabras" (2000: 4-5). Según este crítico, un estilo sería eso: "el modo de crear una lengua dentro de la lengua, un trabajo de incorporación en el sentido etimológico: darle cuerpo a las palabras". En Rivera "esa lengua ha sido el producto de un trabajo sobre todo con la economía. [...] Laconismo de estilo y brevedad de relato encuentran un punto de convergencia: no es posible ya el uno sin la otra":

Cuatro de la tarde: nieva.

Quiero calor para mis huesos.

La perra me mira. Mira cómo echo carbón al brasero. Odio el frío inglés. Soy Rosas, pero pobre.

Odio la vejez.

Tráiganme un caballo. (Rivera, 1996: 89)

3º/ El silencio también es parte, entonces, de un mecanismo provocativo que actúa así: emplea un lenguaje crudo y directo en contraste con el silencio, como falta de todo atenuante, incluso como espacio de resonancia que dilata el efecto de lo dicho, y, asimismo, aumenta las posibles asociaciones connotadas por el lector frente a lo silenciado. En efecto, su lenguaje es potente, lacerante, vital. Sumamente económico, por un lado; por el otro, hace uso claro de repeticiones léxicas y sintagmáticas. Esas repeticiones marcan un ritmo obsesivo muy fuerte. María Gabriela de Boeck observa que la "sustitución sinonímica, la paráfrasis, la pronominalización son desechados a favor de una expresión repetitiva. [...]". Señala, además, que el polisíndeton y la excesiva puntuación del texto "contribuyen a la morosidad y al estatismo del plano actancial. La fijación del presente, entonces, tiene su punto de partida a nivel microestructural [...]" (1999: 80-81). Claudia Gilman (1993: 61) interpreta las repeticiones, en el cuadro general del estilo fragmentado de Rivera, como una marca de padecimiento, puesto que el intento de narrar choca con las repeticiones y con

las interrupciones, que impiden una fluida articulación entre los fragmentos de historia y hacen el presente interminable. Rosas repite infinitamente unas pocas cosas:

Soy un campesino viejo que no ha terminado de encanecer. Y que, sentado junto a un brasero, tiene frío, y toma mate.

Soy, también, un hombre viejo que, sentado junto a un brasero, mira nevar en/ sus escasas tierras, aquí, en el condado de Swanthling. Y piensa en la muerte.

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 [...]

Nieva en Europa, de los Urales a los Alpes, de Estocolmo a Sicilia.

Nieva en mi corazón. (Rivera, 1996: 10-11)

4°/ El silencio que rodea la repetición es, en general, clave de la poética de Rivera. De algún modo lo enuncia en *El amigo de Baudelaire*, novela que hemos elegido para completar la lectura de *El farmer*. En aquella dice en uno de sus breves párrafos rodeados de blanco: “Para que pueda creer en lo que escribo: no al énfasis, no al asombro” (1991: 10).

5°/ Por otra parte, existe una íntima relación entre violencia y silencio. Como señala Georges Bataille (1957), es la civilización la que posee la palabra, puesto que es fruto de la razón; la violencia, en cambio, es silenciosa, en el sentido de que no articula discursos; más bien los desarticula, los descalabra, los anula. Y, como sabemos, Rosas no es la civilización, por eso está, naturalmente, unido al silencio.

6°/ En cuanto al personaje, el silencio es figurativización de su soledad. En verdad, es la soledad propia de todos los personajes de Rivera. Más aun, la ausencia de otros personajes destaca el silencio/soledad en que está el protagonista; hay otras voces, pero no son más que presencias evocadas por Rosas.

7°/ También es destacable que silencio y palabra en contrapunto refieren el juego entre libertad y cárcel en el personaje. Por un lado, la palabra es cárcel, porque impone límites; pero sabemos que, a la par, es ‘cárcel que libera’. A propósito de esta palabra, es importante considerar que Andrés Rivera eligió la primera persona para comprender sin juzgar, por lo cual la palabra duplica su sentido de liberación. La elección del monólogo interior acentúa esta liberación, esta descarga de una conciencia.

