

LATIN AMERICAN LITERARY REVIEW



EDITOR:

DEBRA ANN CASTILLO, *Cornell University*,

REVIEW EDITOR:

LUCILLE KERR, *Northwestern University*

ASSISTANTS to the EDITOR:

ALEXANDRA GEORGE, *CARNEGIE MELLON UNIVERSITY*

ASHLEY NELSON, *CARNEGIE MELLON UNIVERSITY*

EDITORIAL BOARD:

CARLOS J. ALONSO, *Columbia University*

REBECCA E. BIRON, *Dartmouth College*

LUIS CARCAMO-HUECHANTE, *University of Texas at Austin*

SARA CASTRO-KLAREN, *Johns Hopkins University*

ROSEMARY GEISDORFER FEAL, *Modern Language Association*

ANIBAL GONZALEZ PEREZ, *Yale University*

ELIZABETH HORAN, *Arizona State University*

K. DAVID JACKSON, *Yale University*

AMY KATZ KAMINSKY, *University of Minnesota*

LUCILLE KERR, *Northwestern University*

STEPHANIE MERRIM, *Brown University*

RANDOLPH POPE, *University of Virginia*

VERONICA SALLES-REESE, *Georgetown University*

MARCY SCHWARTZ, *Rutgers University*

ELZBIETA SKLODOWSKA, *Washington University*

CANDACE SLATER, *University of California, Berkeley*

ESTELLE TARICA, *University of California, Berkeley*

MARY BETH TIERNEY-TELLO, *Wheaton College*

NELSON VIEIRA, *Brown University*

VOLUME 43

JANUARY – JUNE 2015

NUMBER 85

The *Latin American Literary Review* is a semiannual publication

247 Goldwin Smith Hall • Ithaca, NY 14853-3201

607-255-4155

E-mail: lalrp.editor@gmail.com • Website: www.lalrp.org

Subscription Rates 2016	Individual Domestic	\$32.00
	Institutional Domestic	\$55.00
	Individual Foreign	\$42.00
	Institutional Foreign	\$58.00
	Back Issues	\$22.00

Outside of US, for airmail add US \$12.00. Make checks payable on a US bank to LALR and send to: Editor, LALR, P.O. Box 7530, Pittsburgh, PA 15213.

All subscription orders from individuals must be prepaid. Two-year and three-year institutional orders are accepted at multiples of the one-year rate. Billing privileges are extended only to institutions that provide purchase orders. All subscriptions submitted on a purchase order will be billed at the institutional rate. Airmail upon request.

Please add postage for individual issues ordered that are not part of a subscription.

Inside the US: \$4.00 Outside the US: \$12-\$15

To assure that you receive your issues in a timely manner, please have all subscriptions for the year 2015 ordered by April 2015.

Claims for missing issues: Domestic must be claimed within three months of publication, foreign must be claimed within seven months of publication.

The *Latin American Literary Review* is indexed in the following publications:

- American Humanities Index (AHI)
- Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)
- Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
- International Bibliography of Periodical Literature (IBZ)
- International Bibliography of Book Reviews (IBR)
- Modern Language Association of America International Bibliography (MLA)

The *Latin American Literary Review*, a semiannual journal, publishes scholarly essays and book reviews on the literatures of Spanish America and Brazil. Articles may be submitted in English, Spanish or Portuguese, and non-English quotations need not be translated.

Submissions should conform to the MLA Style Manual. Please send **three hard copies** of the article sent to: Dr. Yvette Miller, Editor, *Latin American Literary Review*, P.O. Box 7530, Pittsburgh, PA 15213 (**self addressed stamped required**) and **one digital copy** (using Microsoft word versions 5.0 or higher) to lalrp.editor@gmail.com.

Articles that have been accepted for publication in the Review must be resent to the LALR editorial offices completely proofread and ready for printing according to the following specifications: only one space should follow periods and other punctuation; endnote numbers should be placed after parentheses, periods and other punctuation; if available, the italicizing function should be used rather than the underlining function to designate foreign words, titles, etc.; paragraph and columns should be created with TABS or the paragraph offset function.

Books for review should be sent by publishers directly to our Book Review Editor; see our website www.lalrp.org for address. Books sent by authors cannot be considered.

Since we depend on subscriptions for our publication, we expect our contributors to subscribe.

The views expressed by the contributors do not necessarily represent those of the Editors.

C O N T E N T S

ARTICLES

- El acoso*, Sirens, and Carpentier's Joyce
Franklin Strong 7
- Lecturas al límite: tensiones ideológicas en la ficción
histórica de la editorial Sudamericana
Verónica Garibotto 31
- Épica y sentidos de Homero en *Primero sueño*
de Sor Juana Inés de la Cruz
Pablo M. Ruiz 53
- Pliegues y micropercepciones: ecos barrocos
en *El limonero real* de Juan José Saer
Laura García-Moreno 68
- The City Opens: Along the limits of
Gonzalo Millán's *La ciudad*
Jenny Morse 91

BOOK REVIEWS

- After the Nation: Postnational Satire in the Works of
Carlos Fuentes and Thomas Pynchon.* By Pedro García-Caro
Santiago Juan-Navarro 109
- Fictions of the Bad Life: The Naturalist Prostitute and Her Avatars
in Latin American Literature 1880-2010.* By Claire Thora Solomon.
Mónica Szurmuk 113
- Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth
in the Luso-Hispanic Atlantic.* By Erin Graff Zivin
Earl E. Fitz 116
- Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature
in Latin America.* By Mariano Siskind.
Dierdra Reber 120

EL ACOSO, SIRENS, AND CARPENTIER'S JOYCE

FRANKLIN STRONG

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

1. Introduction: Carpentier and Joyce

On September 5th of 1954, Alejo Carpentier, then living in Caracas, used his column in the Venezuelan daily *El nacional* to celebrate the re-appearance in print of a series of recollected conversations with James Joyce. The conversations came from the notebooks of Georges Borach, who had been a language student of Joyce, and had originally been published in the *Neue Zürcher Zeitung* in 1931. In 1954, they were rediscovered by Joseph Prescott and translated, first into English by Prescott, and then into French by Madeleine Zaval.¹ Carpentier called this re-publication “una inestimable contribución” to the study of literature.

Two passages in particular captured Carpentier's attention. In the first, Joyce explains why he chose Homer's *Odyssey* as the model and source for *Ulysses*;² the second recounts Joyce's composition of the novel's Sirens chapter. Carpentier translated both for his readers, reporting Joyce's words in the latter passage as follows:

Acabo de terminar el capítulo de las sirenas. Un tremendo trabajo. Escribí ese capítulo utilizando las técnicas de la música. Es una fuga, con todos los matices musicales: piano, fuerte, ralentando, etc. ... También hay un quinteto, como en *Los maestros cantores*, la ópera de Wagner que prefiero. (“Elaboración” 130-1)

“Conversations with James Joyce” crossed Carpentier’s desk at a propitious moment, one of several points in the Cuban’s career when the subjects of music and the novel were converging in his thoughts. Carpentier’s most recent novel, *Los pasos perdidos* (1953), treated an unnamed composer’s journey through time and space to the source of both civilization and music; his next work, the short novel *El acoso* (1956), would be built around a fictional performance in Havana of Beethoven’s Third Symphony. These two works are often cited by critics as examples of Carpentier’s self-professed attempts to translate musical forms to fiction.³ Coming in the midst of these efforts, Carpentier’s translations of Joyce’s words on Sirens (recollected by Borach) seem to reflect an effort to translate the Irish author into his own literary system.

In the fall of 1954, Carpentier was also finalizing the preparations for the Festival de Música Latinoamericana, which he had been promoting and organizing for months. In late November and early December of that year, the attention of the musical world was focused on Caracas, where renowned composers and critics convened to perform, observe, and comment on the state of Latin American music. The unofficial but dominant theme of the festival, the recurring topic of its participants’ interviews, speeches, and roundtables, involved the relation of nation to music. *El nacional* printed, each morning, composers’ and critics’ thoughts on the ways Latin American music could find its voice in a world still centered in Europe.⁴ Carpentier would figure into these conversations, as well: on December 4th, as part of a roundtable discussion with the critic Alfredo Matilla and the composers Juan Bautista Plaza and Héctor Tosar, Carpentier called for the founding of an international organization dedicated to disseminating Latin American music.

In *Sirens*, Carpentier would have found Joyce’s treatment of the very theme that would animate the festival. Joyce’s characters sing patriotic anthems in their colonizers’ tongue; they build a national, insular identity on their mastery of continental music forms. Stuart Gilbert reminds us that “One of the most remarkable features of Dublin life in the heyday of Mr. Bloom was the boundless enthusiasm of all classes of citizens for music, especially of the vocal and operatic varieties” (237). Joyce portrays this national pride while highlighting the paradox that Gilbert also outlines:

Thus to the Dubliners music was an essentially *Italian art* and they always liked to allude to songs by their Italian

names, even though the opera whence they came was by a non-Italian composer and usually sung in English. Thus one would ask the other, "How did he sing the *Dio possente?* (*Even the bravest hearts may swell*), or, as in this episode, demand *M'appari* (*When I first saw...*). (244n)

Joyce's Sirens chapter reflects a similar dilemma to the one confronting Carpentier in 1954: an urge to forge an independent national identity in a country still in the thrall of European cultural standards. Moreover, Joyce's solution, as expressed in Sirens, comes very close to the solutions Carpentier would propose in his theoretical writings of the 1960s, particularly those on the New World Baroque.

In this article, I will argue that Carpentier's reading of Sirens, guided by Joyce's comments to Borach, served as a catalyst and model for the writing of *El acoso*. Like Sirens, *El acoso* is, according to its author, built around an identifiable musical form; and, as with Sirens, critics of *El acoso* have had a hard time agreeing on how to find that form within the text. Each author writes of European music as a form of culture imposed on his nation, and each presents a complicated means of resisting that imposition. By reading *El acoso* with Sirens, we will see that just as Joyce tied musicality into his notions of nation and imperialism, Carpentier's reading of Sirens helped shape the latter author's construction of Cuban national identity.

2. Simultaneity and Sirens

To see how music and nationalism overlap in *El acoso*, we should first turn to Sirens and to the critical controversy that has swirled for decades around Joyce's notes and comments on the chapter. Again, according to Borach, Joyce asserted that Sirens is a fugue. The statement manages to be both specific and vague: how, specifically, is Sirens a fugue? And how do we relate that assertion to Joyce's next sentence, which ties the chapter to *The Meisteringer*?⁵ How do we reconcile it with Joyce's letter to Harriet Weaver, in which he asserted that the chapter is *fuga per canonem* (*Letters I*, 129)? As Susan Brown outlines, a *fuga per canonem* is not the same as a fugue:

The *fuga per canonem* is a strict form also known as a round (as in 'Three Blind Mice' or 'Frere Jacques'; see Honton

41) which, according to *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, is 'descended from the contrapuntal experiments of mediaeval monks' in the sixteenth century. The second is a radically complex contrapuntal form developed in the seventeenth and eighteenth centuries, most innovatively by Bach, and—*Grove's* explains—is 'contrary to the rules' (Williams 114-15). (Brown)

Critics have answered these questions in a number of different ways. Gilbert, working with Joyce's notes and sources, argues that the chapter is indeed meant as a *fuga per canonem*, with Miss Douce and Miss Kennedy's song as its *subject*, Bloom as the *answer*, Boylan as the *countersubject*, and the songs of Simon Dedalus and Ben Dollard as "*Episodes or Divertimenti*" (248).⁶ Zack Bowen finds the idea that Sirens is a canon ludicrous: "Does Gilbert mean to imply," he asks, "that they are all singing the same song, or that they strictly imitate one another?" (26)

Nadya Zimmerman offers a more conciliatory approach, suggesting that Joyce's understanding of *fuga per canonem* is a loose one that "incorporates both fugal and canonical rules" (110). More recently, Brown claims to have "solved the mystery" of the *fuga per canonem*. Brown found eight scribbled Italian words on the cover of Joyce's copybook for an early draft of Sirens, and she traced these terms to Ralph Vaughan Williams' entry for *fugue* in the second edition of *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1906).⁷ Documenting Joyce's tendency to skim reference sources in unfamiliar subjects, she argues that Joyce mistakenly read the characteristics of a fugue as characteristics of a *fuga per canonem*. This simple mistake, she writes, explains his contradictory pronouncements to Borach (fugue) and Weaver (*fuga per canonem*).⁸

Brown's study clarifies what Joyce meant when he told Weaver that the chapter contains "all the eight regular parts of a *fuga per canonem*" (*Letters* I, 129). While many critics, including Zimmerman, have assumed that "the eight regular parts" referred to eight voices, and from there have tied those voices to specific characters, Joyce's copybook seems to indicate that the eight parts are instead successive movements or sections that Williams says *can* characterize a fugue.⁹ Brown does not put to rest all of the controversies surrounding the music of Sirens, though. The most striking challenge to the fugue/*fuga per canonem* readings of Sirens is the chapter's apparent

overture section, comprising the first 63 lines of the text. A fugue generally does not have an overture, but music forms tied to narrative—operas and musicals—do.¹⁰ Jasmine Mulliken has painstakingly mapped the lines of the overture to their appearances in the chapter body, charting the “overlap, repetition, and inversion” of those appearances in the chapter’s “generally sequential order” (96).

The chapter’s beginning lends credence to operatic readings of *Sirens*, such as those proposed by A. Walton Litz and Timothy Martin. So does the chapter’s well-noted use of *leitmotifs*, along with Joyce’s aforementioned reference to *The Meistersinger*. Stanley Sultan has tied the chapter’s structure to another opera, Flotow’s *Martha*, two songs of which appear in the chapter—though Bowen argues that this is a mistake, since that opera’s overture “contains only two significant motifs from the rest of the opera,” while the *Sirens* overture is a medley, with “sixty-seven theme-and-description motifs from the entire chapter” (27).¹¹

Whereas Bowen thinks that the existence of fugal and operatic elements suggests that *Sirens* is neither an opera nor a fugue, Mulliken argues instead that the chapter may be *both*.¹² She writes:

In fact, any one assignment of style or structure is reductive because Joyce intentionally problematizes multiple structures (linguistic, narrative, musical, print) throughout the novel. Joyce in effect did in literature what the cubists did in the visual arts: by employing several musical techniques as the Cubists employed several visual perspectives, he simultaneously shows several ways of *re-rendering* music as literature. The cubists depict simultaneous visual perspective; Joyce portrays simultaneous musical forms. The multiplicity of forms that inhabits the whole of *Ulysses* is one way the novel explores the possibilities of simultaneity. What many critics fail to observe, because doing so would complicate any one reading, is that Joyce intentionally implements multiple techniques at once. (90)

Mulliken notes that simultaneity is an important theme in the chapter, evident, for example, in the blending of Bloom, Simon Dedalus, and Lionel (the protagonist of Flotow’s *Martha*) into the hybrid character “Siopold”

(*Ulysses* 11.752). Further, she observes that simultaneity characterizes Joyce's technique in the chapter, from his extensive use of puns to his invention of words meant to suggest converging sounds.¹³ As María Isabel Acosta Cruz notes, Joycean simultaneity resonates in the works of several Latin American authors as what Severo Sarduy calls condensation, which Acosta Cruz names "the most visible mechanism of the neobaroque" (21). In a move that is particularly suggestive for our reading of Carpentier, Mulliken connects this simultaneity to Joyce's treatment of music.¹⁴ Mulliken argues that even Joyce's description of the chapter as a *fuga per canonem* reflects his love of coexisting contraries: while Brown sees Joyce's use of the term as an error caused by sloppy reading, Mulliken suggests that the contradictory nature of the phrase itself (*fuga*, "flight" vs. *canonem*, "rule") appealed to Joyce's "spirit of play," serving as a mischievous indicator of the chapter's tense interplay of mutually exclusive elements (91).¹⁵ This emphasis on simultaneity, Mulliken suggests, extends to the chapter's music-based structure(s). We might read *Sirens* as a fugue or as a *fuga per canonem* or as an opera, but it is best to read the chapter as a fugue *and* as a *fuga per canonem* *and* as an opera.

Carpentier could have come to the same conclusion reading Joyce's comments in Borach's notebooks. Yet Carpentier also would have noted something that escapes most structural analyses of *Sirens*: the complicated way Joyce weaves the chapter's Western, classical music forms with the Irish identity he builds throughout the novel. Joyce intersperses his proliferating forms—fugue, *fuga per canonem*, opera—with nationalist anthems and patriotic folk songs. Key lines in *Sirens* revolve around the "The Memory of the Dead" and "The Harp that Once Through Tara's Halls," nostalgic tunes that mourn Ireland's lost glory and implicitly demonize its colonizers.¹⁶ As Mabel Worthington observes, there is also "a reference to almost every line" of the ballad "The Croppy Boy" in *Sirens* (325). That song relates the story of a naïve young Irish soldier, his father and brothers killed by the British, who stops for confession on his way to battle at Wexford. The soldier does not know that the land through which he is traveling has been taken by the British, and that the priest who hears his patriotic confession that "I bear no grudge against living thing; / but I love my country above the king," is actually a disguised British "yeoman captain with fiery glare" (Worthington 326). In this stridently nationalist song, the Croppy Boy is brave and virtuous, while the English captain is blasphemous and cowardly.

The proliferating classical forms, in other words—the formal intricacies that have brought so much analysis to the chapter—carry within them fragments of Irish culture, including several boldly political, nationalist statements. A reader of Latin American fiction will recall Carpentier's notion of the political function of Baroque aesthetics in the New World, which César Salgado has characterized as “an ironic reversal of the Spanish imperial project, one in which, through hybridizing strategies, the colonial subject took advantage of baroque elements in the dominant discourse to create sites and terms for resistance and survival” (317). In the hybridized musical forms that fill *Sirens*, Irish identity survives and even resists both British domination and easy assumptions about continental cultural superiority. *Sirens* thus participates in the anti-imperialist project that critics such as Enda Duffy and Emer Nolan argue characterizes *Ulysses* as a whole.

We might call this a “camouflaged nationalism,” and Joyce's use of Flotow's *Martha* illustrates it perfectly. As noted, the opera is so central to the chapter that Sultan sees it as the key to understanding *Sirens*' structure. In the course of *Sirens*, Joyce equates the opera's protagonist, Lionel, with Bloom, while its title character is connected to both Bloom's wife, Molly, and the object of his straying affection, Martha Clifford. Two songs from the opera appear in the chapter, “*M'appari*” and “'Tis the Last Rose of Summer.” The lyrics of the latter originally came from the pen of the Irish Romantic poet Tom Moore; another Irishman, John Stevenson, wrote the arrangement. Flotow incorporated the song into his opera, where it became “Martha's leitmotif and the central melody of [Lionel and Martha's] love” (Bowen 69). Thus the German opera (sung in Italian, with an English setting) that dominates the scene depends, in turn, on an Irish melody, although it is not clear whether or not Joyce's characters realize it. Simon Dedalus' performance of “*M'appari*” also has nationalist overtones: asked by Father Cowley to sing the version from *Martha*, Dedalus instead sings the English version, “Come Back, Martha! Ah Return Love,” arranged by Charles W. Glover and written by Charles Jeffreys (Bowen 40). Glover was Irish—and though Jeffreys was English, he wrote “Oh Erin, my Country!” and “The Rose of Allandale,” which became popular among Irish folksingers.

At the same time, the appearance of Irish songs in *Sirens* does not signal a simple embrace of Irish nationalism. As David Lloyd points out, the songs themselves are hybrid artifacts, cobbled together through interactions of various cultures, and marked by the language of Ireland's English colonizers. In fact,

the writers of the most prominent nationalist movement of Joyce's day, the Irish Literary Revival, rejected traditional folk songs as a possible building block for Irish literature because, due to the many ruptures that scarred Irish history, such songs presented an Irish identity that was at best incomplete and at worst contaminated by extrinsic elements (Lloyd 88-96).

Instead, the Irish literary nationalists believed "a national poetry must speak with one voice and . . . must represent the Irish people as the agent of its own history, of a history which has 'the unity and purpose of an epic poem'" (Lloyd 97). This ruled out the Anglo-Irish ballads, obviously. It ruled out the street ballads, which generally developed in urban centers where the English influence was most pervasive.¹⁷ It even ruled out the mass of Gaelic songs that survived in Ireland, which the nationalists saw as fragmentary and corrupted by outside influence (Lloyd 91-2). The Irish Literary Revival thought that an authentic, pure Irish identity could pose an alternative to British hegemony, and they sought to recover this identity by purging impurities and corruptions from the nation's literature.

Joyce, Lloyd argues, took the opposite tack, building his resistance to English imperialism through supplementation and amalgamation. Where Irish nationalists seek an authentic alternative to oppressive power, Joyce celebrates inauthenticity; where they demand purity, Joyce emphasizes what Lloyd calls "adulteration," an ethic of betrayal and cultural promiscuity. Sirens, like *El acosado*, can be read as an "almost allegorical depiction of Betrayal in its various modes and incarnations" (Weber 440). The metaphor of Bloom and Molly may be instructive. Joyce's commentary on marital infidelity, throughout both the chapter and the novel, is hardly limited to a depiction of "the pathos of lonely, betrayed Bloom," as Bowen suggests (27). Instead, thinking about his wife's appointment with Boylan, Bloom is by turns dejected, resigned and aroused; his own adulterous correspondence with Martha Clifford also occupies his mind, as Joyce emphasizes more than once in Sirens.

Just as Joyce refuses to present pure marital fidelity as an absolute or ideal good in the novel, Sirens shows that Joyce is also, in Lloyd's words, "recalcitrant to the aesthetic politics of nationalism"—that is, to an aesthetics of purity and fidelity (13). In this sense, Joyce's Irish nationalism is a sort of anti-nationalism, as critical of pure Irishness as it is of cultural imposition. Sirens, in this reading, echoes statements Joyce made in 1907 on the subject of nationalism, in which he said:

...our civilization is a vast fabric, in which the most diverse elements are mingled, in which Nordic aggressiveness and Roman law, the new bourgeois conventions and the remnants of a Syriac religion are reconciled. In such a fabric, it is useless to look for a thread that may have remained pure and virgin without having undergone the influence of a neighboring thread. ("Ireland" 165)

In that lecture, Joyce critiqued the notion of pure nationality in general (suggesting it might be a "convenient fiction") while emphasizing the particular hybridity of the Irish. "Do we not see," he asked, "[that] in Ireland, the Danes, the Firlbolgs, the Milesians from Spain, the Norman invaders and the Anglo-Saxon settlers have united to form a new entity?" (166)

This anti-nationalist nationalism is also consistent with the musical content of *Sirens*. After Simon Dedalus sings his Irish version of "*M'appari*," Richie Goulding breaks from his conversation with Bloom to sing "Down among the dead men," an English drinking song that begins "Here's a health to the King," (Bowen 41). As contrary as that sentiment seems to the one expressed by "The Croppy Boy," ("I love my country above the king"), the side-by-side coexistence of the two songs illustrates Joyce's notion of Irish identity.

Returning to *Sirens* through the lens of Borach's notebooks, Carpentier would have thus found a chapter that shared his preoccupation with translating musical forms to literary ones. His interest in national identity and the problems of nationalism would have drawn his attention to the complex Irish identity Joyce builds in the chapter. More than that, his musical training would have allowed him to see the complications inherent in Joyce's insistence that the chapter was a fugue. Carpentier works through all of these issues in *El acoso*; his column in *El nacional* suggests that he was already assimilating *Sirens* to the novel's concerns.

3. *El acoso* and Carpentier's Joyce

A strange balance of pride in nation and betrayal of nation characterizes *El acoso* as much as it does *Sirens*. Because of this similarity, it is interesting how closely the issue of music in Carpentier's *El acoso* parallels *Sirens*' critical history. As with *Sirens*, the author's seemingly straight-

forward pronouncement to César Leante (“está estructurada en forma de sonata”) led not to clarity but to decades of critical confusion. Different critical readings of *El acoso* hinge on an ambiguity in Carpentier’s comment: “en forma de sonata” might be seen as a sort of pun. In English, we could interpret it as either “in the form of a sonata” or “in sonata form,” with very different implications for our reading of the novel’s structure. Briefly, sonata form refers to the structure typically used in the first movement of a multi-movement piece. It generally includes an exposition, development and recapitulation. On the other hand, sonata is a more general term that refers to a multi-movement piece, typically written for a solo instrument or small ensemble.¹⁸ Sonatas, too, are rigidly structured, though the particulars differ by composer and era. Emil Volek offers a nice, if necessarily vague, definition: “una composición de tres hasta cuatro trozos de diversos tiempos y cada uno en distinta forma” (392).

The second part of Carpentier’s pronouncement (“Primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones, y conclusión o coda”) suggests he is referring to sonata form. Volek makes this case by comparing the novel’s themes with the musical themes one finds in a typical composition written in sonata form. For Volek, the novel’s two temporal planes, past and present (represented, respectively, by the fugitive and the ticket-taker), represent the piece’s voices, and Volek charts the appearance of recurring images and minor characters as the piece’s motifs.

Volek’s argument appears in Helmy Giacomán’s *Homenaje a Alejo Carpentier* (1970), a few pages before Giacomán’s own analysis, which ties the novella to Beethoven’s Third Symphony. Giacomán meticulously maps *El acoso*’s plot onto specific notes in the symphony. Crescendos in the *Eroica* correspond to crescendos in the novel’s drama; entrances and exits of characters to entrances and exits of musical voices. The dialogue between the ticket-taker and the prostitute Estrella, near the end of the novel’s first large section, is the dialogue between string and woodwinds that precedes the symphony’s funeral march (Giacomán, 449). In this way, Giacomán argues that the entire novel is, in essence, a dramatization of the symphony.

Like Volek’s, Giacomán’s case is supported by Carpentier’s comments—specifically, his repeated assertions that *El acoso* is meant to correspond to the duration of the symphony. However, Volek’s article presents some problems. In the first place, it requires us to ignore the most obvious structure the author has left us—*El acoso*’s tripartite division—since Beethoven’s Third

Symphony contains four movements, not three. This is surprisingly common in structural analyses of Carpentier's novels. Roberto González Echevarría, for example, begins his ingenious numerological reading of *El reino de este mundo* by dismissing that novel's ostensible structure, writing, "If the four part division is abandoned..." (135). An even more striking problem results from the fact that, except for its first movement, Beethoven's Third Symphony is not written in sonata form. If we do not accept that some measure of structural simultaneity is at work in *El acoso*, then Volek and Giacomani's arguments are irreconcilable, as are Carpentier's own comments on the novel.

Katia Chornik has recently offered a sonata form reading of *El acoso* that differs slightly from Volek: for her, each of the novel's three large divisions parallels a division in sonata form (exposition, development, recapitulation). Characters equate to musical themes, and each of the chapters in the exposition represents one of a musical piece's subject groups.¹⁹ The variations in Part II develop the theme of the fugitive, and the novel's return to the concert hall in Part III "brings back two of the three themes from Part I: first the fugitive then the ticket seller" (Chornik). It is a simpler analysis than Volek's, and it ends with an important caveat. Carpentier, Chornik writes, "appears to be holding different musical forms in tension." By refusing to make her sonata form reading of the novel exclusive, Chornik parallels Mulliken's work on Joyce's Sirens chapter.²⁰

Instead of relying on Leante's account of Carpentier's famous pronouncement, Chornik uses previously unconsidered manuscript of a radio lecture ("Las novelas *El acoso* y *El siglo de las luces*"), first broadcast in 1965.²¹ In that lecture, Carpentier said:

Ahora bien, me dije: ¿no será posible, ya que voy a inscribir esta acción dentro del tiempo de duración de la Sinfonía *Heroica*, adaptar a la novela misma una forma, que es lo que se llama en música, la forma sonata? Cuando se habla de una sinfonía, se habla de un concierto, se habla de una sonata, se habla, en realidad, de una misma cosa. La sinfonía es una sonata para muchos instrumentos; el concierto es una sonata para orquesta o pequeño conjunto o conjunto de cámara y un instrumento que desempeña un papel capital. En cuanto a la sonata—invirtiendo el razonamiento—viene a ser una sinfonía, sencillamente, para pocos instrumentos

e incluso, en ciertos casos, para dos instrumentos y, acaso, hasta para uno solo. Traté, pues, en *El acoso*, de adaptar la forma sonata y construí la novela de la manera siguiente: primera parte, tres personajes, tres temas; segunda parte de la novela, variaciones; tercera parte, recapitulación o coda. (79)

The passage supports the sonata form argument while simultaneously undermining its exclusivity. On one hand, Carpentier here eliminates the ambiguity that Leante reports, telling us clearly that *El acoso* is adapted from sonata form (“la forma sonata”).²² At the same time, he advocates for a looser understanding of the word sonata, implicitly equating sonata and sonata form and explicitly equating symphonies, sonatas, and concertos, which (he says) differ only in the number of instruments they employ. *El acoso*, Carpentier tells us, is written in sonata form but, at the same time, it is a sonata, because it is a symphony and a symphony is a sonata.