8°/ El silencio del personaje y el que lo rodea es representativo de los muchos silencios propios de los exilios habidos en nuestro devenir histórico. ¿Qué piensa, qué le pasa, qué vive el que se fue, nuevo proscrito? En un punto, *El farmer* puede interpretarse como un pedido de cambio: que la intolerancia deje lugar a la armoniosa convivencia entre los diversos. Dice Rivera, o el yo del enunciado en *El amigo de Baudelaire*, –Saúl Bedoya–: “La verdad, eso también lo sé, no puede acortarse ni alargarse. La verdad no se queja, no ríe, no habla. Actúa.” (Rivera, 1991: 54). Esta es la verdad no historiográfica que quiere poner de relieve Rivera, más allá de cómo hayan sido, efectivamente, los hechos. Como señala Edgardo Berg (1993), la historia en Rivera es un mapa de lectura de la historia más reciente, de manera que aparece en el horizonte cercano la figura de Juan Domingo Perón. Hay un par de pasajes que afirman esta conexión, por ejemplo cuando, despedido, Rosas quiere dar la espalda a un imposible pedido de regreso a la Argentina:

Me llamarán y yo no volveré. Eso es tan cierto como que Nuestro Señor Jesucristo fue vendido y clavado en la cruz.

Me llamarán para que salve a un país enfermo, roído por la anarquía, devastado y empobrecido por putos y corruptos, y expuesto a los probables furores que pueda provocar la diseminación de las proclamas de *La Internacional de Trabajadores*. (Rivera, 1996: 39)

Es evidente que *El farmer* no pretende narrar el pasado, sino indagar en lo registrado: ¿qué ocurre en el exilio de los poderosos? Cabe destacar que tanto Rosas como Perón son tomados muy a menudo en la literatura argentina, como ya lo señalara Amelia Royo.

En este sentido, *El farmer* es un cuestionamiento acerca del poder y, además, acerca de su fracaso. En términos de Michel Foucault en su *Microfísica del poder* (1973), Rivera se pregunta por los lugares, por los mecanismos y por los efectos del poder que hacen que los actores de la historia cambien de posiciones.

9°/ En suma, vemos que la función por antonomasia del silencio en *El farmer* es la de construir y sostener el personaje y la diégesis. En esta novela se condensa una enorme tensión, debida a la presión de lo no dicho. Esta tensión es la que arma al Rosas de Rivera y, asimismo, teje la situación en que está inmerso. Más aun: esta tensión no solo sustenta la acción, sino que es la acción misma, en un presente henchido de sentimientos de abandono, de venganza, de tristeza y cuya única salida posible es la muerte.

3/ La metamorfosis.

El silencio es condensación y es presencia por ausencia, en tanto desde lo semántico muchos de los temas tienen que ver con lo prohibido: una mixtura entre política, moral, sexualidad y aberraciones de variada índole. Desde este punto de vista, el silencio se relaciona con lo abyecto, lo que usualmente es 'obiectum' > 'arrojado lejos'. Pero aquí, a diferencia de muchas otras novelas de Rivera, lo abyecto es apenas sugerido, porque lo que el narrador pretende es hacer humano al monstruo.

Si Sarmiento define a Córdoba, en tanto bastión de lo retrógrado en la República Argentina del S XIX, como "la Pompeya de la España de la Edad Media" –metáfora archi hiperbólica de estancamiento–, conociendo el amor medieval por los bestiarios, tiene lógica pensar en la presencia de monstruos; específicamente, de un monstruo, en este caso Don Juan Manuel de Rosas.

¿Qué cosa define al monstruo? Según Raúl Dorra, el monstruo, como todo fruto fantasioso, resulta de una interacción entre la semejanza y la diferencia, "puesto que la semejanza es lo que hace reconocibles a la figuras, y la diferencia es lo que les da su capacidad de significar lo desconocido" (Dorra, 2003: 143). Así, apenas iniciada la novela, cuando Rosas se va a afeitarse, estamos frente a un acto cotidiano y, a la vez, simbólico: Rosas se pone frente al espejo; lo que veremos en la novela será aquello que el espejo devuelva, que será una respuesta inusitada ante la pregunta por su identidad, más aun, por su naturaleza. Lo que encontramos es un hombre común, un "everyman", que se separa del demonio marcado por la deformación o por el exceso, en Rosas, exceso de maldad, ya que según Sarmiento él "hace el mal sin pasión".

Por cierto, la visión de Rosas de la que parte Rivera guarda estrecha relación con la más tradicional: la de Hilario Ascasubi en, por ejemplo, "Isidora, federala y mazorquera". Esa imagen de Rosas como encarnación del mal está en la base, pero Rivera le quita lo excepcional; con lo cual también lo desmitifica. Así, por ejemplo, en el fragmento recién referido, al presentarlo como un viejo venido a menos, cuya vida se reduce al escaso control de lo inmediato, que al afeitarse se acuerda de Manuelita, le tiembla la barbilla y casi lloriquea:

Miro mi cara en el espejo.

Me afeito cada ocho días, bajo este cielo que no es mío.

La navaja corre por mis mejillas: buen filo el de mi navaja.

Mi pulso es, todavía, de hierro.