Chornik downplays Carpentier’s equation of sonata form, sonata and symphony, writing that it “may be explained by the fact that, typically, the first movement of each is in *sonata form*.” Yet this requires us to accept that Carpentier was either confused or careless about his musical terms. Alternately, we might see Carpentier’s comments in light of Joyce’s similarly confounding comments on *Sirens*. Just as *Sirens* is both a fugue and an opera, *El acoso* supports disparate and equally compelling readings because it is composed in both the structure of a symphony *and* in sonata form.

We should also view these connections in light of the authors’ shared preoccupation with national identity and cultural imposition. As we have seen, Carpentier saw hybridity and simultaneity as aesthetic strategies for cultural resistance and survival. Just as Joyce undermined notions of European superiority by seeding *Sirens* with hybridized Irish songs, we can expect Carpentier’s multiplying Western music forms to express a hybridized Cuban identity.

Whereas *Sirens*’ Irishness is expressed primarily through song, Carpentier builds *El acoso*’s *cubanidad* chiefly through his descriptions of the city’s architecture. The comparison holds when we consider the fact that Carpentier frequently connected music and architecture, calling the two “artes paralelas” (Leante 16). In *El acoso*, he explicitly merges the city with Beethoven’s symphony, most strikingly at the end of the third chapter of the novel’s second section when he writes, “En lo alto del edificio moderno sonaba una música:

la misma de otras veces. Primero agitada; luego triste, lenta, monótona. Quien yacía en el piso... confundía esas notas sordas, a ratos, con el sordo ruido de la imprenta de tarjetas de visita" (58).

In fact, the novel might well be described as a novelistic rendering of the riotous architectural chaos that Carpentier later described in his essay on Havana, "La ciudad de las columnas" (1964). There, Carpentier writes:

La vieja ciudad antaño llamada de *intramuros* es ciudad de sombras, hecha para la explotación de las sombras —sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. (59-60)

He also describes the city as "la increíble profusión de las columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita" (61), coming very close to the descriptions he had used in *El acoso*.²³ Carpentier himself emphasized the close relationship between the novel and the essay, writing that with the former, "lo que yo he tratado de hacer con [la novela] es trazar una especie de cuadro de la arquitectura de La Habana" ("Sobre su novelística" 130-1).

This relationship leads Yolanda Izquierdo to assert that, despite *El acoso*'s musicality, architecture is "el código más significativo de esta novela" (97n). She notes that the A-B-A sonata form that shapes *El acoso* is also a classical architectural form, two spaces framing a central block, producing a sense of equilibrium (138). *El acoso*, then, represents classical design in both the musical and architectural senses—in addition to the literary. But it is not enough to read the novel just in terms of design, or to see *El acoso* as the literary analog of a musical score or an architectural plan. In fact, Havana cannot be understood in terms of planned composition—the *acosado*, a former architecture student, concludes while surveying it that "Nada de eso tenía que ver con lo poco que el amparado hubiese aprendido en la Univer-

sidad” (45). Instead, an architectural understanding of the novel hinges on Carpentier’s notion of the built environment as performative, a notion that pervades his writing on Latin American cityscapes, as when, in “Problemática de la actual novela latinoamericana” (1964), he writes of finding an example of faux-Romantic design in Havana “que se armonizaba maravillosamente con el silbante movimiento de las máquinas planchadoras de vapor” (17). For Carpentier, the city is improvisatory and idiosyncratic, and the novelist’s task, to “fijar la fisonomía de nuestras ciudades como fijo Joyce la de Dublin” (16), is to record its ephemeral performance in a specific moment.

Again, Joycean criticism, specifically work that explores *Ulysses*’ “gramophone effect,” provides a useful comparison.²⁴ Building on Derrida, Thomas Jackson Rice describes the new modernist novel exemplified by *Ulysses* as a “talking machine” inspired by the potentials of sound recording technology that sought to preserve the “living presence” of the author’s voice (152). However, citing Kittler, Rice reminds us that recording devices do not just preserve intentional speech. Instead, they catch all types of noises, including “the physiological accidents and stochastic disorder of bodies” (152). He continues, “Regardless of meaning or intent, [the phonograph] records all the voices and utterances produced by bodies, thus separating the signifying function of words ... as well as their materiality (the graphic traces corresponding to the symbolic) from unseeable and unwritable noises” (152). Rice argues that Joyce’s attempts to capture a whole, specific day in Dublin focus as much these unseeable and unwritable noises, these accidents and stochastic disorders, as on the intentional processes of composition and design.

Thinking of Carpentier as one of the “artists like Joyce” that Rice mentions in his essay can help us better understand the chaotic center that Izquierdo sees inside of *El acoso*’s harmonious design. The distance between the novel’s classical ideals and the disordered city at its heart might parallel the distance between a score (or architectural plan) and a recording (or building). Ugliness and corruption, perhaps paradoxically, indicate health, vibrancy and life, corresponding to the dissonances and imperfections that are inevitably recorded when a score is brought to life through performance. Reading ugliness and disorder as health and vibrancy might also help mediate the tonal space between *El acoso* and “La ciudad de las columnas.” While both the novel and the essay record the architectural improvisation and amalgamation of Havana, the latter is celebratory and warm while the

former is nightmarish and ugly. If ugliness is life, though, it is easier to see the two works as compatible.²⁵

Izquierdo comes to a different conclusion, reading *El acoso*'s ugliness as a commentary on modernity's corrupting incursion on classical ideals. Building on the contrast between the older neighborhoods of Havana, particularly in the section known as Centro Habana, and the newer developments to the west—specifically, the section known as El Vedado—Izquierdo writes of *El acoso* as a novel of two mutually exclusive Havanas:

...una moderna, afeada por el mal gusto burgués, inhóspita, El Vedado; otra, que constituye el centro no sólo físico—en el sentido geográfico y en el sentido arquitectónico, lugar donde el acosado aspira a encontrar refugio, de sombra de columna en sombra de columna—sino, sobre todo, semántico (erótico, vital, religioso, originario) y estético (la belleza que en el código neoclásico, por ejemplo, representaba un bosque de columnas). Este centro está, a su vez, maleado por la modernidad (que ha convertido el valor de uso de la ciudad en valor de cambio); tiene como centro de gravitación a una prostituta (Estrella) y, por lo tanto, se encuentra vacío semánticamente, al definirse como espacio de la carencia (104-5).

For Izquierdo, the *acosado*'s flight eastward from El Vedado into Centro Habana dramatizes a search for an originary, ideal city, one that represents the essential Havana. The *acosado*'s ultimate disillusionment, his inability to find refuge in the city center, is connected to the creeping modernity that has infiltrated even the older parts of Havana. In other words, Izquierdo suggests that Carpentier presents in *El acoso* a tragic rendering of a lost ideal, an essential Havana betrayed by the corrupting and extrinsic influence of modernity.

However, we should remember that in his writings on Havana's architecture, Carpentier frequently points out the impurity of the supposedly "essentially Cuban" city center. Carpentier writes, for example, that while Centro Habana still contains some "admirable" neoclassical buildings, those buildings stand next to "una arquitectura más o menos madrileña, más o menos catalana—remotas alusiones a Gaudí—que en otros días me parecían inadmisibles" ("Problemática" 17). Carpentier no longer sees that architecture as

unacceptable, he implies, because he has recognized that the semantic center of Havana has *always* been a vacuum. In that sense, Carpentier is not drawing a contrast between El Vedado and Centro Habana so much as equating the two; similarly, in the novel, the frustration of the *acosado*'s search for the ideal Havana highlights the falsehood of the ideal itself.

Izquierdo is right to observe that *El acoso*, like *Sirens*, is built around a theme of betrayal, corruption, and impurity. Just as Joyce chooses songs in *Sirens* that foreground impurity, the buildings that dominate *El acoso* do the same. For example, Izquierdo cites Carpentier's description of the Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, a prominent church on the Calzada de la Reina, in Havana's center, as one of the few descriptions in *El acoso* in which the city appears as a harmonious whole (123). But Sagrado Corazón is a neogothic building, built between 1914 and 1923. It shares neither scale nor style with its neighbors; the tallest church in the city, it juts above the façades that surround it, interrupting Centro Habana's neoclassical "selva de columnas".

In the center of Havana, the building seems to exemplify the mania for the context-free multiplication of styles that Carpentier says characterizes the development of El Vedado to the west. Thus El Vedado and Centro Habana are not mutually exclusive in *El acoso*; instead, they interpenetrate each other in a process of admixture and amalgamation. We see this, too, in reverse, with the *casona del Mirador*, the large colonial-style mansion in El Vedado which, despite its location in Havana's "new" quarter, "conservaba al menos el prestigio de un estilo" (11).

The mansion in El Vedado is one of the few spaces in *El acoso* that offer the *acosado* true, if imperfect, refuge.²⁶ It serves as an important test for Izquierdo's argument because, in the novel's many descriptions of the building, Carpentier emphasizes both its classical design (contrasting it with the "ugly" modern building that faces it) and its current state of corruption. The defining feature of the mansion's interior is a large spiral staircase. As Izquierdo reminds us, the staircase's shape evokes harmony, symmetry, and notions of natural order—not just in architecture, but in music, as well. In particular, she cites Leonardo Acosta, who connects the spiral to the dialectical progression of the symphony and to the shapes of musical instruments and sound-making devices, such as the bell of a trumpet, hunting horns, and conch shells.

The staircase does not just serve as a symbol for ideal harmony in the novel, though—for the *acosado*, it has a more practical function. Hidden in the mansion's upper floor, the *acosado* takes advantage of the staircase's shape to

hear visitors to the building before they are able to see him. It inverts the original purpose of the grand staircase in Cuban colonial homes, which Izquierdo informs us was to serve as a bridge between guest and host. Álvarez-Tabío, she notes, described the Cuban colonial staircases as “la esplendente vía del momentáneo descenso glorioso de los dueños de la casa desde el Olimpeo creado por el poder del dinero hacia la muchedumbre tímida y expectante.” (qtd. in Izquierdo 121). In contrast, the staircase in the re-purposed *casona* separates the otherwise powerless *acosado* from his pursuers and shields him from their Olympian powers.

This is only one of several re-appropriations of classical forms in *El acoso*. The most obvious is the one that makes the mansion a welcoming home for the *acosado* in the first place: its conversion from a bourgeois palace into a tenement, a reversal so complete that the symbolic head of the house during the *acosado*'s stay is an aging, black, former servant. While Carpentier presents these reversals and inversions as decline, describing the mansion as “decaído” (34) and “venida a menos” (41), they literally provide space, meager though it may be, for the *acosado*'s survival. And Carpentier's references to Havana's architecture in “La ciudad de las columnas” and “Problemática de la actual novela latinoamericana” make clear that we should connect this disorder to expressions of Cuban national identity. *El acoso* thus dramatizes the process of cultural resistance that Salgado ascribes to the proliferation of baroque aesthetics in the New World, the “irreverente y desacompañado rejuego de entablamentos clásicos” that Carpentier says creates “ciudades aparentemente ordenadas y serenas” (70). If “*M'appari*” serves as a musical emblem of a similar camouflaged nationalism in *Sirens*, the *casona del Mirador* is Carpentier's architectural response: a classical structure reclaimed for popular use and now housing a conflicted revolutionary.

4. Conclusion

We can thus see that *Sirens* would have been particularly resonant in Carpentier's encounter with Joyce. In light of the contemporary re-publishing of Borach's notebooks, we can better understand the Joycean echoes that Roberto González Echevarría sees in *El acoso* (251). In “Problemática de la actual novela latinoamericana,” Carpentier calls on Latin American writers to “fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublin” (16). But *El acoso* and *El siglo de las luces* (1962) are, arguably, the only novels where

Carpentier fully dedicates himself to this task. This partially explains why Carpentier sometimes falls into the margins of critical conversations on the Joycean imprint in Latin American fiction.²⁷

Recently, though, critical conversations on Joyce's influence in Latin America have shifted away from a simple understanding of the adjective "Joycean" and towards an acknowledgement that, among Latin American writers, there are many Joyces and many ways of being Joycean. This recognition takes Latin American writers out of the role of passive receptors of Joyce's influence and recasts them as active constructors of Joycean texts, carefully selecting and using the elements of the Irishman's work that best connect with their pre-existing concerns and aims. Instead of asking whether Carpentier is as Joycean as some of his contemporaries, these conversations force us to ask in what ways is Carpentier Joycean? And what, precisely, constitutes the Joycean imprint in Carpentier's work?

Reading *El acoso* next to *Sirens*, it becomes clear that Carpentier's Joyce was particularly musical. This is important because while some of his more ostensibly Joycean characteristics fall away in the texts that follow *El acoso*, his fixation on music never does. Nor does his often-conflicted interest in national expression. In fact, from this perspective, Carpentier's most Joycean novel might not be *El acoso*, but *Concierto barroco* (1974). With this later novel, Carpentier attempts once more to transpose musical form into literature and, again, music stands in for national culture, resulting in a convergence of Old and New World aesthetics. From the title, through the novel's invocation of Psalm 81, and on to the book's first lines with their lyrical repetition that Benito Pelegrín calls "música literaria" (21), the author quickly makes plain that he is presenting a musical performance. Through the course of the work, Carpentier emphasizes the Americanness of this literary performance, in many of the same ways that Joyce emphasizes the Irishness of the music forms that fill *Sirens*.

While *Concierto barroco* remains one of Carpentier's best-received novels, its promiscuous nationalism and the Joycean influence it reflects have gone relatively unexplored. I hope this paper has shown why this is a mistake. I hope it has also shown why, when we talk about the "Joycean" in Carpentier, we must include in that the musicality of Joyce's *Sirens* chapter. A full understanding of Carpentier's Joyce requires us not only to expand our idea of Joyce's influence, but also to revise our understanding of Carpentier's use of music in his novels.

NOTES

¹ It is not clear which version of the text Carpentier read. Prescott's translation appeared in March of that year; Zaval's appeared in August. Given the timing of Carpentier's column and his knowledge of French, it is most likely that he read Zaval's version. However, he does credit Prescott with the re-discovery of the notebooks ("Elaboración" 130). Zaval also mentions Prescott (198), but Carpentier does not mention Zaval.

² "¿Por qué regresaba sin tregua a ese asunto? Pues, porque en estos momentos *La Odisea* constiuye, a mi modo de ver, la literatura más humana del mundo entero" ("Elaboración" 130).

³ In 1968, Carpentier told the magazine *Imagen* that "el problema de la forma, en música, me ha preocupado mucho, siempre. Y he tratado de hacer transposiciones de conceptos formales musicales a conceptos formales literarios" (Silva Estrada 3). The specific texts Carpentier mentions as examples of these efforts are *El acoso* and the shorter works "Viaje a la semilla" and "El camino de Santiago." These three works would all be published together, along with "Semejante a la noche," in *La guerra del tiempo* (1958).

⁴ The young composer Julián Orbón, for example, accepted his juried prize for composition with a speech stressing the "fecundity" of the American element in modern music. The professor Domingo Santa Cruz gave the festival's keynote address asserting the importance of spreading American music through Europe.

⁵ *The Meistersinger* does contain a fugue, but it comes before the opera's quintet, which closes Act 3.

⁶ Carpentier was familiar with Gilbert's study, at least by 1957, when he called Gilbert "autor del mejor estudio que se haya consagrado hasta a ahora a *Ulises*" ("Cartas" 269).

⁷ The eight terms on the copybook are (with Brown's translations): 1. soggetto (subject), 2. contrasoggetto (countersubject), 3. soggetto + contrasoggetto in contrapunto (subject + countersubject in counterpoint), 4. esposizione (exposition), 5. contraesposizione (counterexposition), 6. tela contrappuntistica (contrapuntal web), 7. stretto maestrale (masterly stretto), 8. pedale (pedal).

⁸ Michelle Witen argues that Brown has not solved the mystery of the source of Joyce's use of the term *fuga per canonem*. Instead, Brown's case "joins many other hydra-headed arguments: for every solution presented, two or more questions take its place." In particular, Witen questions Brown's insistence on Joyce's musical ignorance (citing George Antheil and Anthony Burgess) and what Witen calls Brown's "heavy interpretation" of Joyce's reading method, which is required to claim *Grove's* as the definitive source for Joyce's notion of fugal structure.

⁹ Again, Brown attributes Joyce's use of the term "regular" in his letter to Weaver to Joyce's sloppy reading. Had he read the entry more carefully, she argues, he would have seen that Williams never claims that these "eight" parts are requirements of the fugal form.

¹⁰ Bowen suggests that the chapter is a musical, writing that its musical references “[provide] a background of continuous music from which the episode draws its meaning and existence. In this sense, then, the chapter is a musical—with its overture and its songs performed literally or symbolically by the principal couple, Bloom and Molly, against the male chorus in the back room; the minor characters, Misses Douce and Kennedy; and Blazes Boylan” (29).

¹¹The beginning section could also be read as a prelude to a symphony in sonata form, as Ordway (2007) observes: “Principal musical themes are often presaged or alluded to in fragmentary form over the course of an expansive introduction before they are stated explicitly at the beginning of the exposition. Ludwig van Beethoven, a true master of the sonata form, often precedes the exposition with a protracted introduction” (85).

¹²Bowen writes, “If the chapter is not composed along fugal lines, neither is it an opera.” But he continues, “Just as the novel can never be tied exclusively to the rigorous formula of the *Odyssey*, the signs of the zodiac, or the mass, neither can the Sirens chapter be limited to one musical form exclusively.” Mulliken builds on the possibilities implicit in Bowen’s use of the word “exclusively,” coming to a conclusion rather opposite Bowen’s.

¹³“Clapclapclap. Encore, enclap, said, cried, clapped all” (*Ulysses* 11.757-8).

¹⁴Mulliken’s comparison of Sirens to a cubist painting also resonates with a reading of *El acoso*. Frances Wyers Weber writes that, in Carpentier’s novel, “A single episode, or even a simple physical gesture, may splinter into distinct images inserted at widely spaced sections of the narrative; past happenings are juggled so that the reader must infer the action on the basis of dispersed clues and signals” (440).

¹⁵These are not mutually exclusive arguments—it is possible that Joyce, reading carelessly, confused the terms *fugue* and *fuga per canonem*, and also that the contradictoriness of the latter pleased him.

¹⁶The theme of the latter song is expressed in its first verse: “The harp that once through Tara’s halls / the soul of music shed / Now hangs mute on Tara’s walls / As if that soul were fled” (Worthington 330).

¹⁷Lloyd points out that the street ballads are adulterated in every way: “Military language can cohabit with that of the racecourse, or classical references give way to citations of ancient and modern history, folk heroes and contemporary slang. Much of the pleasure of the street ballad, as with so many ‘popular’ forms, derives from precisely this indifference to cultural hierarchies” (96).

¹⁸Cf. “Sonata,” *Oxford Music Online* and “Sonata Form,” *Oxford Music Online*.

¹⁹Chornik notes that, typically, there are only two subject groups in a piece written in sonata form, but cites a number of theorists (including Julio Bas) who divide the exposition into three parts.

²⁰Although he dismisses sonata readings of *El acoso* early in his argument, after considering the novel’s third section Volek also allows that there may be simultaneous structures at work. “A base de este análisis,” he writes, “podemos hacer la

conclusión de que las tres secciones diferenciadas sugieren una sonata entera... La posible ambigüedad del término se nos muestra en una nueva luz" (413).

²¹Chornik notes that "Confesiones" is not an actual interview, but instead an "account" of an interview. She also notes that it contains what seems to be an obvious error: Carpentier supposedly tells Leante that there 17 variations on the novel's themes, but the middle section of the novel contains only 13 divisions.

²²Carpentier uses the same language in his 1968 interview for *Imagen*, telling Alfredo Silva Estrada, "Es evidente que *El acoso* responde a una estructura que podríamos definir como 'forma sonata,' con su estructura tripartita, encerrando una serie de variaciones centrales" (3).

²³"Eran calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas *a giorno*, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ejes de una fachada, junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra, entre los secaderos de una lavandería cuyas cariátides desnarizadas portaban arquitecturas de madera" (44).

²⁴The term "gramophone effect" comes from Derrida's famous address "*Ulysses* Gramophone" to the Ninth International James Joyce Symposium in 1984.

²⁵"Problemática de la actual novela latinoamericana," published in the 1964 collection *Tientos y diferencias* with "La ciudad de las columnas," can also help mediate between that essay and *El acoso*. In "Problemática," Carpentier writes more both directly and more positively of the ugliness of Latin America's cities, as when he insists, "Nunca he visto edificios tan feos como los que pueden contemplarse en ciertas ciudades nuestras" ("Problemática" 16).

²⁶The refuge is imperfect because, like every space in the novel, it comes to be seen as permeable and corruptible. The acosado, locked into the Mirador as the old woman lies dying, is forever worried that the wrong person will see him there.

²⁷Emir Rodríguez Monegal (1977) focuses on Cortázar, Lezama Lima, Fuentes, and Cabrera Infante in his study on the Latin American Joyce; Morton Levitt (1982) lists ten Latin American writers whose works serve as "examples of Joyce's influence," but leaves out Carpentier. Even Leonard Orr, in "Joyce and the Contemporary Cuban Novel" (1992), writes around Carpentier, dedicating his analysis to Lezama Lima and Cabrera Infante.

WORKS CITED

- Acosta Cruz, María Isabel. "The Discourse of Excess: The Latin American Neobaroque and James Joyce." Diss. State University of New York at Binghamton, 1984.
- Boldy, Steven. "Making Sense in Carpentier's *El acoso*." *Modern Language Review* 85.3 (1990): 612-22.

- Borach, Georges. "Conversations with James Joyce." Trans. Joseph Prescott. *College English* 15.6 (1954): 325-7.
- . "Conversations avec James Joyce." Trans. Madeleine Zaval. *Les Lettres nouvelles* 2.18 (1954): 198-201.
- Bowen, Zack R. "Bronzegold and Sirensong: A Musical Analysis of the Sirens Episode in Joyce's *Ulysses*." *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce in Music*. Gainesville, FL: University of Florida Press, 1995. 25-76.
- Brown, Susan. "The Mystery of the *fuga per canonem* Solved." *Genetic Joyce Studies* 7 (2007): n. pag. Web. 8 June 2013.
- Carpentier, Alejo. *El acoso*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- . "Las Cartas de James Joyce." *Letra y solfa: Literatura y autores*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1997. 269-70.
- . "La ciudad de las columnas." *Tientos y diferencias*. Montevideo: Editorial Arca, 1967. 58-70.
- . "La elaboración de *Ulises*." *Letra y solfa: Literatura y autores*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1997. 130-1.
- . "Las novelas *El acoso* y *El siglo de las luces*." *La cultura en Cuba y en el mundo*. Ed. Daniel García Santos. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2003. 78-85.
- . "Problemática de la actual novela latinoamericana." *Tientos y diferencias*. Montevideo: Editorial Arca, 1967. 58-70.
- . "Sobre su novelística." *Obras completas* 14. Mexico City: Siglo XXI Editores, 1991.
- Chornik, Katia. "Musical Analogies in Alejo Carpentier's *El acoso*." *Words and Music Studies Forum*. (2007): n. pag. Web. 1 May 2012.
- Duffy, Enda. *The Subaltern Ulysses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Giacoman, Helmy. "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía 'Eroica' de Beethoven y la novela *El acoso* de Alejo Carpentier." *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Giacoman. New York: Las Américas, 1970. 439-465.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A Study*. New York: Knopf, 1952.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- Izquierdo, Yolanda. *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. San Juan, PR: Isla Negra Editores, 2002.
- Joyce, James. "Ireland, Island of Saints and Sages." *The Critical Writings of James Joyce*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1959. 153-74.
- . *The Letters of James Joyce*, vol. 1. Ed. Stuart Gilbert. New York: Viking, 1966.
- . *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler, Wolfharde Steppe and Claus Melchior. New York: Garland Publishing, 1984.

- Leante, César. "Confesiones sencillas de un escritor barroco." *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Giacomán. New York: Las Américas, 1970. 11-32.
- Levitt, Morton P. "Joyce and Fuentes: Not Influence but Aura." *Comparative Literature Studies* 19.2 (1982): 254-71.
- Litz, A. Walton. *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*. New York: Oxford University Press, 1961.
- Lloyd, David. *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- Martin, Timothy. *Joyce and Wagner: A Study of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Mulliken, Jasmine T. "From 'disentangling the subtle soul' to 'ineluctable modality'" James Joyce's Transmodal Techniques." Diss. Univ. of Texas at Austin, 2011.
- Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. London: Routledge, 1995.
- _____. "State of the Art: Joyce and Postcolonialism." *Semicolonial Joyce*. Eds. Derek Attridge and Marjorie Howes, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 78-95.
- Ordway, Scott. "A Dominant Boylan: Music, Meaning, and Sonata Form in the 'Sirens' Episode of *Ulysses*." *James Joyce Quarterly* 45.1 (2007): 85-96.
- Orr, Leonard. "Joyce and the Contemporary Cuban Novel: Lezama Lima and Cabrera Infante." *Neohelicon* 19.2 (1992): 17-25.
- Pelegrín, Benito. "Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier." *Iman* 3 (1986): 200-22.
- Rice, Thomas J. "His Master's Voice and Joyce." *European Joyce Studies* 15 (2003): 149-66.
- Rodríguez Monegal, Emir. "The New Latin American Novelists." *Partisan Review* 44.1 (1977): 40-51.
- Salgado, César Augusto. "Hybridity in New World Baroque Theory." *The Journal of American Folklore* 112 (1999): 316-31.
- Silva Estrada, Alfredo. "Cuatro preguntas a Alejo Carpentier." *Imagen* 30 (1968): 3.
- Sultan, Stanley. "The Sirens at the Ormond Bar: *Ulysses*." *University of Kansas City Review* 26.2 (1959): 83-92.
- Volek, Emil. "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de 'El acoso' de Alejo Carpentier." *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Giacomán. New York: Las Américas, 1970. 387-438.
- Weber, Frances W. "El Acoso: Alejo Carpentier's War on Time." *PMLA* 78.4 (1963): 440-8.
- Witen, Michelle. "The Mystery of the *Fuga per Canonem* Reopened?" *Genetic Joyce Studies* 10 (2010).

Worthington, Mabel P. "Irish Folk Songs in Joyce's *Ulysses*." *PMLA*, 71.3 (1956): 321-39.

Zimmerman, Nadya. "Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses*." *Journal of Modern Literature* 26.1 (2002): 108-18.

LECTURAS AL LÍMITE:
TENSIONES IDEOLÓGICAS EN LA FICCIÓN
HISTÓRICA DE LA EDITORIAL SUDAMERICANA

VERÓNICA GARIBOTTO
UNIVERSITY OF KANSAS

En las últimas décadas, sobre todo a partir de mediados de los noventa, ha habido un resurgimiento de la figura del héroe nacional en Argentina. Novelas históricas que indagan en la vida privada de los fundadores de la patria encabezan las listas de los libros más vendidos en el país. Series de televisión y programas de radio, en los que se elige al prócer favorito y se rescatan detalles olvidados de su pensamiento, ocupan el horario central de la cartelera de espectáculos. Películas épicas, como las que actualizan las hazañas de San Martín y Belgrano, circulan por los festivales nacionales e internacionales, se amontonan en los puestos que venden copias pirateadas, y se repiten al menos una vez al mes en la televisión pública y en los canales de cable.¹

Aunque en general no ha sido un objeto de estudio favorecido en el ámbito académico, esta reemergencia del héroe nacional puede ser útil para llevar a cabo una lectura política de la producción cultural: es decir, para leer los discursos en pugna y las tensiones ideológicas que se enfrentan en un momento histórico determinado y que quedan plasmados en el campo de la cultura. El revuelo que generó la insinuación, hecha por un grupo de escritores a comienzos del 2000, de que San Martín tenía sangre indígena es un buen ejemplo en este sentido. El malestar frente a la insinuación, que llevó a historiadores y ciudadanos a presentar un reclamo de comprobación ante la Cámara de Diputados y que casi termina en una extracción de ADN al cuerpo

del prócer, permite leer las tensiones raciales y de clase que se alojan en el corazón de la identidad nacional.² Desde esta perspectiva, el héroe deja de ser un personaje que protagoniza novelas, películas y series de televisión para convertirse en lo que Fredric Jameson llama un “ideograma”: una unidad socio-simbólica mínima, una materialización narrativa de un discurso social más amplio (76).

Las novelas publicadas en la colección “narrativas históricas” de la editorial Sudamericana configuran un espacio privilegiado para explorar estas ideas. La colección se lanzó en 1996 como resultado de un estudio de mercado que indicaba que las narraciones históricas eran las favoritas de los lectores de clase media y media-alta, especialmente de las mujeres de alrededor de cincuenta años (Ludmer, “Temporalidades” 93-110). Los relatos de la serie siguen un mismo patrón: mientras recrean eventos históricos, se detienen en la vida íntima de algún prócer, imaginan detalles que supuestamente no han quedado registrados en la historia oficial y revelan un costado secreto, en el que el amor y las mujeres ocupan un lugar primordial.³ A pesar de que se han convertido en *best sellers* a la cabeza del mercado editorial, estas narraciones han sido desechadas como objeto de estudio, situadas al margen del debate académico, o apenas referidas para ser casi inmediatamente descartadas. Luis Chitarroni las considera de mala calidad (Ludmer, *Aquí* 55). Josefina Ludmer dice que generan una impresión falaz: que se puede conocer de cerca el pasado, construyendo una “ficción de la intimidad de la nación” (*Aquí* 46; “Temporalidades” 93). Damián Tabarovsky opina que portan una indeseable marca cultural: la “escritura en positivo”, la “escritura a salvo”, garantizada por las reglas del consumo editorial (23). Beatriz Sarlo explica que no son más que “una línea de la historia para el mercado” (*Tiempo* 12). Martín Kohan argumenta que el problema es que emprenden un “rescate humanizador” basadas en una premisa errónea: que los próceres han sido deshumanizados por la historia oficial (“La humanización” 1083; *Narrar* 175); y se siente aliviado al comprobar que las lecturas que recibió de sus propias novelas “Por suerte...lo primero que hicieron fue despegar[lo] de esta moda” (Ludmer, *Aquí* 54).

Aunque en general estoy de acuerdo con estas observaciones —y me apoyaré en ellas más de una vez en el artículo— creo, sin embargo, que estas ficciones históricas merecen especial atención en tanto objetos de estudio académico, ya que plantean una serie de interrogantes útiles para abordar un análisis político de la cultura argentina post-1990. ¿Cuáles son las connotaciones

ideológicas de esta representación particular del héroe nacional? ¿Qué espera y encuentra el lector de Sudamericana al acercarse a esta colección? ¿Cuáles son los códigos, supuestos y creencias que estas narraciones articulan (y que evidentemente son compartidos por gran parte de la sociedad argentina, dado el éxito de ventas)? Una interpretación política de estas novelas (es decir, una lectura que atienda a la representación del héroe nacional en tanto ideologema) permite registrar las tensiones ideológicas que entrecruzan la sociedad argentina a partir de mediados los noventa.

En este artículo voy a examinar dos novelas de Martín Kohan —*El informe: San Martín y el otro cruce de los Andes* y *Los cautivos: el exilio de Echeverría*— que se publican en esta colección en 1997 y en el 2000 respectivamente. Este período me parece relevante por dos motivos: es en estos años que la crisis social y económica llega a su punto de eclosión y, al mismo tiempo, son éstos los momentos previos a que Sudamericana se convierta en parte de la compañía multinacional Random House Mondadori. Es decir, el lapso en que se producen los textos condensa temporalmente la lógica sociocultural de los noventa, convirtiendo a las narraciones en documentos privilegiados de ese momento histórico particular. A su vez, el modo en que estas novelas se insertan dentro de “narrativas históricas” hace que sean especialmente fructíferas. Las dos se desvían de las pautas genéricas de la colección, provocando una distancia que ayuda a leer la configuración ideológica de la ficción histórica típica de la serie y del discurso social que la rodea. En la primera sección voy a detenerme en cómo el desvío de *Los cautivos* permite percibir la operación de encuadre que realiza el lector típico de la colección y que es una condición necesaria para la demarcación y exclusión de sujetos sociales. En la segunda parte voy a analizar cómo el desvío de *El informe* permite percibir los mecanismos narrativos que legitiman este tipo de relato a ojos del lector. Un análisis en contraste de cómo estos mecanismos narrativos funcionan en *El informe* y en *Don José*, el *best seller* sobre San Martín que publica García Hamilton en esta misma serie editorial y que se ha convertido en un ejemplo paradigmático de la colección, muestra cómo en los noventa permanecen vigentes ciertos ideogramas que sostuvieron la formación del Estado-nación en el siglo XIX, en particular la intersección entre las nociones de raza, patria y familia. Este artículo apunta así a una triple contribución: abrir el camino para una lectura política de la ficción histórica de Sudamericana (y de la reemergencia del héroe nacional en general), deslindar algunos aspectos básicos de la relación entre cultura y sociedad en los noventa, y situar la narrativa de Martín Kohan dentro de este contexto.⁴

Lecturas y encuadre en *Los cautivos: el exilio de Echeverría*

En *Los cautivos* un grupo de gauchos estereotípicos merodea Los Talas, la estancia en la que Esteban Echeverría se refugió en 1839 escapando de Rosas y en la que gestó, entre otras cosas, *El matadero*. Vigilados por la sombra del poeta que se adivina detrás de las ventanas del casco principal, los gauchos rondan la casa y sólo una chica, la Luciana, se atreve a cruzar la puerta. Lo que ocurre adentro no pasa de la especulación. En esta primera parte el relato se detiene solamente en la pampa, en la vida cotidiana de los gauchos que esperan en vano (como el lector) noticias del interior de la estancia. Si la primera sección describe a los gauchos, la segunda se enmarca en la ciudad de Colonia en Uruguay, a la que llega la Luciana en busca de Echeverría, que dejó Los Talas y se exilió al país vecino. Mientras sigue sus pasos por la ciudad, la chica espera en vano (como el lector) una pista sobre el paradero del héroe.

Es en esta tensión entre las expectativas que genera la lectura y la frustración de esas expectativas que se articulan los sentidos centrales de la narración. La tensión entre lo que se anticipa y la imposibilidad de su concreción pone de manifiesto las tensiones ideológicas que circulan en el presente de escritura. La ruptura de lo esperado registra la existencia de un lector que en los noventa realiza una operación de encuadre similar a la que realizaba en el siglo XIX y, al mismo tiempo, al poner al desnudo la continuidad de esta operación, abre la posibilidad de su reformulación como lector. Un análisis de la escena inaugural ayuda a entender cómo funciona esta estrategia narrativa:

Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. (Debe hacerse a un lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología; interpretaciones del tipo: andaban siempre juntos justamente porque peleaban)... Ahora, por ejemplo, iban cabalgando a la par, el uno y el otro, a campo traviesa. (La idea es figurada: faltando señales o referencias que indicaran un sentido determinado, no había manera de establecer si en tal o cual dirección se marchaba a campo traviesa. Y sin embargo estos jinetes presentían, con una especie de instinto animal que acaso les contagiaban las bestias por ellos montadas, que andaban

a campo traviesa)...Pero la doma de Orteguita duró casi quince minutos, sin que el caballo se sosegara y sin que se eyectara el domador. (Es nuestra la medición del cuarto de hora. Los paisanos, imprecisos, entendieron que la doma duraba “mucho”) (13- 28).

La descripción de dos gauchos cruzando la llanura inaugura *Los cautivos*. Desde el primer párrafo, el lector sabe qué esperar, y es con la certeza de esa expectativa que comienza la historia. Será, como lo es gran parte de la narrativa de/sobre el siglo XIX, un texto acerca de la pampa escrito para un lector urbano y culto. En realidad, la novela no sólo recuerda cualquier texto del siglo XIX, sino que se asemeja en particular a uno: *La cautiva*, el poema con el que Echeverría inaugura en 1837 la literatura argentina. Como en el poema, el eje del relato es un romance (María y Brián/ la Luciana y Echeverría); el itinerario de una mujer organiza la trama (María atravesando el desierto/ la Luciana cruzando el río); y hay una voz que codifica su saber sobre la pampa y la hace accesible a un lector ajeno. Ahora bien, la voz que canta en *La cautiva* porta un saber que se le escapa al receptor, y esta asimetría de saberes (real o fingida) es el punto de partida del poema. El gesto de describir, traducir y fundar un espacio —el “gesto performativo” de los románticos, como lo llama Sarlo (“Prólogo” XIV)— depende de un lector (real o ficticio) que desconozca el desierto. Exige un interlocutor al que el poeta pueda revelarle un universo exótico. Espejo de la voz principal que observa y define, el lector que supuestamente ignora lo relatado cumple una función enunciativa clave de la que depende el gesto performativo del poema. Es gracias a la existencia (real o fingida) de un lector-cómplice que es ajeno al contenido del relato pero que comparte los supuestos, creencias y códigos del sujeto de enunciación que puede llevarse a cabo este gesto performativo.

Pero, a diferencia de *La cautiva*, el narrador de *Los cautivos* comparte de antemano este saber con su destinatario, que antes de empezar la novela ya es capaz de marcar la extensión del espacio, de medir la longitud del tiempo y hasta de ofrecer una interpretación psicológica del gaucho. El lector de *Los cautivos* ya sabe de lo que habla el narrador, ya conoce lo que va a relatarle y, en definitiva, hace uso del mismo código para develar ese espacio al que no pertenece. A su vez, el narrador refuerza este código en sus incursiones parentéticas: “Su propuesta les resultaba perversa, irracional, una herejía. (No teniendo normas, razón ni religión, mal podían los paisanos pensar en tales

términos. Son palabras con que nosotros traducimos las suyas, para poder así entender mejor)” (53). El lector es capaz de incorporar la otredad y, mediante un simple ejercicio de traducción, volverla parte del universo que comparte con el narrador (“es nuestra la medición del tiempo”, “son palabras con que nosotros traducimos las suyas”). *Los cautivos* se abre con un guiño que apela a la complicidad de un “entre nos” que funda desde la primera línea una alianza entre el escritor y el lector. Esta complicidad no sería posible sin la existencia de toda una formación discursiva que desde el siglo XIX sostiene la cultura argentina —es decir, de todo un sistema de enunciabilidad que dicta la aparición de determinados enunciados, las relaciones entre ellos, la creación de objetos de discurso, las modalidades enunciativas y las reglas de formación conceptual (Foucault 41-145).

Este pacto de lectura no sólo está marcado por el tono del narrador, sino que además se encuentra previamente pautado por la colección “narrativas históricas”. *Los cautivos* activa ya desde el paratexto todos los supuestos que dispara la serie: un retrato del héroe en la tapa, una puerta misteriosa en la contratapa, y un índice que se reparte entre los animales de la pampa y una consignación al detalle de fechas y horarios.⁵ El paratexto sugiere lo que el lector busca: un acercamiento microscópico a la cotidianeidad del prócer; la historia como telón de fondo. Al abrir el libro, el lector ya intuirá el contenido y la escena inaugural lo hará asentir más de una vez: cuando compruebe que es “nuestra” la medición del tiempo, cuando acuerde en que los paisanos en cambio sólo dirían “mucho”, cuando entienda lo que es una “idea figurada” y busque en su imaginación la imagen de algún jinete que casi se confunda con su animal. Y, más adelante, seguirá asintiendo cuando se tope con la superstición de los gauchos, que confunde la divisa punzó con una cinta que ahuyenta la envidia y la mala suerte, y seguramente podrá asignarle algún referente a la “gente inculta” entre la que el narrador rastrea “, en nuestros días, creencia semejante” (79); seguramente esa misma gente que —como también observa el narrador— antepone un artículo al nombre propio, como *la* Luciana. Más cerca aún de su presente, el lector asentirá todavía más. Al fin y al cabo, los gauchos tampoco suenan tan ajenos. La escena en la que adhieren por reflejo a las consignas de los oficiales rosistas, por ejemplo, le recordará una escena familiar: habrá oído no hace mucho que el reparto de comida asegura la fidelidad política entre gente poco educada. Habrá asistido alguna vez a algún encuentro en el que el dueño de casa le explique a su empleado que las cosas que andan sueltas, aunque pareciera que nadie las

usa, son parte de su propiedad privada. Y tal vez habrá escuchado no hace tanto frases como las siguientes: “Estoy como se me canta el orto” (16); “No tengo ni la más puta idea” (47); “¿De qué espíritu me hablás, puta del orto, si yo veo cada noche cómo te garcha ese cretino?” (87) ⁶

Es que los gauchos de *Los cautivos* hablan de manera bastante más bárbara que los bárbaros de *La cautiva*: “Ya pagaron/del cristiano los caudillos/ el feudo a nuestro poder./ Ya los ranchos do vivieron/presa de las llamas fueron./y muerde el polvo abatida/su pujanza tan erguida” (Echeverría 57). Su habla se parece en realidad mucho más a la de los salvajes de *El matadero*: “-Ahí se mete el sebo en las tetas, la tipa...Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te peque un tajo” (Echeverría 12). De hecho, las observaciones de Ricardo Piglia sobre el cuento de Echeverría bien podrían referirse a la novela de Kohan:

En el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) acompaña y representa los acontecimientos. Por un lado un lenguaje “alto”, engolado, casi ilegible: en la zona del unitario el castellano parece una lengua extranjera y estamos siempre tentados de traducirla. Y por otro lado una lengua “baja”, popular, llena de matices y flexiones orales. La escisión de los mundos enfrentados toca también el lenguaje. El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y animalidad de los “bárbaros”, es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en *El matadero* (“Echeverría” 122-23).

También en la novela de Kohan se escenifica el enfrentamiento entre dos lenguajes: el engolado y culto del narrador, y el lenguaje bajo y vulgar del pueblo. Pero si en *El matadero* la incorporación del lenguaje popular refuerza la distancia del narrador y su capacidad de manipulación y dominio, en *Los cautivos* genera un efecto doble. Marca por un lado, como en el cuento, la distancia entre dos mundos y, por el otro, los acerca en el tiempo. Los gauchos de *Los cautivos* no suenan tan ajenos: hablan, de hecho, como se habla en el momento de escritura. Más cerca aún de su presente, el lector asentirá todavía más. Ahora sí sabe perfectamente qué esperar. Está a punto de sumergirse en la intimidad de un héroe de la patria, de explorar los recovecos de la vida en

las pampas y de conocer detalles olvidados de la historia nacional, y tiene ya los elementos, como no deja de recordarle el narrador en los paréntesis, para entender exactamente de qué se trata — tan exactamente que hasta puede establecer conexiones con el presente y con la gente que rodea ese presente.

Será tal vez por lo evidente de las expectativas que generan narrador y paratexto que uno puede imaginarse la extrañeza del lector cuando pasen las páginas y nunca encuentre a Echeverría. Es, de hecho, con la constatación de esta imposibilidad que se cierra la novela: “Esteban Echeverría nunca fue encontrado. Su cuerpo itinerante, o lo que quedó de él, nunca apareció” (170). La frustración será aún mayor cuando el lector haya cerrado el libro y comprobado que, en vez de las anticipadas escenas de amor, la novela se ha regodeado en escenas de sexo que sólo algunas veces son brutales, pero que son siempre “desviadas”: las de la Luciana con su padre y las de la Luciana con una prostituta.

El pacto de lectura, tan prolijamente organizado, se quiebra. Seguramente entonces el lector empieza a desconfiar y ya no asiente con la misma firmeza cuando se califica a los gauchos de “impíos” o “brutos”. No sabrá de repente si las aclaraciones parentéticas refuerzan su perspectiva o si se burlan de ella. Y es éste el mecanismo narrativo central de *Los cautivos*: la construcción meticulosa de un pacto de lectura, la confirmación cómplice de sus componentes y, finalmente, la ruptura de ese pacto y la consiguiente dislocación de las secuencias discursivas que lo sostienen. A partir de la repetición, la reafirmación del acuerdo implícito y el posterior desplazamiento, la novela desnaturaliza ciertos enunciados y ciertas funciones enunciativas que el lector de Sudamericana seguramente reconoce como evidencias, que le resonarán como verdades no dichas, y que remiten tanto a los saberes de la tradición nacional como a los que circulan en los noventa.⁷

En su análisis de *La cautiva* Fermín Rodríguez observa, siguiendo a Mitchell, que el encuadre de la escena es fundamental para el resultado final del poema: la fundación del desierto (149-70). Para que exista un paisaje es necesario un marco que trace un límite entre la escena y el espectador; es decir, que convierta aquello que el espectador está viendo en una escena. El marco cumple así una función doble: por un lado, encapsula la escena y la transforma en paisaje (enmarca) y, por el otro, asegura la distancia del espectador (demarca). Esta operación de encuadre atraviesa el poema de Echeverría hasta concluir en la formación del desierto. El poema se enuncia a partir de una mirada que, ubicada siempre fuera del marco, observa la

naturaleza, describe el territorio y funda por fin el desierto como espacio. Esta mirada externa resulta crucial para establecer el contraste con aquellos elementos que sostienen la construcción del paisaje: los indios. Del otro lado del marco, los indios no se distinguen del resto de la escena, son parte del paisaje, indisociables de las fuerzas de la naturaleza, deshumanizados por una descripción que los enmarca y los convierte en un cuerpo indiferenciado. La operación de encuadre es entonces tanto estética como ideológica: “anticipa la unidad geopolítica de la nación por venir — una nación para el desierto que recién alcanzará sus límites en 1880, cuando el Estado, borrando del mapa a los pueblos nómades, termine de realizar la producción de vacío que la literatura había comenzado por sus propios medios” (Rodríguez 157). Esta operación de encuadre registra la función enunciativa que cumple el lector dentro de la formación discursiva decimonónica. Si el establecimiento de un marco es fundamental para la conversión de la escena en paisaje, la figura del lector es la condición de posibilidad para el establecimiento del marco: permite la operación de encuadre que es necesaria para demarcar los límites del espacio nacional y sostiene el gesto performativo del poema.⁸

“Es nuestra la medición del tiempo”, “son palabras con que nosotros traducimos las suyas”; casi podría decirse que *Los cautivos* no es otra cosa que la ficcionalización de la operación de encuadre típica del siglo XIX. Los paréntesis que interrumpen la narración traen al cuerpo del relato a aquellos lectores que se encuentran del otro lado de la escena, lexicalizan la función enunciativa del lector y explicitan el marco desde el que se mira. Y este marco no sólo registra la existencia de un lector-cómplice, sino que además sugiere su permanencia en el tiempo. A partir de la cuidadosa conexión entre dos momentos específicos (el siglo XIX, los noventa), la novela registra la presencia de un lector que continúa cumpliendo una función enunciativa similar al lector del poema. Detrás del marco, el lector vuelve posibles las labores de interpretación y traducción que permiten la delimitación y exclusión de sujetos sociales —operaciones ideológico-discursivas que son centrales, como acabo de mencionar, para el período de formación del Estado-nación, pero también, como voy a retomar en la última sección, para el momento en que se lleva a cabo el proceso de marginalización social más grande de las últimas décadas en América Latina: los noventa.

Ahora bien, sabemos por los teóricos del discurso el rol que cumplen las secuencias discursivas en la configuración ideológica de la subjetividad. Toda secuencia discursiva es, dice Courtine (5-128), una lexicalización de

un preconstruido, una materialización de un elemento que pertenece a una formación ideológica determinada, un fragmento de un discurso social más amplio. Es decir, la secuencia “estos jinetes presentían, con una especie de instinto animal que acaso les contagiaban las bestias por ellos montadas, que andaban a campo traviesa”, para usar un fragmento de *Los cautivos*, narra el recorrido de dos gauchos y además lexicaliza una serie de ideogemas propios del siglo XIX, como la asociación típicamente romántica entre geografía y psique. Pero si las secuencias discursivas están siempre atravesadas por la ideología, también están atravesadas por el olvido. El sujeto de enunciación no es consciente del componente ideológico de su discurso, precisamente porque la ideología se aloja en el inconsciente (Althusser 25). Las secuencias discursivas se le presentan al sujeto de enunciación como algo obvio, natural, algo ya sabido, algo que reconoce y que repite como una evidencia. Estas secuencias son así parte de aquellos rituales de reconocimiento que permiten la transmisión y permanencia de la ideología, que llevan adelante el proceso constante e inconsciente de identificación subjetiva. Pécheux sugiere que en la posibilidad de la “des-identificación” (es decir, en la posibilidad de traer a la conciencia aquello que se agazapa en el inconsciente) radica la posibilidad de la transformación política (181-197). En la posibilidad de visualizar, al menos por un momento, los componentes de una formación ideológica (es decir, en la posibilidad de reconocer que ciertos enunciados son en realidad ideogemas) radica la posibilidad de distanciarse de ella y, tal vez, de ponerla en cuestión.

Esta tensión entre identificación y desidentificación, entre la reafirmación de una verdad no dicha y su desnaturalización, se encuentra en la base de *Los cautivos*. La novela configura primero un pacto de lectura que se apoya en secuencias discursivas que son parte de un ritual de reconocimiento colectivo y que el lector percibe como evidencias naturales, como obviedades compartidas, como algo que, “entre nos”, ya es sabido: la gente inculta antepone un artículo al nombre propio, la gente poco educada adhiere por conveniencia material a las consignas de ciertas agrupaciones políticas, es necesario vigilar a los empleados domésticos para que no roben. Y, luego, al quebrar ese pacto de lectura, disloca las secuencias discursivas que lo sostienen, pone de manifiesto su configuración ideológica y vuelve posible la desidentificación del lector. Más allá de que este efecto de desidentificación realmente se produzca (posibilidad cuya comprobación no sólo es imposible sino además inútil a la hora de analizar la *figura* del lector *en* la novela), la

tensión entre identificación y desidentificación registra la existencia de un lector que cumple en los noventa una función enunciativa similar a la que cumplía durante el siglo XIX y, al mismo tiempo, al poner al desnudo esta función, abre la posibilidad de su reformulación como lector.

Lecturas en conflicto: historia y ficción en la figura de San Martín

También *El informe* se desvía de las pautas genéricas de Sudamericana y permite así percibir la configuración ideológica de este tipo de ficción y del discurso social que la rodea. Al igual que en *Los cautivos*, al terminar esta novela el lector quedará frustrado: no sabrá nada sobre los amores del héroe, no se enterará ningún detalle oculto de su vida íntima, ni tampoco podrá reconstruir eventos que le hayan sido escamoteados a la historia oficial. Desafiando una vez más las expectativas que dispara la colección, el San Martín de *El informe* está hasta último momento al borde de correr la misma suerte que el Echeverría de *Los cautivos*: ser expulsado por completo de la narración. En la novela se cruzan tres niveles de relato: un informe histórico sobre la ciudad de Mendoza que Alfano, un historiador amateur, le envía al doctor Vicenzi, un historiador profesional; unas cartas que escribe Vicenzi cuestionando la metodología del informe; y una narración de cómo Alfano se involucra en una trama policial al convertirse en testigo de un crimen en un correo. San Martín está hasta el final ausente de todos los niveles del relato. El informe histórico sobre Mendoza, el marco esperable para su aparición, se ocupa exclusivamente de contar el romance entre un soldado español cautivo y una mendocina. San Martín se cuela en esporádicas menciones y parecería que, como Echeverría, nunca va a aparecer hasta que finalmente irrumpe unas páginas antes de que concluya el relato: “Asomaba ya el sol, y el primero de sus nobles rayos refulgió en la testa de nuestro colosal Libertador... A lo lejos se divisaba la inmensa cordillera, esa inmensa cordillera que él, más grande aún, había vencido. La más alta cumbre, el vuelo de un cóndor, el mismo cielo, todo... se empequeñecía en presencia de este magno titán” (234). Después de esta entrada triunfal, San Martín indulta al soldado cautivo, que estaba condenado a la pena de muerte, y lo transforma en su hijo simbólico mientras pronuncia las famosas máximas que le escribe a su hija Merceditas y que todo niño argentino recita de memoria en la escuela primaria. Ahora sí, constata Alfano en el informe, San Martín se había transformado en “padre de Juan Ordoñez, al igual que padre de usted, y padre de usted, al igual que padre mío” (235).

La representación de San Martín se abre por completo de la regla genérica de humanizar al héroe e indagar en su cotidianeidad. Lejos de un prócer de carne y hueso, la breve y única aparición del personaje condensa las imágenes más petrificadas de la iconografía nacional: el Libertador que cruzó los Andes, el progenitor amoroso que se ocupa de la educación de su hija y, por fin, el Padre de la Patria. Como señala el mismo Kohan en *Narrar a San Martín*, un libro en el que analiza la construcción diacrónica del prócer, son éstas las tres imágenes que los argentinos asocian instantáneamente con su héroe. La incrustación de la imagen más anquilosada escapa a las expectativas del lector de Sudamericana y pone de manifiesto una diferencia radical con el resto de la colección. El final de la escena, que es también el final de la aparición, lo confirma:

Pronunció el Libertador estas palabras con la vista perdida en la lejanía del horizonte, en las alturas de las nieves eternas...Fueron palabras tan cristalinas como el aire de Cuyo. A Juan le quedaban, pese a ello, un par de dudas. La parte de los insectos, para ser sincero, no la había pescado bien. Y mucho menos había entendido por qué el Libertador lo había tratado de niña...Tal vez le había querido decir maricón, y los campeones de la libertad tenían esa clase de sutilezas...Juan nada preguntó...Si decía algo inconveniente bien podía estropearlo todo. Quedándose así, se dijo Juan Ruiz a sí mismo, calladito, muzzarella, aparentemente lo iban a perdonar (234-5).

El San Martín mitológico de la novela es todo lo contrario a lo que esperaba el lector. Y si el contenido del relato frustra toda expectativa previa, otro tanto podría decirse de la forma. El párrafo citado, un extracto del informe de Alfano, es lo opuesto a un documento historiográfico; rompe con todas las reglas que legitiman este tipo de narración. El historiador filtra su subjetividad, imagina los pensamientos anacrónicos de las figuras de la historia y se abusa del indirecto libre. Los saltos de registro y la incorporación de voces coloquiales (“pescado”, “maricón”, “muzzarella”) no hacen más que enfatizar el desajuste. Y de eso se trata principalmente *El informe*. No es en realidad ni una novela histórica, ni una novela sentimental ni una novela policial: es una novela sobre la manera en que se configuran los relatos y se construyen

los verosímiles discursivos. De ahí que la estructura se organice en la tensión entre los informes de Alfano y las críticas de Vicenzi. Si el documento de Alfano quiebra todas las premisas sobre las que se asienta la validez del relato histórico, las cartas de Vicenzi se encargan de delinearlas y, al hacerlo, acentúan el contraste. Con Vicenzi y con Alfano entran en conflicto dos modos de escribir la historia: el de la historiografía —que pide atenuación de la subjetividad, conocimiento exhaustivo de las fuentes, rigurosidad metodológica— y el de la ficción —que autoriza la imaginación, las suposiciones, los cambios de tono y hasta el viraje a la novela sentimental. “Los hechos que usted refiere no pertenecen a la historia. Queda fuera de mi jurisdicción establecer si serían o no adecuados para integrar una de esas novelas de amor de las que gustan las señoras” (136) se queja Vicenzi. “Una de esas novelas de amor de las que gustan las señoras”; detrás del reclamo se dibuja el lector de Sudamericana. Es decir, se adivina la persona que en ese momento lleva el libro de Kohan entre sus manos. Las protestas de Vicenzi iluminan el informe de Alfano, y el informe, una miniatura de la colección de Sudamericana, alude a su vez a las limitaciones del género y pone en duda sus pretensiones. Como el informe de Alfano, las novelas históricas de Sudamericana —se sugiere por extensión— no son historia: son novelas de amor para señoras.

Pero tampoco queda en pie el discurso de Vicenzi. En la prolija redacción de las cartas (siempre fechadas, firmadas, ordenadas por incisos) también se cuelan afirmaciones que no encajan en su tan mentada rigurosidad metodológica y se filtran los estereotipos que circulan el imaginario popular: “los tucumanos son ladrones, y los santiagueños lerdos y perezosos, como es de público conocimiento” (71). Ahora bien, el absurdo de estos dos tipos de discurso histórico —el del informe novelesco y el de la ciencia— contrasta en la novela con la exhaustividad de la narración en los segmentos que relatan la aventura policial de Alfano. El narrador de este segmento está al tanto de todos los detalles de la trama: los precisa, los compara, los coteja y los asienta. No se pierde en especulaciones. Sólo observa, certifica y reporta lo que observa. Es dueño de la objetividad de la que el historiador carece. El discurso de ficción parecería portar así la rigurosidad que se le escapa al discurso histórico: “Camina ahora media cuadra por Freire, y dobla por García del Río: de un lado, las casas bajas y luminosas; del otro, el parque. Cruza la calle Pinto, y luego la calle Zapiola, y luego la calle Conesa...A medida que va pasando de Saavedra a Belgrano, Alfano encuentra menos plazas, plazoletas, parques o bulevares” (20-21).

El informe esboza entonces los mecanismos discursivos de tres géneros diferentes —el de las narraciones histórico-sentimentales al estilo Sudamericana condensadas en el informe de Alfano, el del documento histórico-científico encarnado en Vicenzi y el del relato policial— y después los tuerce y contamina. La narración histórico-sentimental y el documento científico portan rasgos de la ficción, y los segmentos que se esperan puramente ficticios llevan las marcas del discurso científico. A primera vista, la novela anticipa entonces una estructura especular: diseña dos esferas discursivas (la de la historia y la de la ficción), llama la atención sobre sus mecanismos de legitimación y promete un cruce. Sin embargo, también esta promesa se frustra. Al terminar, se vuelven a mezclar todas las esferas. Finalmente nos enteramos que el romance relatado por Alfano consta en una fuente de la historia oficial. El recto Vicenzi no sólo cae en el ridículo, sino que termina sacando a Alfano de la cárcel sobre la base de falsos testimonios. Y los bordes del relato policial, que había sido hasta entonces el reducto de la rigurosidad, se diluyen y la trama nunca se cierra. El lector de *El informe* queda también frustrado: todos los verosímiles se mezclan, rompen y cruzan; ninguno de los tres niveles del relato concluye. No se sabrá nunca qué fue del romance entre el soldado y la mujer, cómo quedó la “Historia de Mendoza”, ni de qué manera se resolvió el crimen del correo. Lejos de naturalizar las marcas discursivas, la novela exhibe su entramado narrativo y expone sus mecanismos de configuración. Como en *Los cautivos*, la tensión entre las expectativas y su frustración trae al centro del relato la figura del lector típico de Sudamericana (sus creencias, sus supuestos, sus actitudes frente a la narración) y, al mismo tiempo, abre la posibilidad de su reformulación como lector (desnaturaliza estas creencias, estos supuestos, estas actitudes frente a la narración).