¿Por qué hay lágrimas en mis ojos?/

¿Por qué tiemblan mis labios?

Manuelita me afeitaba, hasta esa medianoche de 1852, los siete días de la semana, sin faltar uno, cuando el reloj daba las 5:30 de la mañana.

Yo no necesitaba espejos.

Yo, que fui el guardián del sueño de los otros. (Rivera, 1996: 11/12)

Más que construir una imagen certera de Rosas, Andrés Rivera hace lo contrario. Como señala Clara Inés Pilipovsky de Levy (1997), a lo largo de toda la novela el narrador se dedica a desmentir la nota que la abre, esto es el texto que pensó para su epitafio: "Que en mi epitafio se lea:/ *Aquí yace Juan Manuel De Rosas,/ un argentino que nunca dudó*". Lo único indubitable es que para este yo del enunciado ya no queda certeza alguna. Rivera corroe con preguntas lo instituido a fin de hallar sentidos heterodoxos.

Rivera toma al Rosas que ya no es protagonista de la Historia, para convertirlo en protagonista de esta novela, pero desde el lugar del caído, por su "empatía con el vencido" (Berg, 1993: 117). Un hombre viejo y expulsado que se llama Rosas, un granjero en algún lugar, que muestra, entre otras cosas, que el proceso histórico está urdido con discontinuidades y rupturas, tal como lo refleja el cúmulo de fragmentos de texto que arman este libro, cuyo orden podría ser otro, porque lo importante no es la linealidad.

El Rosas de Rivera se ha salido de la Historia, la mira desde afuera. Está afuera de la escena, porque es un desplazado. Está afuera del presente, porque ve desde la memoria: sobre todo, la memoria de quienes lo adularon y luego le dieron la espalda; la memoria del momento en que tuvo que embarcarse rumbo a Inglaterra, huyendo, él, don Juan Manuel; la memoria del regreso de Caseros, vencido, abatido, quizás infinitamente sorprendido. Y, también, está afuera del pasado como dibujo cronológico, porque cuanto manifiesta con su silencio es completamente actual. Enrique Foffani (2000) destaca que la narrativa de Rivera reescribe constantemente ese momento de fundación donde la violencia y la violación –como las del *El Matadero*, de Echeverría– se suceden, pero para resignificar las del presente.⁵

Más que cuestionar la visión más extendida del Rosas histórico, Rivera lo humaniza, trae a Rosas 'de este lado': es un mortal –se insiste mucho en que está cerca de la muerte–, envejece, sintagma con sus variaciones morfológicas que constituye una de las repeticiones centrales, tiene frío, está solo, tiene miedo, siente tristeza. Es un ser tan frágil y tan vulnerable como cualquiera de nosotros.

⁵ Por el momento biográfico que Rivera elige tomar, el de la derrota del poderoso, hay cierta relación con lo que se hace en la película *La caída* (2004, director: Oliver Hirschbiegel) con el personaje de Adolf Hitler, interpretado por Bruno Ganz: el monstruo es deleznable, y se vuelve humano.

3/ “No hay espina sin rosa”

Un tanto irónicamente, tomamos esta frase hecha, “No hay espina sin rosa”, para afirmar que no hay Sarmiento sin Rosas, ni Rosas sin Sarmiento, mal que les pese. Y, a la par, ninguno de los dos existe sin Buenos Aires. No es una cuestión de ideología. Es casi un triángulo amoroso tanguero en nuestro imaginario colectivo.

Para la construcción del Rosas de *El farmer* son fundamentales Sarmiento y su *Facundo*; este último como hipotexto constante. Fundamentales en tanto contrapunto, y en tanto *alter ego*. Baste revisar la imagen que Andrés Rivera presenta de Sarmiento unos años antes, en *El amigo de Baudelaire*, como hombre viejo, solo e incomprendido, tal como lo está Rosas en *El farmer*: “¿Qué se puede decir del señor Sarmiento que no se haya dicho ya?/ Camina, la ancha espalda algo encorvada, por la ciudad de Buenos Aires, con una mueca de desprecio en la boca. Odia y ama a Buenos Aires” (Rivera, 1991: 34); o, más adelante: “¿Quién es el señor Sarmiento? ¿Dónde acaba el señor Sarmiento? [...] el señor Sarmiento no termina en su cuerpo” (Rivera, 1991: 35-36). Por cierto, Rosas, tampoco.

Para la construcción del Rosas de Rivera, Sarmiento es indispensable. ‘Sarmiento/Rosas’ funciona como el par de opuestos complementarios ‘civilización/ barbarie’, que se corresponde con el de ‘silencio/palabra’.