Ahora bien, estos mecanismos narrativos se entienden mucho mejor si se contrasta el texto con una novela típica de la colección como la que escribió García Hamilton en el 2000 y que se ha convertido, polémica por el análisis de ADN mediante, en el ejemplo paradigmático de ficción histórica sobre el prócer. Como *El informe* y como *Los cautivos*, *Don José* promete cumplir punto por punto con los dictados de la colección ya desde el paratexto. Pero el relato no se aparta esta vez de las pautas del género: combina la minuciosidad de datos históricos con la novela erótico-sentimental. La narración se reparte casi matemáticamente entre la consignación al detalle de fechas de eventos y escenas de amor propias de las narraciones sentimentales. Aunque bastante más explícita en la representación de la sexualidad que los romances

fundacionales del siglo XIX, también en *Don José* la conjunción de erotismo y raza sostiene la trama. Además de la amada siempre blanca, hay sirvientas negras, lujuriosas y exóticas que contonean sus caderas, y también algunos indios, que son desleales, violentos y están llenos de piojos. Diseminados por todo el texto, estos atributos físicos preparan el terreno para la que será la principal falencia de San Martín: su supuesta filiación mestiza, en la que el narrador insiste a través de descripciones, diálogos e indirectos libres de los otros personajes.

Pero, sobre todo, *Don José* se acerca a la narrativa decimonónica en la exaltación del valor de la familia. La política, las relaciones sociales y el ser humano se muestran como elementos ambiguos y llenos de debilidades, pero la idea convencional de familia permanece intacta. Todo encuentro funciona como una excusa para el recuento de alguna genealogía familiar. La narración se detiene en los detalles de cada unión matrimonial, cada nacimiento y cada nueva fusión de apellidos. Casi parece la versión contemporánea de *Las beldades de mi tiempo*, la novela que Santiago Calzadilla, miembro de la élite liberal argentina de fines del siglo XIX, escribió en 1891 sin más trama que la descripción pormenorizada de las bodas de las mujeres de su época —un texto escrito como estrategia de legitimación y afán de preservación de aquella élite que comenzaba a perder protagonismo con la llegada masiva de inmigrantes. El final de *Don José* resulta en este sentido más que elocuente. Una serie de escenas domésticas muestran a San Martín, ya viejo y exiliado en París, jugando con sus nietas y conversando con su hija, paseando con ellas por los jardines y preocupado por sus futuros. La historia de las repúblicas americanas ha quedado del otro lado del océano. El héroe, que como hijo roza la ilegitimidad y esconde un pasado mestizo y turbio, se redime en tanto padre y en tanto abuelo. Finalmente, al mismo tiempo que al panteón nacional, ha logrado ingresar al panteón familiar. Y es que, ahora sí, “tenía mucho menos aspecto de indio” (315). Por fin entonces es capaz de encabezar una genealogía. Linaje familiar y linaje nacional se funden y se implican mutuamente. La pertenencia a uno garantiza la pertenencia al otro. Y así es como se cierra la novela: con un epílogo que no registra el legado histórico de San Martín o el desenlace de los acontecimientos políticos en los que había tenido parte, sino los nacimientos, bodas y muertes de sus descendientes.

“La irreverencia escolar es a la reverencia escolar lo que los recreos son a las horas de clase, el complemento contrastante que les permite funcionar” (175) dice Kohan en *Narrar*, refiriéndose a las novelas que,

como *Don José*, buscan develar el pasado de hombres de carne y hueso de los grandes hombres. La creencia de que hay un héroe cuya humanidad tiene que recuperarse redonda, como la irreverencia escolar, en un gesto inútil y se sostiene sobre una concepción falsa: que el héroe ha sido deshumanizado por la historia oficial. La observación se aplica a la novela de García Hamilton. Hacia el final las flaquezas de San Martín que la narración ha delineado —la confiscación de bienes para financiar su campaña, la desobediencia a sus superiores, su gusto por el alcohol y el opio— no han logrado derribar el mito. Son realmente detalles menores, que en rigor ya constaban en las historias de Rojas y Mitre. Si, como dice Teresa Basile (1203-14), los tres mecanismos típicos en la construcción del héroe son la afirmación de su filiación con los orígenes nacionales, de su potencial homogeneizador y de su capacidad para fundar un linaje, el San Martín de García Hamilton es una expresión perfecta del héroe nacional. Su parte en la gesta patriótica vuelve a verificarse con aparente rigor documental y, tras su blanqueamiento racial y político, se lo deja listo para encabezar una estirpe nacional anclada en lo familiar.

Se podría, de hecho, dar un paso más allá y decir que la novela, además de dejar intocados los cimientos de la argentinidad, registra la permanencia de una serie de ideogramas típicos del siglo XIX, especialmente la intersección entre las nociones de familia, raza y patria. Y aunque esta intersección se pone ya de manifiesto en el contenido, son los mecanismos narrativos —en particular, el cruce complementario entre la historia y la ficción— los que vuelven posible su construcción. También en este sentido, en el sentido formal, las novelas de Sudamericana guardan una relación con la literatura decimonónica. Como señala Doris Sommer en su estudio ya clásico sobre las ficciones fundacionales, era precisamente sobre el cruce de estos dos tipos de discurso, el de la historia y el de la narración sentimental, que los romances nacionales decimonónicos organizaban su interpelación (1-58). Si la consignación precisa de fechas y el explícito encuadre temporal servían como marco para que las élites letradas anclaran la historia de la patria, las peripecias sentimentales de los personajes exhortaban a la consolidación de un proyecto nacional al mismo tiempo que lo legitimaban. Era entonces gracias al entrecruzamiento complementario de historia y romance que las novelas lograban interpelar al lector de un modo que ni la historiografía ni la ficción hubieran logrado por sí mismas. A pesar del cambio de contexto, la lectura de Sommer ilumina novelas como las de García Hamilton. Podría incluso decirse que, excepto por el lenguaje y los consiguientes saltos de registro, la

estructura profunda es casi un calco de la estructura profunda del romance nacional del siglo XIX.

En *Don José*, como en las otras novelas típicas de la serie, la coexistencia aparentemente incontaminada de estas dos esferas discursivas —la de la historia y la del romance— sostiene la narración. Aunque evidentemente tiene un valor performativo mucho menor que el de un romance decimonónico, el cruce de estas instancias registra y vuelve posible la continuidad de ciertos ideogramas típicos del siglo XIX. El recuento de los hechos históricos en los que participó San Martín legitima el relato oficial y perpetúa la heroicidad del héroe. El recuento de las aventuras sentimentales registra y autoriza la centralidad de las nociones de raza y familia en la definición de la identidad nacional. En otras palabras, es en el cruce entre historia y romance que la novela construye el verosímil discursivo que registra y vuelve posible la permanencia de estos ideogramas. Cuando apela al discurso histórico —a la constatación de fechas, a la referencia documental— ratifica la vigencia de los eventos que conforman la historia oficial. Cuando apela al discurso de la ficción —a la narración de la vida erótica de San Martín— certifica la permanencia de ciertos ideogramas centrales del discurso decimonónico (familia, raza, patria). También en este sentido el paratexto establece una relación de continuidad con el cuerpo principal. Tanto en la dedicatoria como en las fuentes y reconocimientos figuran familias de doble apellido que remiten a la clase media-alta del país y a varias de las familias que han estado tradicionalmente a la cabeza del destino nacional. Estas listas que rodean el libro no desentonarían dentro de la narración. Encajarían cómodamente dentro de alguno de los linajes familiares en los que se detiene el relato. El texto de García Hamilton —exactamente al revés de *El informe*— instala, a partir del cruce complementario entre historia y ficción, un diálogo armónico entre autor, narrador y receptor. Este diálogo no incomoda ni perturba, sino que registra y revigoriza el “entre nos”. Así, la novela tiene un valor fundamental como documento de los noventa, que se pone de manifiesto en sus efectos de recepción: tanto su éxito comercial como los debates sobre el origen mestizo del Libertador aluden a los supuestos, creencias y actitudes de gran parte de la sociedad argentina de la época.

Lecturas de clase: la Argentina de los noventa

En su libro sobre el impacto del neoliberalismo en el imaginario nacional,

Alejandro Grimson y Gabriel Kessler señalan que una de las principales transformaciones socioculturales que se llevan a cabo en la Argentina de los noventa es la disolución del lazo social (66). La contraparte del creciente desempleo y del aumento acelerado de la pobreza en el nivel económico es la marginalización en el nivel social. Sobre todo hacia la mitad de la década, cuando la crisis comienza a ser innegable, la idea de que el problema fundamental es la existencia de un grupo de individuos que viven como parásitos del Estado (amparados en la delincuencia, en el clientelismo, en la falta de educación) prevalece en ciertos sectores de la población. De ahí que los noventa traigan aparejada una “hipervisualización” de las diferencias de clase y, de manera inédita, raciales y étnicas (118).

En este último sentido, este momento constituye un punto de inflexión que divide en dos la historia del discurso nacional. Entre 1880 y mediados de los noventa, una vez alejada la “amenaza indígena” y acabada por ende la necesidad de verbalizar la demarcación racial, la identidad argentina se sostiene sobre un discurso homogeneizador que sólo es posible gracias al borramiento de estas diferencias. En la Argentina “europea”, con sus “habitantes blancos que descienden de los barcos”, las diferencias se disuelven y se desplazan hacia una categoría que toma prestado un término racial para referir en realidad a una posición de clase: el “negro”. “Negro”, término que amalgama bajo una misma etiqueta a mestizos e indígenas argentinos y a inmigrantes fronterizos, remite a una persona pobre. Es una categoría que, al mismo tiempo que permite una demarcación de clase, borra (paradójicamente, si se tiene en cuenta su origen discursivo) las distinciones étnicas y raciales. Pero los noventa cambian por completo la configuración del imaginario nacional y, además de enfatizar como pocas veces antes las distinciones de clase, traen al centro del discurso social aquellas diferencias raciales y étnicas que habían permanecido invisibles durante más de un siglo. La categoría “negro”, que se expande cada vez más junto con los índices de pobreza, se fragmenta en nuevas categorías que, ahora sí, verbalizan la diferencia étnica: al “negro” se añaden el “boliviano”, “paraguayo” y “peruano”. Aunque existen algunos cambios sociodemográficos concretos que explican esta visibilidad repentina, me interesa sobre todo destacar la sugerencia de que esta hipervisualización puede entenderse como una contraparte discursiva de los efectos de la economía neoliberal. Al culpar a los negros, bolivianos, paraguayos y peruanos de la falta de empleo, del alza en los índices de delincuencia y del empobrecimiento general, el discurso social “deseconomiza”, “extranjeriza” y “desnacionaliza”

los efectos negativos del neoliberalismo. La hipervisualización (étnica, racial, de clase) se convierte así en una narrativa legitimadora del modelo económico imperante. Es un índice de un modelo económico en crisis y, a su vez, una de las condiciones de posibilidad de su permanencia. También en este sentido los noventa se conectan con el proceso de consolidación nacional del siglo XIX. Como ocurrió hasta al menos 1880, la demarcación racial (y, en el caso de los noventa, de clase y étnica) sienta las bases de un modelo económico que postula la exclusión de una serie de sujetos sociales como un medio necesario para lograr una modernización nacional anclada en la entrada al mercado internacional.

Podría decirse que la ficción histórica de Sudamericana trae al centro del relato las tensiones ideológicas que recorren este momento de transformación sociocultural. Los relatos no tratan de bolivianos, paraguayos o peruanos, pero registran las operaciones de encuadre que vuelven posible la demarcación de sujetos sociales (como permite percibir el desvío de *Los cautivos*) y los mecanismos narrativos que sostienen ciertos ideologemas raciales y de clase que resultan clave para la consolidación del neoliberalismo (como permite percibir el desvío de *El informe* en contraste con *Don José*). Lejos de descartarlas o de situarlas al margen del debate académico, estas ficciones históricas merecen especial atención como objetos de estudio. Una lectura política de estas novelas (y de la reemergencia del héroe nacional en general) puede ser útil para entender los discursos en pugna y las tensiones ideológicas que se enfrentan en un momento histórico determinado y que quedan plasmados en el campo de la cultura.

ENDNOTES

¹Algunos pocos ejemplos: los programas televisivos de Mario Pergolini y Felipe Pigna, *Algo habrán hecho por la historia argentina* y *El gen argentino*; el ciclo radial conducido por Pigna, *Historias de nuestra historia*; las películas *Revolución* y *Belgrano*, producidas por la televisión pública y dirigidas respectivamente por Leonardo Ipiña y Sebastián Pivotto; las novelas de Florencia Bonelli, especialmente *Indias blancas* y *Me llaman Artemio Furia*; los textos de Daniel Balmaceda, *Espadas y corazones*, *Historias inesperadas de la historia argentina* y *Romances turbulentos de la historia argentina*; y los relatos de la colección “narrativas históricas” de Sudamericana a los que me referiré en este artículo.

²El grupo que comenzó la insinuación estuvo encabezado por Hugo Chumbita,

que publicó después dos libros sobre el tema: *El secreto de Yapeyú* e *Hijos del país*. La polémica se vio acentuada por la publicación de *Don José* de José Ignacio García Hamilton, libro que analizaré en la última sección. Para más detalles sobre la controversia véase Ludmer, *Aquí* 44-57.

³Algunos ejemplos representativos: *Cuyano alborotador. La vida de Domingo Faustino Sarmiento* y *Vida de un ausente. La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi* de García Hamilton; *Camila O'Gorman. La historia de un amor inoportuno* de Marta Merkin; y *Amadísimo patrón. Eugenia Castro, la manceba de Rosas* de Susana Bilbao.

⁴Aunque voy a detenerme específicamente en la figura del héroe en la colección “narrativas históricas” durante la segunda mitad de los noventa, la idea de este artículo es abrir el camino para una lectura política de la reemergencia del héroe en general. Seguramente esta lectura arrojará diferentes resultados, dependiendo del momento histórico y del tipo de narrativa elegidos. El modo en que se representa a los próceres en los programas de Pergolini y Pigna, por ejemplo, permitirá percibir las tensiones ideológicas que circulan la Argentina del kirchnerismo, y que no necesariamente concuerdan con las del lapso elegido en el artículo. Podría decirse, sin embargo, que en todos los casos el héroe funciona como una materialización de un discurso social más amplio y permite así una lectura política de la producción cultural.

⁵Véase la tapa de *Los cautivos* al final del artículo, junto con otras tapas de la misma colección.

⁶Para el lector no argentino: tanto la forma en que hablan los gauchos como los comportamientos a los que alude el narrador (el uso de una cinta roja para ahuyentar la envidia, la colocación del artículo antes del nombre propio, la adhesión política a cambio de una recompensa material, el robo de propiedad privada) remiten a un discurso social fácilmente reconocible en el momento de escritura. Los diálogos se construyen con las “malas palabras” típicas que circulan en esa época y las alusiones del narrador al comportamiento de los paisanos son casi una repetición literal de los enunciados con los que gran parte de la clase media y media-alta se refiere al comportamiento de la gente de clase baja.

⁷Aunque no voy a detenerme en este análisis por falta de espacio, podría pensarse también que *Los cautivos* establece un juego de tensiones con un segundo lector que no es un consumidor habitual de la colección, pero que compró la novela porque la escribió Kohan, miembro activo de la comunidad intelectual. En este sentido, las irrupciones parentéticas y la reescritura de los textos de Echeverría admiten una doble lectura, una para cada tipo de lector.

⁸Para profundizar en la relación entre desertización y construcción del espacio nacional en el siglo XIX véanse Andermann; Halperín Donghi; Montaldo; Viñas.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1968.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.
- Balmaceda, Daniel. *Espadas y corazones*. Buenos Aires: Marea, 2004.
- _____. *Historias inesperadas de la historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- _____. *Romances turbulentos de la historia argentina*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Basile, Teresa. “La condición de lo heroico en la posdictadura uruguaya”. *Revista Iberoamericana* 213 (2005): 1203-1214.
- Bilbao, Susana. *Amadísimo patrón. Eugenia Castro, la manceba de Rosas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Bonelli, Florencia. *Indias blancas*. Buenos Aires: Plaza & Janés, 2005.
- _____. *Me llaman Artemio Furia*. Buenos Aires: Suma, 2009.
- Calzadilla, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires: Estrada, 1944.
- Chumbita, Hugo. *El secreto de Yapeyú*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- _____. *Hijos del país*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Courtine, Jean-Jacques. “Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)” *Langages* 62 (1981): 5-128.
- Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. New York: Routledge, 2002.
- García Hamilton, José Ignacio. *Cuyano alborotador: la vida de Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- _____. *Don José. Vida de San Martín*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- _____. *Vida de un ausente. La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Grimson Alejandro & Gabriel Kessler. *On Argentina and the Southern Cone. Neoliberalism and National Imaginations*. New York: Routledge, 2005.
- Halperín-Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1997.
- Ipiña, Leonardo, dir. *Revolución: el cruce de los Andes*. Canal 7-TVE. 2010. DVD.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially-Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- Kohan, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- _____. “La humanización de San Martín”. *Revista Iberoamericana* 213 (2005): 1083-1096.
- _____. *El informe: San Martín y el otro cruce de los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

- _____. *Narrar a San Martín*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- _____. “Temporalidades del presente”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario* 10 (2002): 93-110.
- Merkin, Marta. *Camila O’Gorman. Historia de un amor inoportuno*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1993.
- Pécheux, Michel. “Remontémonos de Foucault a Spinoza”. Mario Monforte, ed. *El discurso político*. México: Nueva Imagen, 1980.181-197.
- Pergolini, Mario, prod. *Algo habrán hecho por la historia argentina*. Buenos Aires: Cuatro Cabezas. 2005-2008. TV.
- _____. *El gen argentino*. Buenos Aires: Cuatro Cabezas. 2007. TV.
- Piglia, Ricardo. “Echeverría y el lugar de la ficción”. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2010. 119-124.
- Pigna, Felipe. *Historias de nuestra historia*. Buenos Aires: Radio Nacional. 2012. Radio.
- Pivotto, Sebastián, dir. *Belgrano*. Canal 7. 2010. DVD.
- Sarlo, Beatriz. “Prólogo”. *Esteban Echeverría. Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. XIV.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI, 1982.

Apéndice

ÉPICA Y SENTIDOS DE HOMERO EN *PRIMERO SUEÑO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

PABLO M. RUIZ
TUFTS UNIVERSITY

Introducción: *Primero sueño* y tradición

Una de las características formales más notorias de *Primero sueño* es el modo en que integra tradiciones literarias diversas, el hecho de que puede reclamar su pertenencia a múltiples linajes literarios previos con los que da forma a su propia trama. Por la preocupación epistemológica que lo anima, *Primero sueño* pertenece a la tradición del poema filosófico, con antecedentes en los filósofos presocráticos y consolidada por Lucrecio y su *De rerum natura*. Por su escenario y su esquema narrativo, pertenece a la tradición del viaje iniciático de revelación, el viaje de anábasis de numerosos antecedentes inaugurados por el *Sueño de Escipión* de Cicerón y continuados por diversas obras medievales de las tradiciones neoplatónica y hermética. Por su retórica y sus recursos formales y de estilo, pertenece a la tradición del barroco español, especialmente a la inaugurada por las *Soledades* de Góngora. Estos aspectos y relaciones del poema han sido abundantemente estudiados y analizados en trabajos que forman parte del canon crítico sobre *Primero sueño*.¹

Poco se ha dicho, sin embargo, de la relación que el poema establece con otra de las grandes tradiciones literarias de Occidente: la épica. Se trata de una tradición a la que *Primero sueño* alude de diversas maneras y a la que no se le ha prestado suficiente atención. El propósito de este ensayo es analizar la presencia de la tradición épica y de Homero en *Primero sueño* y señalar algunos de los modos en que lo épico está relacionado por un lado con la forma

y la estructura del poema, y por otro lado con sus núcleos significativos más relevantes. Este propósito va acompañado de la tesis suplementaria de que el análisis de ese componente épico permite plantear las líneas principales de una lectura ética del poema.

Presencia de la épica

Para mayor claridad de lo que sigue, convendrá tener presente el esquema narrativo de *Primero sueño*, que puede resumirse en unas pocas líneas. Al caer la noche, liberada de las ataduras del cuerpo dormido, el alma emprende un viaje hacia las alturas en busca del conocimiento y la comprensión del universo. Este esfuerzo por alcanzar el conocimiento consta de dos intentos sucesivos. El primero consiste en tratar de comprender la totalidad mediante un único acto de intuición. Las fuerzas del alma resultan insuficientes para concretar este esfuerzo y el alma se retira derrotada. El segundo intento consiste en un método progresivo de clasificación y organización sistemática del todo en categorías. Cuando el alma está todavía tratando de organizar la realidad de esta manera, abrumada por la magnitud de los obstáculos que deber sortear, llega el amanecer y el alma se ve obligada a volver al cuerpo que despierta.² En ese momento termina el poema.

Pasemos entonces a considerar la presencia del elemento épico. La señal más directa de la conexión del poema con la tradición épica es la presencia de Homero. Homero es el único poeta mencionado en el poema y Sor Juana alude tanto a la *Iliada* como a la *Odisea* cuando se refiere, en dos versos consecutivos, a las acciones de sus respectivos héroes: las proezas de Aquiles (v.385) y las sutilezas de Ulises (v.386). Veamos el largo pasaje que incluye esas alusiones cuando el alma, desde lo alto de su vuelo, contempla las pirámides de Egipto como parte de su primer intento de alcanzar la comprensión del mundo:

éstas, que glorias ya sean gitanas,	
o elaciones profanas,	380
bárbaros jeroglíficos de ciego	
error, según el griego	
ciego también, dulcísimo poeta	
– si ya, por las que escribe	
Aquileyas proezas	385

o marciales de Ulises sutilezas,
 la unión no lo recibe
 de los historiadores, o lo acepta
 (cuando entre su catálogo lo cuente)
 que gloria más que número le aumente –, 390
 de cuya dulce serie numerosa
 fuera más fácil cosa
 al temido Tonante
 el rayo fulminante
 quitar, o la pesada 395
 a Alcides clava herrada,
 que un hemistiquio solo
 de los que le dictó propicio Apolo:
 según de Homero, digo, la sentencia,
 las pirámides fueron materiales 400
 tipos solos, señales exteriores
 de las que, dimensiones interiores,
 especies son del alma intencionales:
 que como sube en piramidal punta
 al cielo la ambiciosa llama ardiente, 405
 así la humana mente
 su figura trasunta,
 y a la Causa Primera siempre aspira.

En estos versos aparecen mencionados los dos héroes de los poemas homéricos, dentro de un pasaje que gira en torno a Homero. ¿Cómo entender esas referencias a los orígenes de la tradición épica en el primer momento culminante del poema? ¿En qué consiste el diálogo que *Primero sueño* establece con ellos? Con respecto a los héroes, propongo un sentido doble para esas referencias. Por un lado, los dos héroes pueden verse como figuras de cada uno de los dos intentos del alma por alcanzar conocimiento. El guerrero Aquiles (caracterizado por sus “proezas”) representa el primer intento, el de alcanzar el objetivo mediante un único movimiento de pura fuerza, mientras que el ingenioso Odiseo (caracterizado por sus “sutilezas”) anuncia el segundo, cuyo objetivo es la organización progresiva y razonada del universo. De este modo, el alma que protagoniza el poema resulta de algún modo transformada, a través de esta doble identificación, en una suerte de héroe épico.

Por otro lado, los dos poemas homéricos corresponden a las dos metáforas básicas que estructuran *Primero sueño*: el viaje y el combate. A partir del esquema narrativo del poema se hace evidente la presencia del viaje, pero no menos evidente es la importancia del combate.³ El tono está dado desde el comienzo, con la sombra surgida de la tierra declarando la guerra al cielo. De ahí en más, casi todo en el poema participa en algún enfrentamiento: la noche contra el día, el alma contra la realidad, el sueño contra el cuerpo, el águila contra el sol, los ojos contra los rayos luminosos, los volcanes contra el cielo, la luz contra la oscuridad. El poema termina simétricamente, con la guerra cíclica entre los ejércitos de la aurora que llega triunfante y de la noche que se retira derrotada, en un largo pasaje de ostensible clima bélico. Es decir que el poema entero puede verse como atravesado por la matriz épica de los dos poemas homéricos: *Primero sueño* es una evidente *Odisea*, la del viaje del alma que busca conocer, enmarcada y recorrida por el ámbito de la *Ilíada*, el del enfrentamiento y el combate.

El hecho de que Homero es el único poeta mencionado en el poema, y que las dos obras que se le atribuyen son explícitamente aludidas, sugiere que Sor Juana está señalando a la tradición épica occidental, y la homérica en particular, como un linaje posible de su poema. Pero además hace de esta tradición un recurso que lo dota de unidad, a través de la fusión de ambos poemas y de las tareas de sus héroes. Tal vez haya que notar que inmediatamente después de la mención de Aquiles y de Ulises, Sor Juana comienza el verso siguiente con las palabras “la unión”. Si bien aquello a lo que se refiere este verso es la unión de los historiadores (en el sentido de su gremio, su asociación), la ambigüedad de esa palabra permite leer también una alusión a la unión de los dos héroes en la figura del alma, y junto con ella la de los dos poemas homéricos en la propia textura del poema.

Veamos ahora el otro aspecto de la presencia de Homero en este pasaje de *Primero sueño*: la relación que Sor Juana establece entre Homero y los historiadores, es decir, entre poesía y verdad. Para esto es necesario primero prestar atención a la forma del poema.

Épica y hermenéutica: una alegoría de la lectura

Primero sueño resiste primeras lecturas. Quien lee por primera vez el poema tiende a fracasar, debido a la complejidad múltiple de los versos y a los obstáculos que presentan: hipébaton extremado, referencias eruditas en

alusiones parciales, léxico infrecuente o largas subordinadas dentro de otras subordinadas son algunas de las dificultades que se deben sortear. Es una dificultad que Sor Juana no repite en otros textos, como si en *Primero sueño* estuviera especialmente justificada y tuviera una finalidad.⁴ Esta deliberada complejidad hace que el lector, como el alma en el poema, tenga que abandonar el primer intento para tratar de avanzar progresivamente, línea por línea, en su camino hacia la comprensión. Es sólo cuando el lector vuelve al comienzo y organiza cuidadosamente las diversas partes que el poema comienza a revelarse (pero sólo comienza; el lector nunca alcanzará una posición donde se sienta en posesión intelectual del poema, y Sor Juana parece jugar con eso también, para hacer que el paralelismo sea completo).

Para decirlo de otra manera, hay una comunicación entre la forma y el contenido que es central en *Primero sueño* y en la concepción de su arquitectura. Propongo el siguiente principio compositivo: *Primero sueño* fue escrito de modo que el lector involuntariamente reproduzca con respecto al poema que intenta leer las acciones del alma con respecto al mundo que intenta conocer, de modo que se produzca un paralelismo entre lo que el poema narra y el acto de leerlo. Una vez observada esta característica formal, sólo hay que dar un paso más para inferir que, en la medida en que el lector está reproduciendo los movimientos del alma, también ha sufrido una suerte de metamorfosis: primero actúa como un Aquiles que lucha por abrirse paso entre la opacidad del sentido del poema, y después avanza como un Ulises que recurre a sutilezas y astucias para eludir los múltiples obstáculos presentados a la comprensión.

Resumamos lo anterior: *Primero sueño* reclama su pertenencia a la tradición de la épica occidental al aludir directamente a la *Ilíada* y a la *Odisea*, incluyendo de manera explícita a su autor y a sus dos personajes principales. Por otra parte, puede verse a *Primero sueño* como el resultado de la unión de las dos epopeyas homéricas mediante la combinación de los motivos del viaje propio de la *Odisea* y del combate propio de la *Ilíada*, que estructuran el poema. Y a través del modo en que fue formalmente concebido, el poema obliga al lector a actuar de un modo análogo al alma del poema y lo transforma en una suerte de héroe épico, al tiempo que hace de la lectura del poema una renovada batalla verbal, una odisea hecha de palabras.⁵ Pero hay un elemento más en relación a Homero y la tradición épica. Al señalar el rechazo de Homero por parte de los historiadores, Sor Juana ubica a Homero y a la poesía en un lugar desde el cual pueden desafiar el estatuto de la historia como depósito natural de la verdad.

Antes de considerar esta relación entre Homero y la historia, propongo considerar un sentido posible del más evidente de los aspectos formales de *Primero sueño*: el hecho de que se trata de un poema. Sor Juana podría haber optado por escribir su manifiesto escéptico no en verso sino en prosa, como hizo con otros de sus textos. Recordemos que los dos antecedentes concretos de sueños de revelación que Sor Juana seguramente conocía están escritos en prosa: *El Sueño de Escipión*, de Cicerón (el más antiguo y el origen de esta tradición), y el *Iter extaticum*, del jesuita alemán Atanasius Kircher (escrito unas tres décadas antes que su poema). Desde luego que existían antecedentes de poemas en los que la búsqueda de revelación está presente. Especialmente relevantes para Sor Juana son los casos de Dante y de San Juan de la Cruz. Pero la abundante presencia de obras en prosa que comparten la materia narrativa a la que Sor Juana recurre en *Primero sueño* nos permite recordar que la elección de la poesía como medio no es evidente. Y por lo tanto puede pensarse como significativa. De hecho, esta elección le permite a Sor Juana hacer del lenguaje un objeto de reflexión y hasta proponer una implícita crítica del lenguaje.

Veamos esto más detenidamente. Poesía y conocimiento han tenido, desde Platón y su expulsión de los poetas de la república ideal, una relación conflictiva en la historia cultural de Occidente. Se trata también de un combate, que se libra con el arma que ambos comparten y en la que ambos existen, que es el lenguaje. *Primero sueño* puede leerse como una respuesta a esta antigua oposición. El poema proclama el fracaso del lenguaje como herramienta para conocer (el discurso vacila, se retira cobarde, es incapaz de articularse en conceptos) al tiempo que expone un lenguaje poético refinado y pleno de virtuosismo. El lenguaje que dice la incapacidad de formular conocimiento lo hace exhibiendo esplendor retórico. En el contraste con el lenguaje filosófico que fracasa, el lenguaje poético adquiere una renovada vitalidad. Es decir que el poema declara los límites de la racionalidad del lenguaje y es al mismo tiempo una celebración del potencial estético del lenguaje.⁶

Es acá donde se completa la relevancia significativa de la presencia de Homero en el poema. Volvamos al pasaje citado en la sección anterior. Cuando Sor Juana señala la posibilidad de que los historiadores incluyan a Homero entre los suyos, y la gloria que esta inclusión les depararía, la razón que ofrece es fundamentalmente estética, nacida de la perfección de sus versos. Como harían los poetas románticos más de cien años después, Sor Juana presenta a la poesía como fuente posible de verdad y conocimiento, desafiando las

pretensiones de la razón a través de la perfección estética. También juega con la leyenda de la ceguera de Homero, en un poema en el que las imágenes de la luz y la visión tienen un rol central como metáforas del conocimiento. Hay otro modo de adquirir conocimiento, parece sugerir Sor Juana, que el de los ojos de la razón, y este sería el de la luz interior del poeta.

La fuente de la frase que Sor Juana le atribuye a Homero ha sido rastreada en vano. La atribución tiene todo el aspecto de ser deliberadamente falsa, lo que hace que “Homero” sea ya no el poeta sino un puro símbolo. Incapaz de la “vista” requerida para obtener conocimiento filosófico, está sin embargo en condiciones de producir verdad a través de la eficacia de su poesía. Agreguemos que Sor Juana ofrece no sólo lo que probablemente sea el primer caso de un tratamiento simbólico en una obra literaria de la figura de Homero y sus poemas, sino también el más complejo y elaborado. Para encontrar un caso comparable habrá que esperar hasta comienzos del siglo XX, cuando James Joyce escribió el *Ulises*. Con todas las diferencias que hay entre sus obras y la distancia temporal y geográfica que hay entre ellos, Joyce y Sor Juana comparten sin embargo el siguiente rasgo: para ambos Homero es una presencia silenciosa entre las palabras, un organizador callado y secreto del mundo.

La frase que Sor Juana falsamente le atribuye es un modo indirecto de afirmar el valor de la poesía para formular algún tipo de verdad de orden simbólico. También es relevante que la frase se refiera a las pirámides, uno de los símbolos centrales de *Primero sueño* (recordemos que la primer palabra del poema es “piramidal”) y que incluye entre sus posibilidades semánticas, explicitada en este mismo pasaje, la de aludir a la mente misma como complemento de la vista para alcanzar entendimiento.⁷ Este último es el sentido que les da la supuesta frase de Homero hacia el final del pasaje citado: las pirámides como tipos del alma y de la mente humana. La poesía, de este modo, se transforma para Sor Juana en una herramienta de la batalla por el conocimiento, en un arma privilegiada de ese combate.

Épica, fracaso y dimensión ética

Hay un último aspecto de la relación entre *Primero sueño* y la épica que queda por analizar. En términos narrativos, hay dos momentos que pueden verse como culminantes en el poema. El primero es el que acabamos de ver y ocurre cuando el alma alcanza la altura máxima y trata de extender su mirada

sobre la totalidad del universo. Cuando el alma fracasa, Sor Juana recurre a una figura mitológica para ilustrar este fracaso: Ícaro, cuyo intento de volar famosamente fracasa por acercarse demasiado al sol. Veamos ese pasaje:

Tanto no, del osado presupuesto,
 revocó la intención, arrepentida, 455
 la vista que intentó descomedida
 en vano hacer alarde
 contra objeto que excede en excelencia
 las líneas visuales,
 —contra el Sol, digo, cuerpo luminoso, 460
 cuyos rayos castigo son fogoso,
 que fuerzas desiguales
 despreciando, castigan rayo a rayo
 el confiado, antes atrevido
 y ya llorado ensayo, 465
 (necia experiencia que costosa tanto
 fue, que Ícaro ya, su propio llanto
 lo anegó enternecido)—

En este fragmento se hace evidente el modo en que el combate estructura el avance del alma. La osadía, el alarde, el castigo, las fuerzas desiguales, el atrevimiento, conforman un vocabulario con el que se construye la matriz épica mencionada.

El segundo momento ocurre cuando el alma está cerca de concluir que la comprensión del universo tal vez sea posible mediante el análisis metódico y la discriminación de lo que existe. El alma se siente abrumada ante la inmensidad de la tarea, convencida del fracaso inminente. La figura mitológica a la que ahora recurre Sor Juana es la de otro viajero del sol: Faetón. Recordemos que Faetón es el hijo de Apolo que intenta conducir el carro del sol, cae del cielo y muere. Notemos que su osadía (y lo mismo puede decirse de Ícaro) no tiene por finalidad la obtención de conocimiento. Podríamos preguntarnos por qué Sor Juana no recurrió a otros personajes mitológicos, como Prometeo u Orfeo, que protagonizaron desafíos de igual magnitud en cuanto a osadía y ambición pero con un objetivo más afín a *Primero sueño*: poseer el conocimiento que está en poder de los dioses, más allá del alcance humano. Por qué no ver en esa omisión un indicio de significación. Esa elección parece desviar el sentido del poema del componente epistemológico hacia un componente ético. Este

elemento ético, representado por los vuelos fallidos de Ícaro y Faetón, propone la empresa imposible como aspiración, como forma del destino deseado.

Sor Juana se refirió a esta aspiración en otros dos poemas. En el soneto 149, hace una apología de aquel que no teme en su osadía, y el símbolo de comparación es Faetón. El vocabulario es similar al de *Primero sueño* y Sor Juana insiste en el atrevimiento y la osadía ante el peligro, ante lo que excede las propias capacidades. También en el *Encomiástico poema a los años de la Excm. Sra. Condesa de Galve* encontramos la misma exaltación de la meta imposible:

No lo imposible me excuse
de tan arduo, tan costoso
empeño, que en lo imposible
no se desaira lo corto.
En inaccesible blanco
no es el yerro vergonzoso
del tiro, si basta al triunfo
haber apuntado sólo.
Cegar por mirar al sol,
es gloria del animoso;
y es vanidad de la vista
la ceguedad de los ojos. (vv. 25-36)

Enfrentarse al sol con la mirada, como en el pasaje de *Primero sueño* en el que aparece Ícaro, vuelve a ser símbolo de la aspiración desmedida pero que la misma desmesura torna virtuosa. Veamos con más detalle el pasaje de *Primero sueño* referido a Faetón, que va de los versos 781 a 810. Este pasaje puede dividirse en dos mitades: en la primera se presenta a Faetón (vv.781-795) y en la segunda se reelabora el tema (vv.796-810). Esta segunda parte, a su vez, se divide en otras dos, equivalentes en extensión y sentido, la segunda de las cuales es una insistencia, una repetición con variaciones de la primera (vv.796-802 y 803-810, respectivamente). Los versos finales de cada subsección muestran esta reelaboración:

al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.

Estos tres versos son repetidos con variaciones unos versos más adelante:

del ánimo ambicioso,
 que...
 las glorias delecta
 entre los caracteres del estrago.

El poema sigue todavía ciento sesenta y cinco versos más. Pero se trata de una larga coda de forma y simetría en la que el cuerpo vuelve a despertar y el sol a reinar, hasta el siguiente combate con la noche. El punto culminante del poema ocurrió bastante antes, en estos versos memorables y repetidos que doblemente exaltan la búsqueda del destino personal que consiste en la derrota con gloria de una aspiración desmedida. Faetón desafía a Apolo sin el objetivo de obtener ninguna recompensa más que la de su propia dignidad, para transformarse mediante ese acto, contra el cual será medido y valorado, en la encarnación final de la épica del fracaso. En aquel que vence, que sólo puede vencer, en el acto mismo que lo destruye.

Señalemos también la dimensión autobiográfica presente en este ideal ético, que *Primero sueño* señala tanto en su materia narrativa como en su forma. Desde el punto de vista narrativo, el alma que protagoniza el poema puede identificarse con la de Sor Juana en la línea final “y yo despierta”. Y aunque se trata de un detalle que suele olvidarse, también el título puede leerse como una frase en primera persona: “Primero (yo) sueño”.⁸ Es evidente que la vida de Sor Juana estuvo en buena medida orientada por la búsqueda de conocimiento como aspiración central y declarada. Pero también la forma del poema adquiere sentido autobiográfico en relación al ideal ético de la empresa ambiciosa y osada. Me refiero a la relación que Sor Juana establece entre su poema y la poesía de Góngora, a la que implícitamente se compara y a la que alude en el título, que imita al de la *Soledad primera*.⁹ También en este sentido se producen paralelismos. Del mismo modo que el alma en el poema se atreve a la osadía de intentar entender el cosmos, Sor Juana se atreve a la osadía de intentar escribir como Góngora.¹⁰ Se puede agregar que dada la relación que Sor Juana establece entre la lectura y la materia narrativa de su poema, pareciera haber también un juicio crítico implícito: la oscuridad de la forma gongorina es gratuita y meramente ornamental, mientras que la oscuridad de *Primero sueño* está justificada y cobra sentido. El poema sobre la ambición pide ser ubicado junto al quizás máximo poema de la lengua española y se atreve a la osadía de la comparación.

El sueño como acto se funde con el sueño como deseo. Un deseo cuya intensidad puede llegar al punto de resultar en la propia destrucción. O tal vez Sor Juana lo formularía de esta manera: un deseo cuya intensidad *debe* llegar al punto de resultar en la propia destrucción. Como en los ilusorios viajes al sol de Faetón y de Ícaro, héroes plenos en la destrucción y el fracaso que los completa, el deseo, para alcanzar la condición de una vida plena, para ser cifra de un destino justificado, debe ser un deseo de imposible.

Conclusión: épica y valores éticos en el reverso de la tradición

Como dijimos al comienzo, Sor Juana recurre a una serie de tradiciones en las que inscribe su poema y a partir de las cuales lo compone. Pero al mismo tiempo que usa esas tradiciones, las cuestiona y las invierte. Mientras los poemas filosóficos proclaman la posibilidad del conocimiento, *Primero sueño* sugiere su imposibilidad. Mientras los sueños de revelación culminan con una epifanía y un acceso a la verdad, *Primero sueño* termina con la frustración de esa expectativa. Mientras Góngora escribe con una oscuridad barroca que se agota en el gesto del estilo, Sor Juana la dota de sentido y la justifica.

Lo mismo puede decirse de su relación con la tradición épica. El combate y el viaje de Homero son exitosos: Aquiles derrota a los troyanos, Ulises regresa a Ítaca y a Penélope. Sor Juana combina los dos elementos que están en el origen de la épica, el viaje y el combate, y los encamina hacia el fracaso.¹¹ Y recurre además a dos figuras del mito que emprenden viajes hacia la nada que son también combates perdidos de antemano, y que tienen en el fracaso su destino inevitable.

Pero el movimiento en relación con la épica es en realidad doble. Sor Juana no sólo invierte el destino del héroe épico llevándolo del éxito al fracaso, sino que además invierte la valoración de ese fracaso, que pasa de ser evitado a ser deseable. Sor Juana transforma el fracaso en un nuevo ideal paradójico del personaje épico. O mejor dicho, hace de ese fracaso un nuevo ideal que transforma a quien lo adopte en personaje épico en la medida en que se proponga un objetivo que exceda sus posibilidades. Las raigambres en la épica que hemos detallado, sumadas al lugar prominente que Sor Juana le asigna al personaje de Faetón en el clímax mismo del poema, permiten incluso sugerir que *Primero sueño* tal vez no sea primariamente un poema epistemológico, cuyo núcleo sería la imposibilidad de adquirir conocimiento, sino un poema ético, cuyo núcleo sería la justificación de la vida a través de la persecución

obstinada de un objetivo imposible. Habría entonces formulada en el poema, a través de esta particular utilización de la tradición épica, una preceptiva ética basada en la exaltación de la voluntad. Por su relación con el objetivo inalcanzable, esa preceptiva puede verse condensada en las “sirtes tocando de imposibles” (vv.828-9), fórmula que aparece en el momento preciso en que el alma debe interrumpir su vuelo ante la llegada del día. Se trata de una preceptiva clara en el ideal que expone y en su condición paradójica, en tanto exige que una de las condiciones del éxito sea el fracaso, en tanto presenta a la derrota como requisito para la posibilidad del triunfo.

La tradición de la ética y de los modelos de vida propuestos como ideales es también abundante, tanto en filosofía como en religión. Basta recordar a Sócrates, a los estoicos o a los epicúreos de la antigua Grecia, o a los ascetas y los mártires del cristianismo presentados por el afán catequizador de la iglesia en las vidas de santos y la *legenda aurea*. También en relación con esta tradición Sor Juana invierte y cuestiona los modelos. La osadía y la ambición del ideal que promueve son valores que repetidamente fueron juzgados de manera negativa y que fueron vinculados, especialmente en la ética cristiana, con las reprobables inclinaciones a la vanidad y la arrogancia.

La historia de la filosofía puede verse como la manifestación de dos vertientes principales: la que trata de dar cuenta de la realidad y conocer su naturaleza última, y la que se pregunta por la conducta y por el modo adecuado de conducir la vida. La metafísica y la ética. El componente filosófico de *Primero sueño* ha sido leído casi exclusivamente en función de la primera de esas vertientes, la que se pregunta por la realidad, vinculada con su aspecto epistemológico y con la búsqueda de conocimiento. Habría que destacar que igualmente presente está la otra vertiente, la que se pregunta cómo vivir, que hace de *Primero sueño* un poema ético y una indagación de la conducta. Y este componente ético del poema está directamente relacionado con el tratamiento y uso que Sor Juana hace de la épica.

Cabe preguntarse, para concluir esta lectura, hasta qué punto la vida de Sor Juana no puede verse a la luz del modelo ético que acabamos de bosquejar. Poner en correspondencia su poema y su vida hace que entren en diálogo y que parezcan confirmarse e interrogarse recíprocamente.

ENDNOTES

¹ Entre las muchas referencias posibles sobre la relación de *Primero sueño* con la tradición, véanse especialmente los trabajos de Octavio Paz y de Georgina Sabat de Rivers.

² Se ha señalado que el alma reproduce en sus intentos los dos métodos básicos de acceso al conocimiento que estuvieron en pugna durante la historia de la filosofía occidental. El primero sería el intento de raíces platónicas (tal vez mediado por San Agustín) de conocer mediante la iluminación de un único acto de intuición. El segundo sería el intento de raíces aristotélicas (tal vez mediado por Santo Tomás) de avanzar hacia la organización de la realidad en categorías.

³ La única referencia que parece haber a la épica como elemento constitutivo de *Primero sueño* es el artículo de TerHorst (ver bibliografía), quien observa la naturaleza épica del poema en relación con el combate: “This is an epic, a heroic enterprise; [...] ‘El sueño’ is, then, a conflictive undertaking that constructs itself on the basis of combat. It is an adversarial edifice” (TerHorst 247). Su análisis, de todos modos, no hace referencia ni a la tradición épica ni a Homero, sino que se concentra en Góngora como adversario poético de Sor Juana. Por otra parte, Octavio Paz describe al poema como una “épica del acto de conocer”, pero se limita al elemento epistemológico. No vincula su descripción ni con la tradición épica ni con la presencia de Homero en el poema.

⁴ La edición de *Primero sueño* a cargo de Méndez Plancarte incluye, al modo de las ediciones bilingües, una versión prosificada que se lee en las páginas impares que acompañan el texto en verso de las páginas pares. Es una modalidad que Méndez Plancarte sólo usa para este poema.

⁵ Recordemos que al final del poema, la actividad del alma es detenida por el despertar y el proyecto de conocer queda interrumpido. La sugerencia implícita es que también la comprensión del lector es incompleta y que su esfuerzo por comprender la totalidad del poema es de algún modo vano. Por otra parte, el hecho de que el contenido del poema sea un sueño, ¿no introduce acaso el antipoema dentro del poema, la posibilidad de que para cada sentido aparezca el sentido contrario a través de lo ilusorio o engañoso del sueño?

⁶ Recientemente, Dardo Scavino propuso una lectura en la que interpreta la circunferencia infinita que “contiene toda esencia”, que Sor Juana incluye en los versos 411-12, como una referencia al lenguaje. Ver bibliografía.

⁷ Las pirámides concentran una serie de motivos, como el movimiento hacia arriba, la osadía del ascenso a las alturas, e incluso la referencia a Egipto como antigua fuente de conocimiento. Son también parte del complejo trabajo con lo visual y la óptica que se da a través de todo el poema. Para un análisis de este último aspecto, ver el trabajo de Emilie Bergmann.

⁸ Esta interpretación fue propuesta por Margaret Sayers Peden, que tradujo el título del poema como “First I Dream”. De este modo, *Primero sueño* puede verse

como una declaración que completa a la *Respuesta a Sor Filotea*. El mundo privado y nocturno del título, de libertad plena, se opone y tiene prioridad frente al mundo público y diurno del último verso, el mundo de las obligaciones, las responsabilidades y la escritura por encargo.

⁹ A pesar de las dudas expresadas por algunos críticos, no hay por qué no tomar como verdadera la afirmación que aparece inmediatamente a continuación del título en la edición original: “Que así intituló y compuso la madre Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Se suele también argumentar que Sor Juana misma se refirió a su poema como “El Sueño” en la *Respuesta a Sor Filotea*. Pero bien leído, el pasaje dice textualmente “un papelillo que llaman El Sueño”. Que llaman; que otros, los demás, llaman así.

¹⁰ Para esta dimensión agonística del poema en relación a Góngora, ver el mencionado artículo de TerHorst.

¹¹ Bajtín sostiene que en el fracaso del héroe épico puede verse el origen de la novela. *Primero sueño* ya ha sido visto como anticipando literaturas posteriores: Vossler vio en él un antecedente de la poesía de la Ilustración; Octavio Paz lo señaló como precursor del poema existencial del s.XX. Podría verse también como un inesperado antecedente de la novela.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Benassy-Berling, Marie-Cecile. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*. París: Editions hispaniques, Publications de la Sorbonne, 1982.
- Bergmann, Emilie. “Optics and Vocabularies of the Visual in Góngora and Sor Juana.” *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick A. de Armas. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2004. 151-65.
- Gaos, José. “El sueño de un sueño”. *Historia Mexicana* X (1960-61), pp. 54-71.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. 4 vols. Edición, prólogo y notas de [...]. México: FCE, 1951.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz: El Sueño*. Edición, introducción y notas de [...]. México: Unam, 1989.
- Parker, Alexander. “La buscona piramidal: Aspects of Quevedo’s Conceptismo”. *Iberoromania*, N° 1, febrero de 1969.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Perelmuter Pérez, Rosa. *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el “Primero sueño”*. México: UNAM, 1982.
- _____. “La situación enunciativa del *Primero sueño*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XI, N° 1, otoño de 1986.
- PérezAmadorAdam, Alberto. *El precipicio de Faetón*. Frankfurt-Madrid: Vervuert, 1996.

- Ricard, Robert. "Reflexiones sobre *El Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz". Presentación de Antonio Marquet. S/d. 1954.
- Scavino, Dardo. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Revista *El Intérprete*. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Año 2, número 10. Abril de 2008.
- Sabat de Rivers, Georgina. *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. Londres: Tamesis Books Limited, 1977.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. México: Porrúa, 1997 (1a.ed.1969).
- _____. *Poems, Protest and a Dream*. Trad. Margaret Sayers Peden. New York: Penguin, 1997.
- TerHorst, Robert. "The Antipodal Góngora: Sor Juana in El Sueño." En *Homenaje a don Luis Monguió*. Ed. Jordi Aladro-Font. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1997. 147-66.

PLIEGUES Y MICROPERCEPCIONES:
ECOS BARROCOS EN *EL LIMONERO REAL*
DE JUAN JOSÉ SAER

“lo importante es doblar, desdoblar, redoblar”.

Deleuze

“Aparece en eso una islita... Y aparece después otra
islita, y después otra, y otra, y otra”.

Saer

LAURA GARCIA-MORENO
SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY

El limonero real (1974)* de Juan José Saer ofrece ocho versiones de los sucesos del último día del año, principalmente en la vida de Wenceslao, de sus percepciones, reflexiones y recuerdos. La novela narra el periplo de un día, lo que transcurre entre la mañana en que el protagonista sale en canoa de una isla a otra para festejar el fin de año con amigos y parientes y la madrugada siguiente cuando regresa a casa. Estas variantes narrativas funcionan como pliegues, concepto que Gilles Deleuze desarrolla en su estudio sobre Leibniz y el barroco. A continuación resalto la importancia estructural y epistemológica del pliegue en *ELR* y sugiero que la proliferación de variantes, que en conjunto confieren el espesor sensorial característico de la prosa de Saer, contribuye a contrarrestar la negatividad radical que algunos lectores de su obra consideran central a su práctica literaria

La ficción de Saer en general gira alrededor de la tensión entre una narración de tono realista y la problematización continua de la posibilidad de

narrar lo real. Con frecuencia se resalta el abismo que separa lo perceptible o lo vivido y lo narrable, pero a la vez se reitera el intento de salvar la distancia entre ambos. La repetición y la introducción de variables narrativas son una forma de abordar el hueco insondable entre experiencia y narración; *ELR* es un ejemplo temprano de estas estrategias. Como en novelas posteriores, Saer aquí genera una textura densa hecha de proliferaciones, dobleces o micropercepciones que continuamente alteran la percepción y llevan a minar el relato, alterando la trayectoria lineal de la narración y la pretensión de un cierre definitivo, tanto epistemológico como narrativo.

ELR puede considerarse como un texto barroco en el sentido que le otorga Gilles Deleuze al término “barroco”, no como una esencia propia de un período histórico específico, sino como una función operativa que consiste en producir dobleces al infinito (4). Doblar y desdoblar, envolver y desenvolver son operaciones constantes en el barroco. Como sugiere Tom Conley, el barroco así entendido, se extiende más allá de límites históricos precisos: “El estado barroco revela rasgos idénticos que existen como constantes dentro de entornos y períodos de lo más diversos” (x traducción mía)¹. Bajo esta categoría se incluyen, entre otros aspectos, “un gusto intenso por vida que crece y pulula y una fragilidad de patrones de movimiento infinitamente variados”, como sería el continuo romper de las olas o la ramificación de un árbol. Características que Deleuze resalta como barrocas, como la liberación de dobleces que tienden a la proliferación y la tendencia de la materia “a derramarse en el espacio”, son centrales a *ELR*.

La especificidad del barroco, no restringida a un lugar o a un período determinado, radica, según Deleuze, en el pliegue, asociado con formas curvilíneas o superficies tortuosas, en la intrincada relación entre el afuera y el adentro (la fachada y el interior, los pliegues de la materia y los pliegues del alma) y en texturas que resultan de la aglomeración y la conglomeración. Estas características se manifiestan en *ELR*, por ejemplo, en la referencia a “arabescos y anfractuosidades”, a las “eses” que hacen las culebras que “parecen guascas trenzadas” (152), a las mariposas que vuelan a la vez “en espiral y en círculo”, a la continua diseminación multidireccional del sonido y la luz, o a las ondas expansivas que deja la canoa en su paso por el río.

Juntas, éstas y otras referencias similares, generan el espesor sensorial característico de la prosa de Saer. “Casi desde el principio” de su ficción, como apunta Beatriz Sarlo, puede notarse “la agudeza de la percepción que se detiene en los colores y las luces, los olores, los movimientos, los reflejos,

los tiempos en que se descompone una acción” (“El sueño”). Además de ser un texto que nace entre los pliegues de varios textos y mitos (Mirta Stern destaca el génesis bíblico y *La odisea* entre los intertextos de la novela), en *ELR* abundan referencias a pliegues de materia y a variaciones de luz y sensación, que, como diría Deleuze respecto a los pliegues barrocos, emanan vibraciones u oscilaciones continuas (4). De aquí que la noción del pliegue pueda ser útil para aproximarse a la novela y examinar una premisa epistemológica dominante². Saer utiliza la palabra “pliegue” específicamente al referirse a la pollera multicolor de la Negra, a la blusa de Amalia, al sexo de Rosa y a la zona alrededor de la boca de la madre de la mujer de Wenceslao presente en el banquete. Pero más allá de estos detalles, cada una de las ocho versiones introduce una selección distinta de percepciones diminutas y variantes sensoriales y rítmicas (las últimas dos versiones narrativas, por ejemplo, consisten de una larga oración de cinco páginas). Cada una capta múltiples vibraciones, revela esferas dentro de esferas, vórtices dentro de vórtices que generan un ritmo singular y una estructura compleja, a la vez circular y espiral, como el vuelo de las mariposas al caer la tarde en el banquete de fin de año al que asiste Wenceslao.

La forma macroscópica, dice Deleuze, “siempre depende de procesos microscópicos” (88). Cada pliegue está hecho de otros pliegues que a su vez son parte del paso de una percepción a otra (26). Lo mismo ocurre en *ELR*. Ejemplos de esta idea son los árboles, que en un momento dado aparecen como “manchas todavía más negras de oscuridad en la oscuridad misma” (217), los faroles, que crean “zonas de claridad más intensa en la claridad grande” (208), o la mano de la Negra en el agua al avanzar la canoa, que deja “una estela diminuta y adicional” dentro de la estela (136).

A continuación exploro este patrón o modo operativo en *ELR* y sus implicaciones. Al usar el término barroco no busco encasillar ni categorizar la obra de Saer. Esto contradiría la persistente problematización de la narración que la caracteriza. Por medio de un análisis del procedimiento narrativo busco añadir otro pliegue a las lúcidas observaciones que otros ya han hecho sobre esta novela o la escritura de Saer en general, con el propósito de matizar la negatividad radical frecuentemente atribuida a Saer. “La negatividad”, apunta María Teresa Gramuglio, es “intrínseca al mundo de Saer” (12). Graciela Montaldo opina algo similar: *ELR* está estructurada alrededor de una serie de negativas —“la negativa de “ella” (la mujer de Wenceslao) de aceptar la invitación al festejo, la pérdida del hijo y la progresiva ruina de la familia de

Agustín”- que “movilizan la novela hacia una continua negación” constitutiva de “la matriz teórica de la narración de Saer” (21). Gabriel Riera, Beatriz Sarlo y David Oubiña ofrecen una visión más paradójica, con la que tiendo a concordar. Riera nota que “la prosa de Saer consigue producir en el lector un raptó, un sacudón” a través de “un trabajo de negación de la lengua, pero siempre en vistas de una afirmación” (92). Sarlo propone que “la sociabilidad de la ficción saeriana intenta bloquear la visión permanente del abismo” (“Vidas rotas” 39) y Oubiña, en su análisis de “La mayor”, subraya que si bien “se mina desde adentro el valor afirmativo de cualquier enunciado” (92), la literatura “nunca es el signo de una imposibilidad o una resignación. Es una intensidad, una resonancia; en este sentido, es siempre afirmativa aunque su función no sea dar respuestas” (109).

Indudablemente la negatividad pesa sobre *ELR*, como se indica gráficamente con la franja negra horizontal sobre la página cerca de la mitad de la novela, que comunica visualmente la pérdida de lenguaje y de sentido. El recuerdo del hijo muerto hace seis años sigue abrumando a Wencesalao y a su esposa. Sin embargo, la novela se caracteriza más bien por la continua tensión entre articulación, desarticulación y rearticulación precaria de sentido. A partir del vacío marcado por una zona de tinta negra, la narración vuelve a desenvolverse o a desplegarse, generando nuevas versiones compuestas de oraciones extensísimas. Por un lado, Saer subvierte la teoría mimética de la ficción e insiste en la imposibilidad de captar una imagen completa de lo real o de un recuerdo. Pero por otro lado, no la abandona del todo. Siempre se reitera el esfuerzo por comenzar de nuevo. La neblina, elemento frecuente en la novela, que borrona cuerpos y formas, se difumina con el tiempo. Los contornos desdibujados de cosas y personas reaparecen. A través de esta oscilación, Saer logra comunicar una densidad material, como si “lo real” dejara huellas o sedimentos a fuerza de la corrección y la reescritura incansable. O, como escribe Riera en su ensayo sobre *Glosa*: “la irresolución *desplaza* y *repotencia* el enigma en términos no ya de una cuestión de desciframiento o de reconstrucción -de llenado de claves o indicios-, sino de acontecimiento” (98 cursiva mía).