Asimismo, la imagen de Buenos Aires conecta a Sarmiento con Rosas, en tanto Buenos Aires se presenta como una entidad compleja de ‘paisaje-gente-acciones’, la cual, increíblemente, después de haber padecido y de haber gozado el paso y el peso de semejantes personajes, todavía subsistirá: “Esa luz del cielo de Buenos Aires estará ahí [...] Cuando el frenesí del señor Sarmiento no despierte, siquiera, pena.” (Rivera, 1991: 36/37)⁶. Una Buenos Aires que en *El amigo de Baudelaire* tiene que ver con lo edilicio, tomado como el símbolo de la civilización que Sarmiento buscó; pero en ella, trágica e irónicamente, lo aplasta un “sol de desierto”:

⁶ He aquí la cita más completa: “Esa luz del cielo de Buenos Aires estará ahí, suspendida sobre la ciudad, so/bre sus plazas, sus monumentos, sobre sus ruinas y sus desperdicios, sobre lo que ella sea, cuando los caballeros con los que, a veces, almuerzo en el club, duermen en la bóveda de La Recoleta. Cuando el frenesí del señor Sarmiento no despierte, siquiera, pena.

Cuando ya no esté.” (Rivera, 1991: 36/37).

Piedras esparcidas por un ciego en calles largas y estrechas: la ciudad es eso. Piedras que hieden silenciosas bajo un sol de desierto⁷. Puertas y ventanas cerradas en las casas silenciosas y negras bajo la luz de un sol de desierto. La ciudad es eso.

Nadie en las calles, salvo el señor Sarmiento que camina, sombra adusta y deformada, bajo un sol de desierto, por las calles vacías de la ciudad. (Rivera, 1991: 46)

Él, que quería lograr la asociación como clave civilizatoria, es el único habitante visible de una ciudad que es más pampa que urbe. Ese Sarmiento se parece al Rosas de *El farmer*, también anciano y solo, figura trágica que pasa de estanciero casi omnipotente a mero granjero, a '*farmer*', que no cuenta con más que un poquito de tierra y con sus recuerdos, por ejemplo, el del regreso después del combate de Caseros: La situación de los dos hombres en la ciudad es paralela, por la soledad, por el recelo, por el sol devastador:

Hacía calor en la ciudad, a la que llegué, solo, montado en mi yegua *Victoria*, y las ventanas y las puertas de la ciudad estaban cerradas, como si un viento de peste silbara por las calles de la ciudad, y había un silencio como no conocí otro en esas calles de Buenos Aires, vacías e invadidas por el sol de verano.

Era mucho el calor, y bochornoso, y sé que me miraban el paso corto de *Victoria* por las calles silenciosas y vacías de Buenos Aires, y miraban el espectro lívido de la derrota en los campos de Ca-/seros montado sobre mí, sobre mis hombros y sobre las ancas de *Victoria*, mi yegua.

[...]

Y yo voy en la yegua *Victoria*, al paso voy, camino de la embajada británica, donde me espera el inglés Gore, y miro las casas cerradas de Buenos Aires, el viento de la peste que silba en las calles de Buenos Aires, y el sol que cae, como plomo derretido, sobre los techos de las casas de Buenos Aires. [...]/

[...]

Demoré una vida en reconocer la más simple y pura de las verdades patrióticas: quien gobierne podrá contar, siempre, con la cobardía incondicional de los argentinos. (Rivera, 1996: 27-30)

En *El amigo de Baudelaire*, Sarmiento se desplaza por la ciudad en un abandono equivalente:

⁷ El subrayado es nuestro.

Pisa escombros, vómitos, vidrios rotos, cenizas, las brasas que se apagan de las fogatas amarillas, restos viscosos de algo que fue tripa o leche o sangre, y fermentó. Se quita la galera, y la calva le brilla bajo un sol de desierto, y se limpia el sudor de la frente con el dorso de la mano, y sus labios feroces, que no conocieron el amor, se abren y escriben una historia que nadie leerá.

¿Qué hace ese viejo, solo, en la ciudad apestada?

[...]

¿De qué habla ese hombre que está solo en la ciudad apestada? [...]

¿De qué se ríe ese viejo, plantado, solo, en la ciudad? ¿Se ríe de él? ¿De su inútil amargura? ¿De él, [...]

¿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? [...]

¿Lee el señor Sarmiento, en las paredes negras de la ciudad apestada

Camila ailavyu

Fierro

¿Soy yo ese hombre viejo que pisa la ciudad apestada y vacía, negra bajo un sol de desierto, con sus botas polvorientas?

Preparen el cuello

se viene el camello

¿A quién le habla ese hombre, solo, en la ciudad vacía, en el invierno que no acaba nunca en la ciudad vacía?