En *ELR* Saer retoma la narración ocho veces. La mancha negra a la mitad funciona como una especie de bisagra que separa las primeras cuatro versiones de las cuatro posteriores. En cada ocasión se regresa a la escena inicial y se retrabaja el material narrativo. En este sentido *ELR* concretiza uno de los temas que Saer reconoce como persistentes en su obra: “la cuestión

del tema con variaciones, de la variación en el sentido prácticamente musical del término”. En este tipo de repetición, añade, “coincide justamente un movimiento pulsional y un movimiento de estructuración formal” (citado en Montaldo 12). Los múltiples comienzos y recomienzos en *ELR* se anuncian por la repetición de la frase: “Amanece y ya está con los ojos abiertos”.

El énfasis de esta frase o sintagma, como lo llama Montaldo, que funciona de un modo análogo a un motivo musical continuo, cae en el paulatino cambio de luz en la madrugada y en la apertura del cuerpo al mundo inmediatamente después del sueño. Que esta apertura sea a través de los ojos resalta la importancia de la percepción en la novela, aunque el sentido de lo real, siempre múltiple, evanescente y parcial, se registra a nivel de varios sentidos y no sólo la vista, como se condensa en la siguiente oración: “ha visto... la primera luz roja del día, ha tomado mate...ha sentido... el olor espeso del limonero real...oyendo...el rumor minucioso y apagado de las ramas... ha recordado, imaginando...(229-30 cursiva mía)³.”

El énfasis temporal en *ELR* cae en el amanecer, en el despertar. Saer nos sitúa en un umbral frágil, ambivalente, que marca la transición de un estado a otro: de la oscuridad a la luz, del sueño a la vigilia, de un espacio íntimo al exterior. En cada regreso a este intervalo que se dilata y/o expande, y a las latencias en el mismo, se renueva la percepción y la reflexión sobre el intento de reconstruir lo vivido. En cada versión, la imagen (principalmente la del recuerdo del hijo corriendo hacia el río y zambulléndose) se sacude, desmonta y recompone. Saer parece coincidir con Eduardo Cadava respecto a la idea de que la acción de despertar “tiene que ser repetida incesantemente ya que nadie está siempre despierto del todo” (“the moment of awakening must be repeated endlessly because no one is ever fully awakened”) e implica “un espaciamiento que previene al ahora estar consciente a si mismo” (“a spacing that prevents the now from being awake to itself.”

Algo similar está en juego en *ELR* en tanto que hay un intento repetido por narrar el despertar, por salir de la noche y del sueño en un sentido literal pero también en uno metafórico: salir del duelo; poner fin, dentro de lo posible, al dolor causado por la muerte del hijo hace seis años que todavía⁴ empaña la atmósfera en el presente. La repetición de lo que transcurre posterior al acto de despertar de Wenceslao también sugiere que la posibilidad de interpretar un día en su vida, o un evento, definido por Deleuze como “una vibración con una infinidad de armonías o submúltiplos” (77), está abierta a una revisión hipotéticamente infinita, a nuevos pliegues, como se sugiere con la ausencia

de un punto final al cierre de la novela. En esto la novela coincide con la idea de que en el barroco el problema “no es como poner fin al pliegue sino como continuarlo”, como hacerlo proliferar (Deleuze 34). El recommienzo de la narración repetidas veces puede leerse como un gesto afirmativo que contrarresta la negatividad presente en *ELR*.

En *ELR* Saer pone en práctica el arte del desplazamiento y la transformación característico del pliegue. La estructura de la novela recuerda la estructura de *El arte de la fuga* o *Las variaciones Goldberg* de Bach o *Las variaciones Diabelli* de Beethoven, obras musicales de gran complejidad que se generan a partir de múltiples variaciones de una sola frase musical. La obra de Saer también se genera a partir de la proliferación de posibilidades a partir de un núcleo (o serie de núcleos) que en este caso está constituido por la frase inicial y por el limonero real, el punto luminoso y estable en el mundo narrado, junto con el recuerdo intermitente del hijo muerto. La afinidad entre el procedimiento narrativo en *ELR* con las variaciones musicales en Bach y Beethoven radica en que estos compositores toman elementos pequeños que amplían y desarrollan, transformándolos en piezas de gran sutileza y poder imaginativo. Saer comparte con ellos la creación de diagramas complejos a partir de variaciones⁵. Cada versión introduce diferencias dentro de la repetición que si bien podrían parecer minúsculas o banales, transforman y desestabilizan la percepción inicial, como si cada una fuera un destello distinto de una misma radiación emanada por objetos y seres.

En resúmen, cosas, personas, percepciones y recuerdos en *ELR* comparten la tendencia de la materia en el barroco al desplazamiento y a la expansión, “a derramarse en el espacio” y “a reconciliarse con lo fluido”: “En el centro de la esfera inmóvil y precaria algo está en expansión, desplazándose no sólo a si misma sino también a toda la esfera” (195). La materia aquí también existe en estado de fluidez o de viscosidad continua, interrumpida de vez en cuando por instancias de claridad. Incesantemente se divide y reúne, generando una textura barroca, “infinitamente porosa, esponjosa, cavernosa”. El agua, la tierra, el aire, las nubes, la luz, el fuego: elementos que en sí contienen pliegues infinitos (Deleuze 122), están presentes en *ELR*. Figura y entorno, figura y fondo: todo existe en movimiento. La llama del fuego “ahora se divide, se cuela,” se multiplica y se curva... Algo en el interior de las estructura de las llamas crepita, se quiebra y chisporrotea” (*ELR* 187).

Como ya notado, el relato se constituye por medio de dobleces y desdoblamiento de los múltiples sentidos que se avivan en el transcurso del

día, de los chisporroteos continuos que hacen imposible captar un sentido de “lo real” en su extraordinaria multiplicidad. Wenceslao capta algunas, mas no todas las percepciones multisensoriales que registra el narrador en tercera persona de la mayoría de las versiones (con excepción de aquella narrada en primera persona por Wenceslao). En la primera página, por ejemplo, cuando Wenceslao se acaba de despertar, “parece no escuchar ni el ladrido de los perros ni el canto agudo y largo de los gallos...” (11). Aunque hay capas de sonidos entrelazados, formadas por ladridos cercanos y lejanos y cantos de pájaros y gallos que llegan de “múltiples direcciones”, Wenceslao “no oye nada salvo el tumulto del sueño”. Ladridos y cantos son parte de la totalidad sonora, pero él está tan acostumbrado a ellos que no los registra, quedan fuera de la esfera de su percepción. Esta discrepancia entre lo que registra el protagonista y lo que registra el narrador resalta la ausencia de reconciliación para Saer entre “lo real” y el sujeto que percibe y su insistente interrupción de hábitos perceptuales. En otras ocasiones, Wenceslao percibe cosas con los ojos cerrados o entreabiertos, difuminando así la línea entre visión y proyección imaginativa: Wenceslao “ve” con ojos cerrados lo que está sucediendo al mismo tiempo en otro espacio donde el no está presente. “Ve” a La Negra, a Rosa, Teresa y Josefa en la canoa, yendo a casa de su mujer para tratar de convencerla de que se una a la celebración de fin de año, aunque él no las ha acompañado. La variación de inflexiones que se ofrecen comunican en conjunto la densa textura tanto del mundo físico como del interior de los personajes, sobre todo el del protagonista, esté consciente de ella o no.

La revisión obsesiva de lo ya contado responde a una insatisfacción con lo narrado, a una insuficiencia que lleva a repetidos intentos de construir y reconstruir lo narrado, presente en varias novelas de Saer, como *El entenado* o *Nunca nada nadie* y notada por varios críticos: Premat, Montaldo y Riera, entre otros⁶. En el proceso se acumulan capas, sedimentos y pliegues que generan una textura densa. Repetición y acumulación pueden considerarse también parte del arduo proceso de duelo llevado a cabo en el interior de Wenceslao, quien, a diferencia de su mujer, que lleva seis años ensimismada sin salir de casa desde que murió el hijo, declara que “el tiempo del luto ha pasado”. Persiste una preocupación a lo largo de la novela por zafarse del peso de la muerte que deja la pérdida del hijo, por salir de su influencia que hace que lo familiar se torne desconocido y extraño (45). “Más que irse quedando, quedando”, dice Wenceslao en un momento, “a mi me gusta lo que se puede ver, entender, aprender” (170). El recuerdo del hijo atravesando el patio y

zambulléndose en el río, que se cuele entre sus pensamientos varias veces durante el día, funciona como otra de las frases “musicales” principales que se irán desmenuzando y reconfigurando. A partir de este recuerdo latente se dan múltiples intentos de acercarse al centro de ese evento imborrable que si bien se frustran una y otra vez, siempre se renuevan.

La búsqueda del “centro del fragor” (*ELR* 113) o de un acercamiento al evento es una constante en Saer que resulta siempre elusiva a pesar de repetidos “enviones breves de aproximación” (113). Incluso cuando se alcanza una cierta certidumbre en el caso de Wenceslao, resulta “informulable” (114): “una certidumbre sola, vacía, sin comprensión que no se sabe de qué es certidumbre” (115). Es como si nada pudiera aprehenderse realmente ya que todo existe en un estado de agitación, sea leve o intensa, perceptible o imperceptible. Detrás de la forma aún reconocible del cordero a punto de ser degollado por Wenceslao, se vislumbran ya los fragmentos “despedazados” e “irreconocibles” (139) en que se convertirá lo que parece sólido pero que existe a la vez en estado fluido, anunciando de antemano su descomposición. Porque para Saer todo está en continuo movimiento, despedazándose, multiplicándose, diseminándose, plegándose. Los fragmentos del cordero, aún antes de ser triturados en las mandíbulas de los personajes durante la cena de fin de año, se imaginan “viajan(do) por todos los reinos cristalizándose en muchas formas diferentes y posibles” (139), desplazándose como diminutas partículas en el universo. Así mismo, la explosión de la zambullida en el río, tanto la del hijo en el recuerdo de Wenceslao, como la de Wenceslao mismo, suena y “retumba diseminándose en el aire tranquilo” (175).

En tanto que la macropercepción y la micropercepción se determinan recíprocamente, como enfatiza Deleuze (88), discriminar entre detalles de mayor o menor relevancia hasta cierto punto deja de ser relevante en *ELR*. Todo resulta significativo (o insignificante) como parte de un proceso o del carácter dinámico y temporal de lo real. Ni siquiera la versión en primera persona de Wenceslao se privilegia o se le otorga mayor veracidad; es simplemente uno entre varios registros. Si el vaso de vino sobre la mesa está lleno, a medio llenar o con residuos asentados en el fondo, la descripción importa en tanto que cada detalle contribuye a configurar una sensación material y temporal cuya complejidad se va descubriendo o pelando lentamente, sin que jamás puedan revelarse todas sus manifestaciones. Si bien doblar, como apunta Deleuze, podría asociarse con disminución, reducción y retracción, y desdoblar con aumento y crecimiento, los movimientos entre pliegues no consisten en un paso

de menor a mayor sino en transformaciones cualitativas, en la pluralización que introduce algo cambiante dentro de algo aparentemente no diferenciado o incluso banal. El movimiento no es de mayor o menor, dice Deleuze, sino “de pliegue en pliegue” (9). “El paso es de lo general a lo especial a través de la diferenciación de un campo inicialmente no diferenciado” (10). *ELR* exhibe una trayectoria similar. El intento de construir sentido y marcar una diferencia se restituye después de la ya mencionada desintegración gráfica del lenguaje.

Saer logra así captar un sentido del mundo en su polifonía, en su increíble multiplicidad de detalles e inflexiones, desarrollando un estilo que podría llamarse “contrapuntal” en tanto que teje y yuxtapone voces desfasadas de diversidades tonales. No sólo incluye diferentes registros de la narración (versión oral, versión de cuento infantil, versión en tercera persona etc.). Junto con las diversas voces narrativas que “conviven en el relato (la del narrador, la de Wenceslao, la del cuento infantil” -Montaldo 28), Saer resalta distintos timbres de voz: mientras la voz de Wenceslao es “rápida y algo aguda”, la de su mujer es “más bien grave” y llega retardada (17). Frecuentemente intercala o sobrepone conversaciones y pensamientos, como en el diálogo entre Rogelio, que está preguntando sobre la esposa de Wenceslao mientras Wenceslao está concentrado en la preparación del cordero. Saer registra el paso de percepciones diminutas a percepciones conscientes que luego se diluyen. Se entrega a la tarea de la percepción que para Deleuze implica “pulverizar al mundo, pero también espiritualizar su polvo” (87). Aunque el término “espiritual” no se aplica realmente a Saer, dada la prioridad que adquiere lo material, podría sustituirse “espiritual” por pulsional. Cada versión ofrece una divergencia singular respecto al núcleo, introduce una infinidad de pequeñas percepciones que componen y alteran cada percepción, como los mil puntitos “o diminutos filamentos de luz” que se cuelan por el sombrero de paja de Wenceslao cuando se despierta después de la siesta.

Las micropercepciones dentro de cada versión añaden nueva información sensorial que da una idea del continuo movimiento y diseminación de lo real o de lo aparentemente fijo. La desconfianza ante la escritura, como observa Montaldo, “hace que no se “jerarquice” el material narrativo [...] La percepción descompone en los aspectos más “insignificantes” porque ellos también son condensaciones de lo real” (44). Saer capta las repercusiones de actos minúsculos o aparentemente banales como los distintos ritmos de masticación, la diferencia entre tragos cortos, despacios o largos, los crujidos

de las sillas, el choque de sonidos (205). No se limita a pliegues ópticos; también hay pliegues sonoros. Si la luz se disemina “en todas direcciones” (138), múltiples sonidos, “complejos y fugaces” también “se empalman” unos a otros (137). Se sobreponen voces, cada una de las cuales “difiere por el tono, el registro y el acento y la peculiaridad de sus dueños” (117). Los músculos de la cara de Wenceslao “se mueven en distintas direcciones con distinto ritmo y a distinta velocidad” (77). Si consideramos que los músculos detrás de otros rostros probablemente también se mueven en distintas direcciones y a distintos ritmos, la multiplicación de pliegues visuales y sonoros resulta de una densidad vertiginosa. Dado que “el pliegue material también es un pliegue tiempo” (Deleuze 7), las micro-percepciones acumuladas tienen un efecto sobre el objeto descrito; lo llevan a “una nueva condición que resulta inseparable de las diferentes capas que se están dilatando” (Deleuze 37). Es decir, la atención al detalle y la subdivisión potencialmente infinita de lo narrado provocan un cambio en la condición tanto del objeto como del sujeto que percibe y/o recuerda. Esto sugiere que, lejos de ser un mero manierismo, el estilo narrativo y la repetición en *ELR* conllevan implicaciones epistemológicas importantes.

La textura de *ELR*, producto de múltiples estratos entreverados, está acompañada a su vez de un ritmo muy particular que Saer crea no sólo mediante la reiteración de frases y escenas sino a través de un continuo vaivén entre varios polos: lo imborrable y lo que se borra sin dejar rastro, el silencio y la polifonía de sonidos (“las voces y las risas mezcladas a los crujidos secos y a los roces del sombrero de paja suenan y se esfuman de golpe contra su oído” 112); la muerte, mancha que pesa sobre todo, y la vida que pulula, como los ojos del perro que “giran en espirales doradas” (23), claridad y oscuridad, o calma y movimiento, como en los siguientes ejemplos: “la tierra se mueve continuamente bajo la apariencia del reposo”; debajo de la “apariencia de argénteo impasibilidad” del río (40) hay turbulencia. “Ahora el agua está vacía, lisa, sin arrugas” y “de golpe comienzan las sacudidas, el ruido de los chapuzones y de los pataleos, los golpes profundos y sonoros y el collar de espuma lechosa que provoca y después desaparece” (113). La cohesión y el sentido se pierden por momentos y se recuperan precariamente en otros. “De a ratos todo se me borra. De a ratos me aparece todo otra vez” (144) o “Ahora está todo negro, ahora parece que quisiera haber una rendija que apenas si se ve, ahora se ve mejor que es una rendijita de luz blanca toda empañada, ahora es más ancha y cada vez más ancha, pero cuando estoy por empezar

a saber si es la misma mancha se me borra todo y me quedo otra vez en la oscuridad (146-7). Es como si la franja negra que la mujer de Wenceslao se pasa hilvanando en señal de luto se dilatara y contrajera repetidamente o involucionara y evolucionara a la vez.

La temporalidad también varía. Por un lado, el tiempo asociado con la inmovilidad del duelo inacabado se suspende. Por otro lado, hay un estallido de cotemporalidades simultáneas, en tanto que cada objeto o personaje existe en un proceso de exfoliación único, acompañadas por cambios de luz: sombras, fosforescencias, espejismos, destellos, resonancias, vibraciones. Por un lado, contornos, relieves, nitidez. Por otro, manchas, contornos difuminados por la neblina literal y metafórica.

Según Deleuze, en el barroco la curva o la espiral adquiere importancia sobre la línea recta. La referencia repetida en *ELR* a las mariposas negras y blancas girando alrededor de los faroles y moviéndose al mismo tiempo en direcciones contrarias —“vuelan en espiral y en círculo” (143)— puede leerse como síntoma del movimiento de la novela. En un momento Wenceslao tiene la impresión de no avanzar mientras camina (234). En general la narración tiende a avanzar de forma multidireccional, rizomática: retrocediendo, revisando, dilatando, agregando. La idea de que para avanzar es necesario retroceder no sólo se manifiesta a nivel de la macro-estructura de la novela. En ocasiones se materializa la simultaneidad entre frenar, retroceder y avanzar a nivel de la oración:

“...se levantó y venía corriendo mientras yo me caía, por el sol, por el sol cayendo a pique, por el sol cayendo a pique en pleno mediodía, porque se me hace que ha sido el sol cayendo a pique en pleno mediodía lo que me tumbó” (142).

o

“No oigo más nada. Más nada. No oigo ni que están tratando de levantarme. Nada. Porque estoy esperando, porque estoy esperando que venga la explosión, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella, idéntico; porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella idéntico saltando al agua para buscar lo que yo dejé que la corriente se llevara hace catorce años” (143).

En estos ejemplos se materializan claramente los actos de plisar y desdoblar, la simultaneidad de avanzar y retroceder, describir y narrar, como procedimientos claves de la construcción narrativa en *ELR*. Puede agregarse aquí la reflexión que ofrece Oubiña sobre lo que Saer toma del cine para su procedimiento narrativo. Oubiña enfatiza que no es la continuidad ni “la fluidez sintáctica del cine” lo que le interesa a Saer, “sino su contradicción”. Saer se apropia “del mecanismo cronomatográfico que se halla en la base del cine para ejercer una violencia dentro del discurso literario” (82).

La inflexión de la línea o del punto característica de la operación barroca, según Deleuze, es inseparable de un nuevo régimen de luz y color (32). Leibniz, pensador central del barroco y de las reflexiones sobre el pliegue de Deleuze, contrasta con Descartes, no sólo porqué no da prioridad a la línea recta sino porqué para él la claridad viene de la oscuridad y persistentemente regresa a la oscuridad (89). Claridad y oscuridad son inseparables (32). En *ELR* se detecta algo similar: “los resplandores “manchan la oscuridad” (116). La claridad no cesa de hundirse en la oscuridad, borrando contornos para luego aparecer de nuevo. Saer a menudo saca a la claridad lo que está en la sombra y luego lo devuelve a la misma; la repetición de la zambullida en el río o del despertar serían ejemplos. Gracias a la oscuridad, la luz en *ELR* por momentos cobra un brillo intenso y expansivo. Por momentos seres y objetos se iluminan u ocupan un núcleo iluminado, brillante. Pero pronto, todo se vuelve borroso, queda envuelto en bruma, como en la escena formativa de la infancia con el padre en la canoa en que la niebla cubre todo y Wenceslao no puede ver nada: “El padre se ha desvanecido de golpe en la niebla y su corporeidad consiste ahora en unas manchas oscuras que relumbran húmedas y se mueven transformándose, incesantes. Parecen la figura de un hombre vista a través de un vidrio empañado...” (26). Figuras y sonidos también se convierten en manchas confusas y lejanas, “como si el núcleo brillante se hubiese empañado, empastando y borroneando las figuras” (112), y a la vez, “como si ese círculo fuese móvil y errabundeáse iluminando y dando nitidez a detalles mínimos del conjunto” (112).

Las instancias de claridad u opacidad dependen de la posición de quien percibe, de la proximidad o distancia respecto a lo percibido. Lo que aparece indiferenciado en un principio, va adquiriendo un carácter distintivo. Un bello ejemplo se ofrece en la escena de las tres mujeres en el sendero que Rogelio y Wenceslao ven a lo lejos. A la distancia parecen una mancha o un punto fijo. Al avanzar, el punto o la mancha comienza a disgregarse en tres figuras que

gradualmente van separándose en tres cuerpos femeninos distintivos, cada uno con un parasol de color distinto.

Además de las relaciones entre luz y sombra, claridad y oscuridad, otra tensión significativa en el barroco es aquella entre tensión y distensión o entre elementos ascendentes y descendentes. Según Deleuze, el barroco está organizado a lo largo de dos vectores: “una profundización hacia el fondo y un impulso hacia las regiones superiores” o entre una fuerza gravitacional y la tendencia a elevarse, a ascender (29). En *ELR* también hay gran tensión entre ambas fuerzas. Por un lado, Wenceslao es jalado por “un peso muerto que tira hacia abajo” (146) y enrarece todo. Por otro, todo existe diseminándose continuamente, aligerándose o girando en múltiples direcciones, como las mariposas o el baile al final de la celebración, cuando Wenceslao saca a bailar a la Teresita, “dando vueltas y vueltas durante toda la pieza, sin parar” (233). Otra manera aún más significativa en que se manifiesta esta tensión específica es el doble movimiento que observa Montaldo: “por un lado la trivialidad de la anécdota... y por otra la elevación de esa materia narrada por los procedimientos de la novela moderna” (58 cursiva mía).

En resumen, la narración vacila entre luz y sombra, brillantez y opacidad, entre “capas de materia y textura” (38) y su disolución, entre plenitud y vacío, lisura y turbulencia, espesor y distensión, armonía y disonancia, lo legible y lo ilegible, el reconocimiento y el desconocimiento, lo constante y lo cambiante. Nimbado con “su fronda esférica resplandeciente” (33), el limonero, siempre repleto de azahares, brotes y frutos, actúa como el punto fijo que sostiene el mundo de Wenceslao. Como señala Mirta Stern, el limonero encierra todos los ciclos a la vez y parece existir fuera del tiempo. “Siempre igual, pleno en todo momento” (*ELR* 34). Es lo real que antecede a Wenceslao y lo sobrevivirá: “vivirá más que el”. Los opuestos, si embargo, suelen colapsarse en *ELR*: “las sombras móviles... se inmovilizan” (137); el farol “está siempre quieto y siempre en movimiento, siempre el centro de la llama quieto y siempre con destellos que entran y salen del centro quieto y que titilan en las puntas” (144 énfasis mío). Más que en extremos de luz o la oscuridad, el énfasis cae en el titileo, en el intervalo donde ocurren minúsculas transformaciones cualitativas. Este ritmo elaborado cuidadosamente tiene paralelos con la entrada y salida de los remos en el agua: a veces Wenceslao rema con ritmo preciso. En otras, los remos “descienden en fragmentos” (42). “Ahora los remos salen del agua, los dos al mismo tiempo; ahora se hunden los dos a la vez, ahora los palos regresan comidos por el agua” (136). De

manera similar, personajes y objetos entran y salen de esferas de sombra o de luz, así como repetidas veces se sumergen y reemergen del río, de la oscuridad o de sus pensamientos.

Después de chisporroteos de sensaciones a lo largo del día, Wenceslao finalmente regresa a casa en la canoa. Mientras va en el río “no piensa ni oye ni siente ni recuerda nada” (236). Esta insistente negación está precedida por el momento en que el lenguaje entra en un estado de crisis y se pierde el sentido: “Todo borrado. Nono nonado... No esnoy neguno. Nanece quena auno nenacón nene nesnoy neguno... Nanién nanuno nenado nenacón. Nenado nenacón. Zac, zac, zaczac...ái así aaaá” (148). Entre las letras al final y al principio del alfabeto, la “z” del zac y el “ay” de aaaí, que evoca un aullido, se intercala una zona negra en la página análoga a la franja negra que hilvana la mujer de Wenceslao. Esta manifestación tajante de la negación y de la imposibilidad de narrar no sorprendentemente ha llevado a varios lectores a leer la novela como expresión de pura negatividad asociada con el duelo interrumpido. Según Riera, tanto en *ELR* como en *Nadie Nunca Nada*, Saer realiza “un trabajo de negación de la lengua”. Julio Premat también resalta la pérdida del sentido que se manifiesta “como una anulación de la forma y de la capacidad de verbalizar” (220). “La interrogación del relato” (224)” desemboca en una negatividad, en “una imposibilidad sin salida” (224).

Indudablemente hay una profunda crisis del lenguaje que se agudiza a partir de la onomatopeya, el zac zac de las mariposas chamuscadas en los faroles. Pero la novela no termina ahí. Inmediatamente después de la nada marcada por la franja negra, dice Wenceslao: “Era vea un solo ver agua. Agua y después más nada. Más nada. Aparece en eso una islita... Y aparece después otra islita, y después otra, y otra, y otra” (149 cursiva mía). Como estas islitas, cuatro nuevas versiones de la narración seguirán a este momento de total oscuridad, lo cual indica que no se trata de pura negatividad. Afirmar esto sería negar la presencia imborrable de uno de los vectores o polos claves alrededor de los cuales se organiza la novela: el limonero real que da fruto todo el año. Su eterna fecundidad y plenitud se oponen al vacío de la muerte. La estructura de *ELR*, como muchos, incluyendo Saer mismo, han señalado, es en principio circular: empieza y cierra con las mismas palabras. Pero el movimiento, como el de las mariposas, es a la vez circular y espiral. El círculo no se cierra del todo. Queda una apertura que reintroduce un movimiento dialéctico en el sentido benjaminiano que, como apunta Georges Didi-Huberman, retiene del modelo hegeliano “el poder prodigioso de la negación” pero rechazando

“la síntesis reconciliadora del Espíritu” (traducción mía 241), y a la vez, no se queda en la pura negación.

Ante la pérdida momentánea de sentido ocurre un estremecimiento análogo al pánico que siente Wenceslao de niño en la ocasión en que la neblina envuelve todo y no puede ver ni las islas cercanas ni al padre. Pero la neblina no es eterna y el padre le ofrece consuelo momentáneo (como el hermano de Barco en “La tardecita” después del estremecimiento que sintió ante la inmensidad de la llanura aquella tarde cuarenta años atrás antes del momento de la narración). Eventualmente se disipa aún cuando inevitablemente regresará. De modo similar, el lenguaje se inutiliza temporalmente, pero paradójicamente resulta capaz de expresar insatisfacción respecto a sus limitaciones. Regresaré a este punto más adelante, pero primero quisiera llamar la atención a una diferencia clave que se introduce en la última página en la que se cierra el periplo de Wenceslao cuando regresa a casa con su esposa, una Penélope que se pasa el día hilvanando:

...cuando queda por fin el espacio vacío, sin nada, hay todavía algo que sale, bruscamente, de la boca negra, sin dirección, y vuelve, con la misma rapidez, a entrar... está sentado en la cama el corazón latiéndole de un modo violento, en el recinto incoloro, porque amanece, con los ojos abiertos.

Amanece
y ya está con los ojos abiertos” (238)

En esta parte final de la última oración de la novela resalta la brusquedad de ese “algo que todavía sale” de la nada y “el modo violento” en que le late el corazón a Wenceslao. Esto sugiere que en el intervalo entre la salida de casa y el regreso, entre un amanecer y otro, ha ocurrido algo que se califica como violento. En el transcurso del día Wenceslao se ha desplazado de una isla a otra. Se ha encontrado con amigos y familiares; ha preparado el fuego y degollado a un cordero para el asado, “sintiendo... las sacudidas del cuerpo, primero enloquecidas, furiosas y violentas” (231). Ha charlado, fumado, bebido y bailado. Antes de esto, se ha sumergido en el río, ha tomado una siesta y ha presenciado una relación sexual entre el Chacho y la amiga de las hijas de Agustín. Ha tenido una multiplicidad de experiencias sensoriales por contacto con el mundo externo: el agua, el fuego, el cuerpo, la sangre, los otros.

Aunque todo eso se borra a su regreso -lo único que queda es el espacio vacío, la nada, la boca negra- Wenceslao se ha abierto al exterior, a diferencia del hermetismo de su esposa, quien ha dejado de tener una relación con el afuera y se ha convertido en una de las “Perras”, según la versión que toma la forma de cuento infantil con sirenas. Wenceslao se ha insertado en el mundo, se ha zambullido y plegado; se ha expuesto a la multiplicidad e intensidad de lo real. Esto conlleva violencia, pero una violencia que significa apertura y pulsión de vida. Podría decirse que el fracaso irónicamente es generativo o, como dice Riera, “La compulsión repetitiva es generadora de texto” (100). A partir del abismo negro se restaura el flujo, se recomienza la narración, confirmando así que la repetición no es necesariamente signo de estancamiento o de parálisis, sino de un lento movimiento, a veces casi imperceptible. La experiencia del vacío o zona negra resignifica radicalmente todo esfuerzo posterior. Lejos de que el regreso de Wenceslao pueda concebirse como un cómodo retorno a casa o una reconciliación (Montaldo resalta astutamente la degradación a la que Saer somete la epopeya homérica 74), puede, sin embargo, hablarse de una transformación, de un movimiento, mínimo, quizás, pero significativo.

Tanto Wenceslao como la mujer han sufrido la pérdida del hijo. Sabemos por la versión que toma la forma de cuento infantil que Wenceslao pasó una temporada de desasosiego en que descuidó todo y se volvió “desaseado y holgazán” (224). Pero eventualmente desarrolla una actitud muy distinta hacia la pérdida, concluyendo que “Aunque sea el propio hijo se debe un día de olvidar lo que pasó y salir ya le digo un poco a ver qué pasa con el mundo de afuera” (163). La actividad de la mujer se reduce prácticamente a hilvanar franjas negras, lo que equivaldría a entintar la página de negro y negar toda posibilidad de significado posterior a la muerte del hijo. Wenceslao, en cambio, elige reinsertarse en el mundo aunque la herida causada por la pérdida no pueda cicatrizar del todo. En la primera escena, después de despertar, sale al patio y come una breba. Luego parte en la canoa para reencontrarse con otros en otra isla. Después del día, regresa y olvida todo. Gracias a esta anulación del pensamiento y el recuerdo puede volver a empezar. Puede decirse que lleva a cabo la torsión barroca que para Deleuze constituye la correspondencia entre “el pliegue del mundo y del alma”: “Para que el sujeto pueda ser parte del mundo”, dice Deleuze, “el mundo debe colocarse en el sujeto” (26).

Al final del día, Wenceslao ha tenido contacto con el mundo. Ha habido un intercambio entre el afuera y el adentro. Ha experimentado el torbellino dentro del vacío. Esta paradoja me parece clave puesto que el relato, que

narra “el obsesivo drama de narrar”, como señala Jitrik (735), es producto de la misma. Si todo conduce a la nada, el hueco obstinadamente se llena. Si el lenguaje no puede llenar el vacío, tampoco puede vaciarse del todo, algo que Samuel Beckett exploró repetidas veces. Valga una referencia a *Final del juego* como ejemplo. El escenario en esta obra está vacío desde el principio. Todo se encuentra en un estado progresivo de agotamiento y deterioro. Se anuncia que ya no hay más bicicletas ni calmantes ni galletas. Nada ni nadie se asoma en el horizonte. Tres de los cuatro personajes no pueden moverse; sus cuerpos están atrofiados. Pero dentro de este vacío, Hamm, uno de dos sobrevivientes en lo que parece una situación apocalíptica en la que no se vislumbra nada en el horizonte, como anuncia Clov al asomarse por las ventanas, se alarma en un momento ante la posibilidad de que pudiera estar comenzando a decir algo con sentido muy a pesar suyo: “We are not beginning to... to mean something?” De esta preocupación cómico-trágica es posible concluir que no es tanto que haya o no haya sentido sino más bien, como apunta Oubiña, que “el lenguaje nunca llega a ser lo suficientemente insignificante” (346)⁷. La posibilidad de sentido se reanuda aún cuando ya no se espera ninguno. Enunciar la falta de sentido paradójicamente restituye posibilidad. Como el pliegue, el lenguaje prolifera y genera sentido o sinsentido, a pesar de todo. Las nubes y la bruma no son permanentes. He aquí la proeza, la hazaña que realizan tanto Saer como Beckett. Con gran destreza técnica tejen y destejen el enjambre de lo real, merodean “alrededor de la boca negra” (*ELR* 237), uno siguiendo una modalidad minimalista, el otro, por medio de la proliferación incesante.

También puede decirse que Saer lleva a cabo lo que Edward Said observa en sus reflexiones sobre el exilio respecto a la difícil posición de quien sufre una pérdida irreparable al abandonar voluntaria o involuntariamente un territorio dado. Evitando caer en la tentación de la nostalgia o la idealización de la pérdida frecuente entre exiliados, el exiliado, según Said, desarrolla una conciencia aguda sobre la precariedad de toda morada, incluyendo la del lenguaje: “El exiliado sabe que en un mundo secular y contingente todo hogar es provisorio” (Said 147). Sabe que la pérdida es inherente al hogar. Doblemente emigrado, como argentino de origen sirio desplazado a París, Saer sabe de desplazamientos, traslados y retornos o, más bien, de la imposibilidad del retorno. No hay retorno a casa ni el lenguaje promete un albergue estable. Sean después de un día, de una década o una vida entera, regresos triunfales como los de Ulises, triunfo que en sí conlleva una gran violencia hacia los

pretendientes de su esposa y de su reino, son escasos. Aunque podría parecer que la perspectiva del exiliado es más bien lúgubre o desalentadora, Said propone que puede llevar a una visión original. El exiliado está consciente de por lo menos dos culturas, dos lugares (las islas y los polos entre los que oscila la novela). Esta pluralidad de visión conduce a una actividad “contrapuntal”, término que, como el de la “variación” en el caso de Saer, Said toma prestado de la música. La esposa de Wenceslao queda estancada en un duelo inacabable y termina convirtiéndose en una de las “perras” siempre vestidas de negro, que, como las sirenas en *La Odisea*, “no cesan de cantar en el oído unos cantos espantosos” (*ELR* 227). Wenceslao, en cambio, logra establecer una relativa distancia respecto al recuerdo doloroso, y lo logra no rechazando la carga afectiva de la pérdida, sino mediante el reiterado esfuerzo de retrabajarla (en el sentido psicoanalítico): rema de nuevo, se sumerge para resurgir, “viola[ndo] la superficie del agua”, “reaparece por fin a la superficie como en una suerte de irrupción brutal” (235).

La noción deleuziana del pliegue, he propuesto, permite aproximarse a la escritura de Saer como un proceso que no se detiene únicamente en el trabajo de negación aún cuando éste es una parte constitutiva de su narrativa. Mi lectura guarda cierta analogía con la relectura de Beckett que propone Alain Badiou, una que va a contrapelo de una tradición crítica sobre el escritor irlandés, probablemente mejor representada por Adorno, quien descarta de antemano cualquier lectura afirmativa de Beckett. Adorno enfatiza la negatividad radical en Beckett, su rechazo absoluto del pensamiento metafísico. Badiou resiste la visión de Beckett como escritor nihilista, como pensador del absurdo y la desesperación, que niega todo sentido; enfatiza, en cambio, el valor y el rigor implícitos en su escritura. Lo que distingue a Beckett es el esfuerzo infatigable por captar el surgimiento del evento, preocupación también central en Saer.

Para apoyar su lectura de Beckett, Badiou se basa en la idea de que la trayectoria del lenguaje va en sentido opuesto a la exigencia del pensamiento: “Beauty surges forth when we understand that the path of words goes counter to the demand of thought. This is because words bear the courage of the multiple and the true, whilst thought obstinately seeks to approach the void. Beauty takes place when the poetic naming of events seizes thought at the edge of the void.” Si la trayectoria del pensamiento (“the subtractive counter-path of thought”) lleva al vacío, “el camino radiante de las palabras lleva a la captura del acontecer” (“the radiating path of words[...] leads to the capture of what happens, as well as to a singular form of happiness”). Tomando en cuenta

que Badiou marca su distancia respecto a Deleuze en *Deleuze: The Clamor of Being* (2000) y que no considera a Beckett como un “barroco moderno”, no obstante, este doble movimiento entre lenguaje y pensamiento que señala en su libro sobre Beckett (2003), comparte la torsión entre fuerzas o tendencias contradictorias que Deleuze considera como operación del barroco, central al procedimiento narrativo de *ELR*.

De hecho, Deleuze hace una distinción entre barroco y neobarroco que vale la pena acatar. En el barroco, la razón clásica “se ve derrocada bajo la fuerza de divergencias, discordias, disonancias”. Sin embargo, a la vez “representa el último esfuerzo por reconstituir una razón clásica”; “intenta restituir la razón resolviendo las disonancias en acordes”. “El Leibniz barroco”, asevera Deleuze, “no cree en el vacío. Para él siempre está lleno de materia plegada... [y] los pliegues siempre están llenos” (36). En otras palabras, “el universo barroco atestigua la difuminación de sus líneas melódicas, pero lo que parece perder también lo vuelve a ganar en y a través de la armonía. Confrontado al poder de la disonancia, descubre una fluorescencia de acordes extraordinarios” (82). El empañamiento de líneas melódicas equivaldría en *ELR* a la constante presencia de la bruma y al reconocimiento de la imposibilidad de aplacar la conciencia del abismo. En el neobarroco, en cambio, se pasa “del cierre armónico a la politonalidad”. Es como si la armonía pasara por una crisis que lleva al “ensanchamiento de la escala cromática”, a la “emancipación de la disonancia o de acordes no resueltos”. Según esta distinción, sería incluso más apropiado considerar a *ELR* como neobarroca, no sólo porque la narración definitivamente pasa por una crisis sino también porque el ensanchamiento y la emancipación que permite la disonancia son elementos importantes en la novela. Las estelas que deja la canoa y que se van ampliando al alejarse, cual círculos concéntricos, serían una posible analogía que ayuda a resaltar como cada variante narrativa en *ELR* es un intento, por así decirlo, de abarcar otra franja, otro punto de la estela o del rastro de lo real. Saer intenta ensanchar el círculo incluyendo disonancias e interrupciones. Construye *ELR* alrededor de una oscilación irresuelta entre el reconocimiento de la imposibilidad y la potencialidad, entre la descomposición y la recomposición.

Así como el limonero real contiene todos los ciclos de vida, Stern y Montaldo señalan que *ELR* contiene todos los ciclos narrativos que constituyen la novela. También podría decirse que cada versión de *ELR* reverbera con la idea de que “cada texto de Saer es el fragmento de un todo... abierto” (Logie 35), un microcosmos del macrocosmos de Saer, un pliegue dentro de

un pliegue más extenso. Esto no significa que se restaura la idea de unidad o que se resuelve el corte y la fragmentación que caracterizan a ésta y otras novelas de Saer. La ausencia de puntos al final de la primera y la última oración indica que el círculo no se cierra, que no hay un principio o un fin definitivo ni una resolución nítida⁸. Todo fin de año, después de todo, marca a su vez el comienzo del siguiente. No accidentalmente, la clausura del relato sólo es posible dentro del género del cuento infantil que se parodia dentro de la novela.

El propósito de los pliegues y variaciones en *ELR* no es recuperar algo perdido. La pérdida del hijo es irrecuperable y la creencia en el poder mimético de la literatura claramente se ha debilitado hacia fines del siglo veinte. Más bien, consiste en reanudar el esfuerzo minucioso por llevar a cabo un duelo, por aproximarse a lo real en una incesante reformulación narrativa que llama la atención a la simultánea integración y desintegración, a las explosiones y síncope que ocurren en el intersticio de un pliegue a otro: es decir, a la potencialidad asociada con el pliegue. Por los intersticios, “salen llamas [...] suben como escalonadas, fluyendo de un modo tan continuo y regular, cuando se tranquilizan después de las explosiones, que por momentos dan la ilusión de una perfecta inmovilidad” (195).

NOTAS

*De aquí en adelante me referiré a *El limonero real* como *ELR*.

¹Deleuze se vale de ejemplos de música, arte visual y arte plástico para explicar la operación del barroco. Por ejemplo, considera a Paul Klee como un pintor con una afinidad por el barroco, por su preferencia por “la línea activa, espontánea”, en contraste con alguien como Kandinsky para quien los ángulos son firmes (19). También se refiere a Mallarmé como “un gran poeta barroco” (30).

²Gabriel Riera observa que el “afuera” y el “adentro” de la narración en Saer “son sometidos a una operación de pliegue y repliegue de forma tal que esta pueda dar cuenta de la insistencia de lo real” (91-92) mas no desarrolla la idea del pliegue en detalle.

³Un ejemplo de la multiplicidad de sentidos se encuentra entre la página setenta y cinco y la setenta seis. En estas páginas se evocan y entrelazan todos los sentidos: la vista, el oído, el tacto, el gusto. Se oye el entrecuchar de platos, vasos, voces, risas e incluso de sonidos más abstractos como “el ronroneo del recuerdo y del pensamiento” (75). También se registran olores -a pescado, a vino, a luz solar, a cuerpos, “cada uno con un olor particular”- y sabores, de la boca, los dientes, la

lengua, el sudor, el pescado (76). Wenceslao siente “el contacto liso y frío” del vaso “contra la yema de sus dedos” (76), etc.

⁴En *El arte de la fuga* Bach explora las posibilidades contrapuntuales inherentes a un solo tema musical. Las variaciones adquieren independencia respecto a la melodía inicial y permiten gran variedad y expansión. Respecto a *Las variaciones Diabelli* de Beethoven, el pianista Alfred Brendel dice algo similar: “el tema deja de reinar sobre sus retoños rebeldes (“unruly offspring”). Son más bien las variaciones las que deciden lo que el tema puede ofrecer. En vez de confirmar, adornar o glorificar el tema, “lo mejoran, parodian, ridiculizan, transfiguran, lo lamentan, y, por último, lo elevan”. La variante del relato en forma de cuento infantil en *ELR*, la única que permite una resolución nítida de los eventos -Wenceslao se reencuentra al final con el hijo y el padre en el paraíso- sería una variante irónica, paródica. En contraste, las últimas variaciones introducen una tonalidad más seria. La analogía musical podría parecer meramente anecdótica, pero no lo es. En alguna ocasión, hablando sobre la que sería su última novela, Saer comentó: “*La Grande* es el nombre de la gran fuga de Beethoven; hace años que quiero escribir una novela con ese nombre” (Gasquet 67). En otra entrevista menciona a Bach como un ejemplo del funcionamiento de su propia obra: “En él encontramos un sistema muy codificado, y en el interior de ese sistema hay una serie de innovaciones, de cambios. En cada repetición hay algo nuevo. Así en mis libros... Es un sistema en el cual hay muchas galerías, muchas formar de abordar, entrar, salir, y siempre cada uno de los tramos de ese sistema está inacabado, no tiene un sentido definido, todo se va construyendo, digamos, hacia una conclusión final” (“La incertidumbre elocuente”). La estructura de *ELR* comparte una configuración arquitectónica similar. En una publicación reciente sobre Saer, mis intuiciones iniciales encuentran resonancia en los comentarios de Ilse Logie, quien se refiere a la poética de Saer como “comparable a la música de Bach, un sistema que se caracteriza por cierta codificación, al tiempo que en su interior alberga siempre una serie de innovaciones y variantes” (13).

⁵Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhá también resaltan la condensación característica en la prosa de Saer, que consiste en “combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora, dilatándola, en la descripción de cada contingencia, y la repetición virtualmente infinita, casi infinita, de lo ya narrado o descrito, con *variaciones que subrayan más la insuficiencia que la ineficacia de las versiones previas*” (cursiva mía). Mario Goloboff observa algo similar: “La continua observación de lo ya escrito, la permanente vuelta atrás y corrección de lo asentado, *ese significativo siempre insatisfecho* porque no alcanza a apresar la esencia de “lo significado”, muestran que la aprehensión de lo real escapa” (cursiva mía). Sin embargo, como ya he sugerido, quedan residuos o sedimentos a partir de los cuales es posible retrabajar el vacío, la insatisfacción con la percepción y el lenguaje que la registra.

⁶David Oubiña establece una posible correlación entre la escritura de Saer y Beckett, destacando el fracaso como “rasgo intrínseco al proceso de producción artística” en ambos (332).

⁷En un estudio del modernismo literario en relación a la alegoría barroca, según

la define Walter Benjamin, Astradur Eysteinnsson observa que en el modernismo “no es sólo el lenguaje lo que yace en ruinas, fragmentado al grado que queda inutilizado para cumplir propósitos prácticos o comunicativos, sino también la expectativa de que la conciencia de una forma cíclica de alguna forma crearía un todo intacto” (traducción mía 212).

OBRAS CITADAS

- Badiou, Alain. *Deleuze: The Clamour of Being*. Transl. Louise Burchill. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003 (1997). *On Beckett*. Edited. Alberto Toscano and Nina Power. Manchester: Clinamen, 2003.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton University Press, 1997.
- Conley, Tom. “Translator’s Foreword: A Plea for Leibniz.” In *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Gilles Deleuze. ix-xx.
- Dalmaroni, Miguel y Merbilhá, Margarita. “Un azar convertido en don: Saer y el relato de la percepción”. La narración gana la partida. *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11 (dir. Elsa Drucaroff). Buenos Aires: emecé, 2000. 321-343.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Transl. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- Eysteinnsson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Gasquet, Axel. *Literatura expatriada: conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2004.
- Goloboff, Mario. “El limonero real de Juan José Saer”. Buenos Aires: Plaza de Mayo. 30 de octubre de 2012. <http://www.plazademayo.info/archives/41801>
- Gramuglio, María Teresa. “Lugar: la expansión de los límites”. *Actas del II congreso internacional: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de estudios de literatura argentina, 2009.
- Jitrik, Noé. “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica”. Revista Iberoamericana, núm. 102-3, enero-junio de 1978.
- Logie, Ilse. “Introducción” a *Juan José Saer: La construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- Montaldo, Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Biblioteca Hachette, 1986.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.

- Riera, Gabriel. "Fidelidad al acontecimiento: de la narración en Saer (historia, memoria y trauma en Glosa)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 29, Núm. 57 (2003), pp. 91-106.
- Saer, Juan José. *El limonero real*. Barcelona: Seix Barral, 2011 (1974).
- Said, Edward. *Reflections on Exile*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.
- Sarlo, Beatriz, "Vidas rotas" en *Zona de prólogos*. Paulo Ricci (comp.). Buenos Aires: Seix Barral, 2011. "El sueño de una utopía estética". *Revista ñ*. Clarín, 1 de junio de 2012.
- Stern, Mirta. "Prólogo" a *El limonero real*. Buenos Aires: Centro de Editor de América Latina, 1981.
- Valle, Gustavo. "La incertidumbre elocuente". *Entrevista con Juan José Saer*. Convivio. Junio 2002. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-incertidumbre-elocuenteentrevista-con-juan-jose-saer>.

THE CITY OPENS:
ALONG THE LIMITS OF GONZALO MILLÁN'S *LA CIUDAD*

JENNY MORSE
COLORADO STATE UNIVERSITY

The first lines of Gonzalo Millán's *La ciudad* signal immediately to the reader that this is a different sort of poem: "Amanece. / Se abre el poema" (Dawn. / The poem opens) (9).¹ The second line erases what might be the equivalent of theater's fourth wall. The fictive element of the work has ceased to exist, and the reader, as well as the poem, becomes conscious of the matter of the poem itself. Millán signals to the reader, the poem, and even himself that this act of creation embodies the words on a page, the interaction of writer and reader; this is a moment when the recognition of the poem as an object, of the city as an object, may lead to further discoveries. The poem is a presentation of a poem whose content is supplied through the presentation of a city, not a description of a city so much as a catalogue of one.

The motivation to call attention to the poem as an object stems, partially, from the context in which the poem developed. Millán, a Chilean, had left his home country to escape General Augusto Pinochet's dictatorship, which began with the coup d'état of democratically-elected President Salvador Allende in 1973 and continued until 1990. The impact of dictatorship resonates throughout *La ciudad*; however, the city, which forms the center of the poem, is and is not Chile's capital city, Santiago. Literary scholar Matías Ayala comments on the distance between the poem's historical context and the city of Millán's poem:

A pesar de lo específico de las acciones descritas, no hay

nombres de calles ni referencias urbanas o geográficas concretas en el poema (White 172). Si bien hay un río y un cerro, esta ciudad no es Santiago de Chile sino una ciudad textual que tiende a las abstracciones universales y simbólicas. El mismo Millán lo afirmó: “Mi intención no era circunscribir el testimonio de *La ciudad* solo a Chile sino hacerlo extensivo al momento histórico que se vivía en el Cono Sur, incluyendo a Argentina y Uruguay” (“Sobre la construcción de *La ciudad*” 9). (71)

The poem exists in response to its context—the fact that the author lived under Pinochet’s dictatorship, felt the weight of that authoritarian government and the distance of exile—but within the poem itself, the historical facts are only a backdrop to the work. In a section of *La ciudad* that imagines rewinding the passage of time so that everything will go backwards, Millán even announces:

Chile es un país democrático.
Argentina es un país democrático.
Las fuerzas armadas respetan la constitución.
Uruguay is a democratic country. (91-92)

So already, the text accounts for more than one place, more than one national political context.

La ciudad moves beyond the history of its creation. Ayala explains how the structure of the poem allows this ahistorical, dislocated presentation:

Este poema, a pesar de que se refiere a un hecho en el pasado, no presenta narrativa alguna; constata un hecho, pero no explica razón para ello. Su estructura fragmentaria, serial y modular no se lo permite. Por esto, *La ciudad* no es un libro que intente simbolizar la derrota, ya que evacúa la narrativa—y la alegoría, pensando en Walter Benjamin e Idelber Avelar—y, por esto, muestra una ciudad sin historia. (71-72)

This separation between the historical moment that enabled *La ciudad* to exist and how *La ciudad* accounts for that impetus is primarily made possible

through the language of the poem, which prevents narrative and, therefore, resists history. In fact, critic Francisco Leal suggests that Millán's approach not only moves beyond one historical event, but refuses to allow dictatorship to be reduced to history, making it present and ongoing, transforming from political dictatorship to economic dictatorship—the people subservient and at the mercy of the market (203). Certainly, *La ciudad*, with its present tense structure and immediacy of engagement (“The poem opens”), insists that the moment is ongoing, that history is never over, and danger has never quite passed.

La ciudad presents a city in which regular things happen—people wake up, buses run, people go to work; but it is also a city where violence happens, where agents follow people, where people disappear. The city recalls its historical context, but detaches itself from becoming a purely representational poem, a poem which can only be about Santiago, a poem which can only be about Pinochet and Chile and its late 20th century history. The structure of the poem and its multiple publications contribute to this version of the city.

In 1979, the first edition of *La ciudad* was published in Canada (Foxley 129). Two more editions of the work would be published in Chile with some textual variations in 1994 and 2007. Leal argues that the three versions of *La ciudad* ensure that it is not a historical poem, one that must be fixed to the context of its creation: “Es evidentemente un poemario escrito bajo la presión de su contexto; pero también es cierto que Millán lo modificó y lo arrancó de su referencia exclusivamente documental” (203). The three versions mean that there is no one text, no single version that is more correct than another. Furthermore, the three versions each incorporate verses from other of Millán's works, which according to Carmen Foxley in her commentary for the 1994 edition of *La ciudad* allows Millán to “...construir un texto móvil y transitorio...” (130). While the different versions and their incorporation of materials from Millán's other publications support the idea that *La ciudad* is not fixed in one location or one historical moment, the act of calling attention to the poem itself and using form and language to catalogue and create an object make it possible for *La ciudad* to work as a poem outside of narrative and representation.

In some ways, though, it is because of the locus in this historical moment, the impact dictatorship has on language and subjectivity, that Millán calls attention to the poem itself, works to make the poem into an object. Scholar Grínor Rojo contends that after the dictatorship Chilean writing was “...un

ejercicio de rearticulación del lenguaje y de reinención de la escritura. En él, con él, los chilenos comenzamos un difícil esfuerzo de revestimiento al lado de la desnudez prehistórica en que el Golpe nos dejó” (qtd in Leal 205). For Leal, Millán, among other Chileans, turned to the most basic elements of language in order to fill the silence left by the dictatorship, and that simple language rejected lyric and subjective poetry (206). As literary critic Óscar Galindo frames it, “La poesía de Gonzalo Millán (Santiago, 1947) significa fundamentalmente una ruptura de la noción de analogía y, por ende, de la metáfora como principio constructor del poema. En su perspectiva el poeta se convierte en un manipulador semiótico de los materiales verbales” (70). By focusing on the most basic elements of language, the words themselves and the ways in which they are connected to their meanings and can be transformed semiotically and connotatively, Millán is rebuilding. Rojo gives this account: “...si Millán busca hacer de su poema largo un largo-poema-objeto es porque concibe el poetizar como un construir. Escribir *La ciudad* es su manera, la manera correspondiente a su esfera privativa de funcionamiento, de edificar la ciudad” (264). The purpose of Millán’s new language is not to lyricize or philosophize, but to take back normal language and make it do something new. Millán uses familiar words in order to destabilize the political project. Millán’s reaction to the oppressive silence of dictatorship was the instinct to remake language, a position that connected him with the American Objectivists who emphasized the word as thing and the absence of subjectivity.

Conceived amidst the North American Great Depression by poet Louis Zukofsky, Objectivism sought a sincerity of poetry through “the isolation of each noun so that in itself it is an image, the grouping of nouns so that they partake of the quality of things being together without violence to their individual intact natures” (Gibson, 62). The goal promoted the word as object and the phrase as tangible, a created and living thing. Because of the emphasis on the words themselves, Objectivism aims to eliminate the poet from the poem: “What this Objectivist poetics calls for, on one hand, is a phenomenological concentration in its insistence that poetry must get at the object, at the thing itself, while on the other hand, it must remain ‘true’ to the object without any interference from the imperialist ego, dismissing any essentialism and calling for the ‘wisdom’ of love or sincerity” (Wood, 5). The Objectivists aimed to produce poems as objects, to create texts as objects as much as paintings or sculptures are objects. Often, this required calling the reader’s attention to the poem as an object.

Because Millán pursued the unification of form and content, he openly admired the Objectivists. According to Ayala,

Millán mismo ha invocado a autores “imaginistas” y “objetivistas” norteamericanos del siglo XX (T. H. Hulme, H. D., E. Pound, W. C. Williams, C. Reznikoff) e incluso la poesía china y el haikú—posiblemente mediante traducción inglesa también— como forma de encontrar una tradición en la cual avalarse. El texto “Hacia la objetividad” del mismo Millán, publicado por Soledad Bianchi en su antología *Entre la lluvia y el arcoris* en 1983, debe leerse como una suerte de manifiesto del poeta. (64)

Millán occasionally referred to his project as *objectivísimo*, a term that explicitly links his work with the Objectivists (Running 44). He employs the Objectivist strategy of calling attention to the poem as an object from the opening of *La ciudad*. The reader cannot help but be aware of the poem itself, an awareness that continues throughout the piece. In this way, the creation of the poem and the creation of the city become inseparable.

The form of *La ciudad* is ostensibly simple. It is constructed out of simple sentences, many as elementary as a subject and a verb. These sentences form the majority of the lines in the work, meaning that each line is a sentence; almost all the lines are end-stopped. This is an incredibly unusual maneuver, especially in a poem that uses this technique consistently for 73 sections (in the second edition). Because of the rhythmic monotony, the tension of the language comes out in the repetition and interplay of words as they move throughout these poems. A short section, 56, provides a general idea of the formal structure of the work:

Almorzaban cuando forzaron la puerta.
 Los forzaron a entrar al furgón.
 Forzaron a su esposa.
 Este verbo se conjuga como almorzar. (96)

Each line is a complete, simple sentence with the line-break occurring at the end of the sentence. The structural repetition becomes excessive rather quickly, but the movement of repeated words carries the text. Here “forzar” appears

in three different contexts, breaking the door open, compelling the people to move, and raping the woman. The verb itself is forced to work through several of its denotations as if Millán were trying to pin down the very definition of the word itself. Then the final line contemplates the grammatical structure of “forzar” and “almorzar” because they are conjugated the same way and, *at the same time*, calls attention to the multiple definitions of “conjugar,” which reads back toward the wife and forward to the transformation of the words themselves.

These dexterous reiterations of words are essential to the complexity of this poem. Without these transformations, the poem would be boring. Of course, Millán explained some of the motivation for this technique in a 2003 interview with Juan Carlos Ramiro Quiroga:

En estos casos el tema no requiere la ilusión estética ni sublimadora del mal. Por el contrario necesita formas abruptas y consecuentes. Yo elegí la monotonía, la fatiga, la impersonalidad, el lugar común, la sentencia llana como un módulo, la repetición maquinal de lo idéntico como procedimientos. Sobrevivir a diario durante décadas a una tiranía y al exilio no es una experiencia amena ni divertida. (para. 9)

The purpose of the form, then, is to echo the experience of the city. The droning repetition captures the interminable dictatorship.