Con vida los llevaron

Con vida los queremos

¿Quién se cree él que es? (Rivera, 1991: 45-47)

Claramente es la voz del presente, que sopesa ese pasado determinante y un presente de inconsistencia que no renueva y que arrastra síntomas. Es Sarmiento. Es Rosas. Es Rivera mismo.

4/ Conclusiones. El silencio como provocación

El silencio está en la base de las motivaciones de *El farmer*. En este caso, como en el de tantos otros autores, frente a la imposición de callar y de olvidar, muchas obras asumieron el silencio para romperlo.

El silencio, en tanto lo acallado y lo imposible de decir, vehiculiza y representa a un Rosas que Andrés Rivera desdemoniza quitándole la máscara, anulando la diferencia y, así, convirtiéndolo en cualquiera, en uno más. Sin embargo, es un cualquiera instalado en el centro del imaginario nacional. Ícono del poder muy frecuentemente ligado con la violencia, por lo cual se impone revisarlo. A partir de la década de 1980, la literatura argentina necesita revisar este imaginario del inconsciente colectivo, para hacerlo menos inconsciente. En este caso, decir el silencio para salir del silencio, que, por cierto, no es salud. Salir del hábito argentino de negación, que tan bien analiza en algunas obras de nuestras letras la mentada Susana Rotker.

Este silencio se rompe con intensidad especialmente cuando Andrés Rivera deja en claro que Rosas, tal como nos llega, es una construcción de Sarmiento, tanto como Sarmiento se construye –siempre literariamente hablando– como contrapunto de Rosas. El juego entre silencios y dichos en el discurrir de la novela hace hincapié en esta mutua dependencia.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARROM, Juan José. (1963).** *Esquema generacional de las letras hispano-americanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- BATAILLE, Georges. (1957).** *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- BERG, Walter Bruno. (1993).** “La literatura argentina actual frente al problema de la autocrítica”, en: *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. (Karl Kohut y Andra Pagni, eds.). Frankfurt/ Main, Vervuert, 2da. ed. (1° ed.: 1987). pág. 111.
- BOECK, María Gabriela de. (1999).** “La otra cara del poder en *El farmer*, de Andrés Rivera”, en: *Ficción y discurso*, María del Carmen Tacconi (coord.), Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas, pp. 80/81.
- DORRA, Raúl. (2003).** “¿Para qué monstruos?”, en su: *Con el afán de la página*. Córdoba, Alción, pág. 143
- FOFFANI, Enrique. (2000).** “Historia de un estilo. El lento silencio”, *Cultura y Nación, Clarín*, domingo 9 de julio, pp. 4/5.
- FOUCAULT, Michel. (1973).** *Microfísica del poder*. Barcelona, La Piqueta, 1983.

- GARZÓN, Raquel. (2000).** “La dignidad de la derrota. Entrevista con Andrés Rivera”, en: *Cultura y Nación*, *Clarín*, domingo 9 de julio, pp. 3/4.
- GILMAN, Claudia. (1993).** “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”, en: *La novela argentina de los 80* (Roland Spiller ed.). Frankfurt/ Main, Vervuert. [Estudios Latinoamericanos/ 29; Universidad de Erlangen; Nuremberg]. pág. 61.
- GREGORICH, Luis. (1968).** “La generación del 55: los narradores”, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, 53, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. pp. 1249/1256.
- LEVIN, Samuel. (1962).** *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974.
- MENTON, Seymour. (1993).** *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica.
- OLGUÍN, Sergio y Zeiger, Claudio. (2000).** “La narrativa como programa: el realismo frente al espejo”, en: *Historia crítica de la literatura argentina*; dir.: Noé Jitrik. Vol. X: *La irrupción de la crítica*, dir. Susana Cella. Bs.As., Emecé.
- PILIPOVSKY DE LEVY, Clara Inés. (1997).** “La construcción del sujeto histórico en *El farmer* de Andrés Rivera”, en: *Actas de las Segundas Jornadas de Literatura Argentina/ Comparatística*, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, UBA, 1º, 2 y 3 de octubre, pp. 485/ 491.
- RIVERA, Andrés. (1991).** *El amigo de Baudelaire*. Bs.As., Alfaguara,. pág. 10.
- _____ (1996). *El farmer*. Bs.As., Alfaguara, pág. 21
- ROTKER, Susana. (1999).** *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Bs.As., Ariel, pág. 119.
- SZWARC, Susana. (1996).** “El silencio de Rosas. El Restaurador hace el balance de su vida”, en: *La Nación* Cultura, 30 de junio.