The form, as it is, works to create the tension, the attitude, in which the city is built. But the city itself is constructed as each aspect of the city is brought into the poem. After the poem opens, a list of other things opening follows. In the first section, the city is awakening and coming to life as much as the poem is beginning. “Amanece” in the first line recalls as much a time of day as a metaphor for creation. As objects begin to move and awaken, a pen appears in the midst of the activity:

Abren las tiendas de abarrotes.
Abren los grandes almacenes.
Corren los trenes.
Corre la pluma.
Corre rápida la escritura. (9)

All of these things are happening at once, and the reader senses that the pen could be just as much a part of the scene of the city as outside of it. This connection is made even clearer as, throughout the poem, the city and the poem itself are linked:

La tierra se empapa.
 Llueve en la ciudad.
 Llueve en el poema.
 La anciana escribe llueve tinta. (26)

The city and the poem become reciprocal, perhaps even substitutes for one another, at this moment in section 13. They are entangled like an M.C. Escher drawing, already created and creating each other in the same moment. Millán refers to this echoing and intermingling himself when he writes in section 65:

La anciana se mira al espejo.
 El espejo repita las imágenes.
 El poema es un espejo.
 Los gemelos son idénticos. (109)

This line explicitly defines the poem as a reflection of the city in the way that reflections are said to reveal truths. The poem and the city are the same thing, reflections of each other, so that within the text neither can be said to be independent of the other.

Beginning in section 13, the appearance of the Old Woman, who is the author and the mask of the author Millán, further complicates the entanglement. Within the poem, she is responsible for the poem and the poem comes into being through her: “La anciana compone un poema. / El poema habla de una ciudad” (Millán 86). She creates the poem; her pen writes out the words for the reader, and through her, the reader remembers that the poem is a text. However, the Old Woman is also just a character, a figure, who in previous editions was an old man, standing in for the author. The Old Woman serves to obscure the de facto authorship of the text. Therefore, the poem is the words on the page, words written by the poem itself.

As a result of this concealed authorship, the poem and the city become self-contained within the space of the text. In this space, all readers enter

equally, including, ostensibly, Millán who has displaced his own authority as creator. This has the effect of adding an additional layer of objectivity since all readers are observers of the object. The poem is not, then, understood as an interpretation presented by some knowledgeable and opinionated narrator. It is a list, a gathering up of all things present: people, objects, and actions equally. The seasons, weather, nature are constants in the poem as much as the dictatorship, so that it becomes apparent that tyranny is just one more relentless aggravation that interrupts everything the people try to accomplish: “El río sigue su curso. / El otoño sigue el verano. / Siguen mis pasos” (Millán 18). On the one hand, it is a normal city where people go about their daily business. On the other hand, it is a city beneath a dictatorship, circumstances which make otherwise unusual behavior also daily.

The language choices that Millán makes further encourage a reading of terror in the midst of regularity. The words push to the boundaries of their meanings and concentrate to make each pronouncement meaningful. The language works to account for the totality of the city and the problem of the dictatorship. It reflects the individual’s incapacity to comprehend completely either of these things in total. For example, Millán writes in section 2:

Circulan los automóviles.
 Circulan rumores de guerra.
 El dinero circula.
 La sangre circula. (11)

In this stanza “circular” is the main verb through which Millán explores the things that circulate and how the word is used. Repetitive word choice moves the poem in several directions at once. The word itself is explored in terms of its definitions, while the sentence promotes some observation of the city. Because of the structure, emotional content is removed and overlaid with detached routine: just as cars move through the city, the rumors of war move. These things, then, have been equated, normalized. All of them are moving around, moving in circles, moving through the city, moving between the people, moving through capitalism, moving through the body. The word functions in all of these contexts; it works to describe all these things.

These things are routine in this city; yet the combination of them, the presence of these objects in these four lines, makes them ominous. War in-

roduces a new and different element. Something dangerous emerges in this particular circulation, something that is dangerous in a different way from the danger of traffic and machines. This is the danger of gossip, the danger of mortal conflict, the danger of the political self. This danger is compounded by money. The money is just money in that people are buying and selling things, but it is also money for war, money for bribes, money that is both in and out of trade systems. Finally, Millán introduces blood, and the routine of these objects returns with new meaning. The sentence does not clarify whether this blood is inside or outside of the body and the absence of that information disturbs the meaning of these lines.

Few sections in the work focus explicitly on terror and rules. Those sections that do tend to employ an alternate formal structure from the others in that the lines are not necessarily end-stopped, even though they end with periods, and the emphasis is not on repeating the same words. In these instances, the more familiar lyric provides a glimpse into one citizen's experience of the dictatorship:

Pelan frutas y fuman.
 Bromeando entre ellos.
 Y conmigo mientras cuelgo.
 De los pies cabeza abajo. (60)

Obviously, this stanza from section 34 narrates the experience of someone being tortured or investigated in some way. While the others are casual about the situation, the horror of the scene occurs in the last two lines that contrast the position of the speaker with that of the agents: He hangs upside down while the people around him eat, talk, and amuse themselves. The language maintains a detached calm, even as the situation necessitates a less rational response. Another section, 9, uses a similar form to describe a citizen's fear of driving home after curfew:

No imaginó jamás que el fragor.
 Nocturno de un automóvil.
 Infringiendo el toque de queda.
 Encaminándose a su calle.
 Dirigiéndose a su casa.
 Apuntando hacia su puerta.

Hasta detenerse fuera.
 Capaz de enmudecer la ciudad.
 Hacer atronador el silencio. (21)

In this section, the speaker fears being caught. Again an opposition, that of loud and quiet as opposed to position in the previous section, provides the reader with a sense of the speaker's fear. The sound of the car stands out in the silence after curfew, but it is overshadowed by the silence in which it occurs. The city shuts down under tyranny and so things that should be normal, like a car driving home, become reminders of how much has changed and that what is normal now is the curfew and the silence. Life in this city is tenuous and predicated upon both awareness and ignorance of the dictatorship: the people must have knowledge of the rules but continue their lives with a sense of normalcy within this disturbed atmosphere.

Individual voices like the ones in the lyrical sections appear and disappear in the text. They provide a release from the relentless rhythmic tension but create other tensions from their terrifying situations. Although these voices are presented as citizens, they refrain, as do all the people here, from becoming developed characters in the city. Still, other figures emerge.

Among the larger groups of citizens and pedestrians are those who represent particular roles. The Old Woman is one of these since little else is revealed about her other than that she is responsible for the city's existence. Some of the others are a Sick Man, a Beauty, a Tyrant, and a Blind Man, but they are not rounded characters, only frames. Sometimes observations of their actions appear, but like everything else, it is an objective recounting of their existence: the Sick Man lies in bed, the Beauty puts on make-up and watches her figure, the Tyrant passes through the city and enjoys his good health. In his interview with Marcelo Montecinos and Jaime Pinos in May 2003, Millán explained how these representatives work: "Construyo con palabras objetos, una estructura, una máquina hecha de palabras. Esta despersonalización es crear personajes, máscaras, personas, poblar el poema de sujetos que están por ahí. Poblar la ciudad de seres anónimos que hablan, dicen algo, quién dijo eso. Es un escenario artificial. Es una ciudad de papel y tinta" (para. 3). In the whole poem, there is no vantage point from which a guiding narrator makes judgments or presents opinions. The voices are any citizen in the piece at any time. So the reader remains outside of everything, able to see it, but not able to see *into* it.

Since the text collects objects and makes the city a presentation, the poem has no interior. The Old Woman is not a narrator, Millán is not a writer, and without any apparent guiding consciousness, the poem is as objective as one can pretend to get. By erasing or encoding the perspective of the individual, Millán prevents the reader from identifying with the poem or the speakers of the sections. Further, readers and citizens unite under the same title: those experiencing the city: the observed overlap with the observers. This unification creates a sort of meta-city, one that contains citizens and readers within the presence of lines that display the contents of the city.

The disembodied narrator, then, is not a privileged observer, as can be seen throughout the poem:

Pasan carrozas.
 Por esta calle pasan entierros.
 Pasaron a muchos por las armas.
 Las calles tienen muchos baches.
 Los caballos llevan gualdrapas negras.
 ¡Hin! relincha un caballo.
 Pasan camiones.
 Pasan autos de hombres acaudalados.
 Los niños pasan el río.
 Pasa un enano con una gran cabeza.
 Pasa el tirano en un auto blindado. (15)

This list from section 5 recounts experiences that must take place from the perspective of someone watching these things go by. Apart from the fact that the narrator is stationary, nothing more is known. The narrator remains apart from the scene, commenting on what is happening, who is involved, but without access to the interior minds of the people passing by.

The lines mention the dead and their funerals, but the tone is not emotional or sad. The only evaluative aspect occurs in the *choice* that Millán makes to include the statement “Pasaron a muchos por las armas.” Implicitly the reader recognizes from the beginning that the objectivity is already limited. The tyrant and the dictatorship are in opposition to the city and the poem; sides were chosen for the reader before the poem began. Though the Old Woman records as much as she can and Millán overpowers his faculties of observation and memory to create a full picture, every choice reveals a small clue.

Here, everything moves except for the dead. Within the use of the same verb hides a judgment: the weapons killed the people, weapons that the tyrant is protected from. While the ideas demonstrate clear opinions, they feel subtle, hidden, even buried on occasion in the context of the monotonous repetition and droning lists.

Without this particular consciousness—a subjectivity that interprets—the city also enacts symbols without assigning meaning to them. One of the few possible metaphors becomes literal in the context of the poem and only draws attention in the final section. When the poem opens, many other things open and awaken: birds' wings, birds' beaks, flowers, and eyes. The poem opens and the eyes open. In the first section, the eyes opening fits in with dawn and rising, but it also becomes the eyes of the reader, the eyes of the citizens. The eyes are opening to what the poem will tell them, to what the city will show them. It is the most basic metaphor, a cliché that hides here in the literal description, the monotonous form, and the absent narrator. The poem is mediated as much through the opening and closing of eyes as it is through the pen of the Old Woman.

Central to the poem is the appearance of a Blind Man, but before this figure enters, the poem insists that everyone has been blindfolded: “Vivimos con los ojos vendados. / Los ojos se abren bajo la venda” (Millán 16). The purpose of the work seems clear given these lines: blindness allows people to begin to see. When people accept the blindfold, they feign ignorance and avoid dealing with the tyranny. At some point, people cease to tolerate that and the resistance, which appears so delicate in the poem, is born. Following this blindfolding, the poem again asserts, “Vivimos en la oscuridad. / La anciana enciende la luz” (Millán 19). Since the context of the section is a blackout, these lines do not seem particularly meaningful when the reader reaches them in the poem. The people are literally living in the darkness as the electricity cuts off at random moments. However, clearly Millán entrusts the poem and his stand-in author to demonstrate something to everyone. The connection between the syntactical structure of living blindfolded and living in the darkness serves to draw a connection for the reader. Blindness and darkness are related themes.

When the Blind Man finally appears, he is among many other characters and nonchalantly strumming a guitar. His position as a key figure does not occur until two sections, 41 and 42, in the approximate middle of the text. Section 41 continues with the objective lists. Here, the list essentially identi-

fies the things the Blind Man senses, mostly what he hears, but a little of what he smells, too. Interestingly, the section shifts between first and third person:

Perdí la vista cuando niño.
 Perdí el recuerdo de mi rostro.
 El ciego cuenta los peldaños.
 Oigo ruidos insólitos. (69)

If the blind man speaks to the narrator at this moment, neither the reader nor the blind man can be sure. Perhaps the narrator only recounts what the blind man says out loud to himself. In any event, the blind man stands out as unusual among the other people that filter through the poem. He is one of the figures in the text, the single-sided personages who recur, but he shares a point of view with the reader. Unlike the people who speak of terror or anxiety, the blind man appears here as both subject and object. He can speak for himself and be observed at the same time. Furthermore, he feels no terror or anxiety because he is not an asset to the dictatorship. At the end of this section, he explains that, “Para ellos [the agents] soy ciego y mudo. / Dejen en paz a este pobre ciego” (Millán 71). The dictatorship has no purpose for him, nor can he be a witness to its terrors. Like the blindfolded people, his strength comes from being un-sighted, from pretending he is weak to the agents in order to continue being a speaker of the poem. Because the agents see his blindness as a weakness and ignore him, he is able to speak uncensored, to give voice to himself in a way that none of the other characters can.

Nevertheless, his position develops further complications by section 42, the only italicized section of the poem. In this section, Millán seems to relate a complete interior monologue:

*Por ahora no sé quien eres
 ni adónde estás siempre.
 Sé que nos ha tocado vivir
 en la misma ciudad
 y en un mismo país de la tierra
 al mismo tiempo.
 Y eso me basta.*

Hoy es de noche pero mañana

*saldré como ayer en tu busca.
 Estoy seguro sabré reconocerte.
 Por si acaso para que sepas
 andaré como siempre
 con anteojos negros y bastón blanco (72)*

This section is one of the most poignant moments in the work. Sentimentality exists, albeit muted, in the conversation with the absent addressee. Simply the admission that the Blind Man has some connection to a person he cannot find hints at a relationship between people that appears nowhere else. Like the sections that sustain individual voices, this one is not end-stopped, does not emphasize repetition, and employs a more lyrical mode. The last line identifies the speaker as the blind man. Without his cane, he could be another figure. However, the cane was mentioned at the end of section 40, as a preparation for the sections to come: “El inválido camina con muletas. / El ciego camina con un bastón” (Millan 67). In fact, the only other person with a cane in the text is the Old Woman.

The use of the cane by the Old Woman appears in section 45, shortly after the description of the Blind Man’s: “La anciana se apoya en un bastón” (Millan 76). That connection between these two important figures suggests an overlap in their functions as well. Of course, the Blind Man is probably not the author of the poem because he could not be the observer (and the apparent gender positions of the two characters would preclude this possibility), but the Old Woman and the Blind Man are linked through the idea of sight. He is without his, which protects him from the agents of tyranny, and the Old Woman has hers, which gives her the capacity to be the author. Interestingly, the ‘you’ the Blind Man searches for must have sight because he describes himself visually in order to be recognized. He is all the people of the city searching for the ones who have disappeared. Perhaps it is the Old Woman that he searches for.

The poem began with the opening of eyes, and the poem ends with the closing of eyes. The Old Woman, having finished the work of the poem, is dying. Again, the closing of the eyes comes across as literal within the context, but the finality of section 73 and the unusual syntax of the Old Woman’s words allow the metaphor of the eyes to take on meaning:

La anciana aún respira.

La anciana está en sus postrimerías.
Estos son los versos postrimeros:

Y después de ir con los ojos cerrados.
Por la oscuridad que nos lleva.
Abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva.
Con los ojos abiertos y cerrar los ojos.

Se cierra el poema. (126)

These final words complete the meaning of the poem. If the poem has revealed the darkness to the readers, then it has helped the readers recognize their blindness. Millán's accomplishment is to let the reader experience the city under dictatorship, so that the experience defines not only the citizens within the city, but all the participants who have served to create it. The readers are held responsible in this moment because finally their eyes are still closed. Before the poem began, the people were ignorant. Then the poem revealed itself, and now closing their eyes is deliberate. Of course, the possibility exists because of the complicated syntax that perhaps the last "cerrar los ojos" is not directed at the readers at all, but is the Old Woman closing her own eyes as she dies, having opened the readers' eyes to the city. Perhaps the interpretation depends on what the reader does with the revelation.

Through simple syntax, the poem's rhythms remind the reader of the monolithic presence of the dictatorship. The grammatical unit of the sentence, stacked one after another, produces a cadence that is strenuously repetitive and tests the reader's patience. But this formality also allows Millán to press on the meanings of words and to experiment with the natures of definitions themselves. On top of these multiple iterations creating an interesting play within the monstrosity of the repetition, the play with definitions allows Millán to make judgments appear objective because they arise from the combination of the uses of a word, as in the circulating rumors of war, the passing of soldiers due to weapons, or the forceful rape of someone's wife.

The language that Millán uses is excessive. It keeps trying to get at the everyday life in this city and keeps running into problems of content. Information is left out as Millán holds the reader to the superficial, just outside of actual suffering or present danger. Millán wants to record the life of the city without confronting the life of the city, and so the language is the means of

both preventing confrontation and confronting it. Either language can overflow, become excessive, in order to keep moving closer, or language can keep moving in order to keep away. So Millán's language in its exhaustiveness both nears and maintains the distance to things that cannot be accounted for.

Millán seems to epitomize this paradox in that the repetition tries to dull itself out of the experience even as it tries to recreate it. Furthermore, the more things that are added to the poem, the more things need to be added, as if the true nature of the piece will only be accounted for in an infinite recitation of all the objects that exist here. The building up of language tries to recreate the city, but it also helps to create the detachment and objectivity that keeps the emotional content of the city at bay.

The syntax of the poem presents all these things circulating, separated by the simple sentence, the use of the sentence as the same length as the line. So each line keeps the objects separate from one another, maintains the superficial objectivity, but the combination of the repeated words among lines forces the reader to consider the lines all together. The objects move together; they are paralleled through the verbs that turn the objects, that move among the objects. As soon as any of the lines are considered as a group, the meaning changes. The words draw those connections. Therefore, it is excessive language that moves both toward and away from the experience.

At the same time that the ongoing repetition of words creates aggregates of meaning, the words never reach the source. Millán will never explain to the reader what must be experienced, what judgments should be made. The language works as an asymptote, always coming closer but never achieving because there are things here that Millán does not want to incorporate, does not want to face or explain or deal with. The absence reveals more here than the explanation ever could. This project is not one of nostalgia for Millán, though those works certainly exist. In *La ciudad*, he aims to convey to the reader the experience of dictatorship and commit the reader to awareness as a result of the experience. The absence of sentiment allows something new to arrive.

The poem *La ciudad* has a history. But the particular context is only a motivation to overcome it. Because Millán's work detaches from its historical center, its emotional product, the stretch of the use of one word repeatedly creates anxiety, a tension that replaces subjective interpretation or emotion. This tension becomes the center of the poem, the pounding of the same sounds as they pull through a steady rhythm, as if to push the word beyond itself,

out of its own meaning, to make it work beyond a fixed political referent, to make it semantically open and unstable.

Finally, these are the limits. Millán uses the city to explore the boundaries of poetics, how a poem itself can become an object. The poem opens and closes itself; the city appears and disappears within these pages. The ink runs while the reader watches it; the Old Woman writes the poem while the reader consumes it. The poem becomes concurrent with the experiences of the reader, with the reader's experience as a person dwelling (literally or figuratively) in this city. But that experience remains outside of the individual. It is not aimed at drawing upon the reader's sympathies, but drawing upon action and observation. The poem pushes the limits of writer/reader connections, of individual/collective, of objective/subjective. Repetition pushes the words to create as much as the reader is pushed to participate in the city, to notice the poem. The words are enacting the reader's own participation in the work: they are transforming and redefining and reaching for stability without ever grasping hold. The poem, the city, is a transformation enacted on the page.

ENDNOTES

1 Gonzalo Millán (1947-2006) was a Chilean poet who went into exile in 1973 when General Augusto Pinochet overthrew Salvador Allende in a military coup d'état. Millán settled in Canada where he earned a Master's degree at the University of New Brunswick and published *La ciudad*. In 1987 he won the Premio Pablo Neruda. He returned to Chile in 1984 and remained there permanently after 1997. The Biblioteca Nacional de Chile's *Memoriachilena* website provides a comprehensive biography.

WORKS CITED

- Ayala, Matías. "Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán." *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. 39.1 (May 2010) 64-80. *JSTOR*. Web. 30 Jan 2014.
- Foxley, Carmen. "Lo móvil, efímero y abierto: La ciudad de Gonzalo Millán." *La ciudad*. By Gonzalo Millán. 1994. 2nd Edition. Santiago: Cuarto Propio, 1994. 129-144.
- Galindo, Óscar. "Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 33 (2004) 65-76.

- Gibson, Michelle. “*Stuff that once was rock*”: critical treatments of the work of Lorine Niedecker. Diss. Ohio University, 1993. Ann Arbor, Mich.: UMI, 1995.
- “Gonzalo Millán (1947-2006).” *Memoriachilena*. Biblioteca Nacional de Chile, 2014. Web. 11 Nov 2014. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3442.html>>
- Leal, Francisco. “Interrumpir el golpe: arte y política en *La ciudad* de Gonzalo Millán.” *Taller de Letras*. 40 (2007) 203-220.
- Millán, Gonzalo. *La ciudad*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Millán, Gonzalo. “La poesía tiene que mutar.” Marcelo Montecinos and Jaime Pinos, Interviewers. *La Calabaza del Diablo*. 5.24. May 2003. *Proyecto Patrimonio*. Archivo: Gonzalo Millán. Web. 11 Nov 2014. <www.letras.s5.com/millan020903.htm>.
- Millán, Gonzalo. “La teoría viral de Gonzalo Millán: ‘La palabra es para mi un *Pharmacon*.’” Juan Carlos Ramiro Quiroga, Interviewer. *Proyecto Patrimonio*. Sept 2003. Archivo: Gonzalo Millán. Web. 11 Nov 2014. <www.letras.s5.com/millan1.htm>.
- Rojo, Grinor. “Poesía chilena del exilio: A propósito de *La ciudad* de Gonzalo Millán.” *Ideologies and Literature*. 4.17 (Sept-Oct 1983) 256-278.
- Running, Thorpe. “Responses to the Politics of Oppression by Poets in Argentina and Chile.” *Hispania*. 73.1 (1990) 40-49. *JSTOR*. Web. 29 Oct 2007.
- Wood, Tim. *The Poetics of the Limit*. New York: Palgrave Macmillan; 2002.

BOOK REVIEWS

After the Nation: Postnational Satire in the Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon. By Pedro García-Caro. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. 282 pages.

In *After the Nation*, Pedro García-Caro offers a comparative approach to works written by Carlos Fuentes and Thomas Pynchon from the perspective of political satire and within the framework of postnational inter-American studies. The author provides an original interpretation of the US and Mexican literary canons and of their nationalist component through an examination of novels, essays, and short stories that question the processes of national definition and myth making employed in the establishment of literary borders and patriotic consensus. *After the Nation* examines these narratives as satires that seek to expose the complex tensions between modernity and nationalism, while exploring the resulting postnational formations. In García-Caro's view the works by Fuentes and Pynchon challenge the spatial and temporal designs of the nationalist narratives fostered by Mexican and US literary histories by foregrounding (and ultimately undermining) their sacred frontiers. As Jean Franco points out in her preface to the study, this is a book that goes beyond literary criticism and explores the cultural history of two distinct nations that should no longer ignore and distrust each other (ix).

After the Nation is divided into an introduction, three parts, and a conclusion. A total of seven chapters, in which the author analyzes a particular novel, are grouped within each part according to dominant themes and a chronological order across the whole book. Each of these parts, in turn, is introduced by a comparative essay that situates the works and topics within an inter-American framework.

In the introduction, "Bordering Can(n)ons: Postnational Satire in the United States and Mexico," García-Cano draws on theories of nationalism and historiographic notions such as Eric J. Hobsbawm's invention of

tradition to reconsider the narrative tropes on which nationalist discourse is manufactured. García-Caro here surveys the debates on the role of the novel in shaping national culture in Mexico and the United States and helps to situate the political nature of postnational satires. The concept of postnational satire is developed by drawing mainly on narratological definitions of parody by Mikhail Bakhtin (*The Dialogic Imagination*), Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*), Margaret A. Rose (*Parody/Metafiction*), and Gérard Genette (*Palimpsests*), to which García-Caro adds a political dimension that he considers inherent to postnational satire. The introduction, and also the analysis that follows in the body of the study, would have been strengthened by further clarification of the terms “parody” and “satire,” especially through references to the work of theorists of satire such as Robert Elliot (*The Power of Satire*), Edward Alan Bloom (*Satire’s Persuasive Voice*), Gilbert Highet (*The Anatomy of Satire*), Dustin Griffin (*Satire*), and Amber Day (*Satire and Dissent*), as well as by more references to the current bibliography on postnational culture and globalization in the Americas.

The first part—“Narrative Undergrounds of the Postnational City”—consists of two chapters on two cities, Mexico City and New York, as contradictory spaces for the construction and institutionalization of national myths. Novels such as Fuentes’s *La región más transparente* (1958) and Pynchon’s *V* (1963) portray urban spaces ruled by national myths that led to cultural homogenization. The city is understood here as a space in which political control and social experimentation are shaped under the banner of modernity, while also being questioned. In each chapter of this section, García-Caro analyzes the teleology and temporality of nationalist historical discourses. The author focuses on narratives that promote national progress as part of the natural temporal framework upon which national discourse is constructed.

The three chapters of the second part, “Dissenting from Nation: The New Left,” study the emergence of a critical anti-nationalism when the Cold War was in full swing by focusing on the roles played by patriarchy, inheritance, and social conditioning for the construction of a hegemonic culture that purports to pass as national consensus. The chosen novels here include Fuentes’s *La muerte de Artemio Cruz* (1962) and *Cambio de piel* (1967) as well as Pynchon’s *The Crying of Lot 49* (1966), which are seen as representative of the anti-nationalist discourses of the New Left during the 1960s.

In the third part, “(Post)Colonial Enlightened Origins: Americanism Born,” García-Caro takes up the relationship between the Enlightenment and the practices of national construction in the Americas as they are fictionalized in two historical novels: *La campaña* (1990) by Fuentes and *Mazon & Dixon* (1997) by Pynchon. For García-Caro, both texts recreated the colonial violence inherent to foundational myths of nationalist creoles that seek to mirror those of metropolitan European powers. In so doing, they established the basis for future national expansion by contention, and, ultimately suppression, of indigenous cultures in the Western hemisphere, often seen as inviable components for the new emerging nation states.

The book concludes with a section in which García-Caro reviews the most recent works by Pynchon and Fuentes and considers the relevance of postnationalism as an interpretative frame that allows for a critique of neoliberal cosmopolitanism. Despite the stable frontiers between Mexico and the United States and their literary traditions, the parallel careers of these authors share a common trope of nationalist rhetoric and of their paradoxical relationship with the projects of modern globalization and neoliberal capitalist expansion. García-Caro contends that the fictions under discussion in this book question, blur, and problematize national frontiers, north and south, forcing readers to situate themselves after the nation, on the other side of their imagined geographies and temporalities.

Despite some shortcomings, *After the Nation* is a long overdue contribution to the field of inter-American studies, which, after a promising start in the 1980s and 1990s, has languished in recent years. Although the parallels between the literary production of Pynchon and Fuentes was already addressed by Lois Parkinson Zamora (*Writing the Apocalypse*) and by Maarten Van Delden (*Postmodernism and the Culture of the 1960s*) in the early 1990s and the postnational nature of much of Fuentes and Pynchon has been more recently established by Bernat Castany Prado (*Literatura posnacional*) and by Sascha Pöhlmann (*Pynchon's Postnational Imagination*), García-Caro undertakes his analysis from a novel perspective by focusing on a comparative analysis of what he labels post-national satire. Although the rationale for the selection of the primary sources is not entirely clear (one misses an analysis of Fuentes' *Cristóbal Nonato* [1987], his most openly satirical and postnational novel, as well as comments on the most ambitious narrative projects by Fuentes and Pynchon—*Terra Nostra* [1975] and *Gravity's Rainbow* [1973]), his close readings of the chosen works are among the best we have.

His writing is lucid, insightful, grounded in a thorough familiarity with the primary texts, and theoretically aware of some of the most current debates in literary criticism and cultural history.

After the Nation stands out as a solidly conceived monograph. García-Caro's examination of how these authors dismantle the idea of a hegemonic national culture is as appealing as it is original. Except for several book chapters and isolated articles published by other critics, this topic has rarely been addressed comparatively, in spite of its relevance for inter-American and cultural studies. *After the Nation* also exemplifies how to handle individual case studies while integrating them into a larger framework whose value is greater than the sum of its parts. García-Caro has achieved the difficult goal of holding on to specificity—both literary and cultural—while at the same time offering a coherent, integrated model with broader implications. The theoretical power of this position is considerable, and García-Caro has generally succeeded not by pontificating (a regrettably too common fault these days), but rather by carefully taking the reader through, and evaluating, a series of discursive positions in order to introduce and explain his own perspective.

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Fictions of the Bad Life: The Naturalist Prostitute and Her Avatars in Latin American Literature 1880-2010. By Claire Thora Solomon. Columbus: The Ohio State University Press, 2014. 215 pages.

Claire Thora Solomon's *Fictions of the Bad Life: The Naturalist Prostitute and Her Avatars in Latin American Literature 1880-2010* focuses on the formalization of prostitution as a discourse in Naturalism, and on its rewriting during the next hundred years. The potency of prostitution as a discourse lies in the variegated disciplines it congregates: law, primarily, but also psychoanalysis, medicine, economics, and history. The main question Solomon seeks to answer is how prostitution and the figures of the "bad life" work symbolically and metaphorically within Latin American literature. To do so, the author often ventures into the sociological or the historical, and examines the crosspollination of the real and the symbolic. While this back-and-forth provides some of the most insightful moments of the book, it is, arguably, also the most problematic.

Prostitution as a discourse came to maturity under the regime of Naturalism, a period that coincides with modernization and the consolidation of nation-states in Latin America. Solomon extends the period that critics have established as the high moment of Naturalism from 1910 to 1930, and maintains that, through the figure of the prostitute, Naturalist tropes and concerns live on until the present. She traces the Naturalist legacy embedded in prostitution as a discourse and shows how the figure of the prostitute reanimates and deconstructs a literary regime imbued with late nineteenth-century philosophical, legal, and economic underpinnings. The apparatus of Naturalism, she maintains, lived on in the discourse of prostitution and mapped interdisciplinary fantasies of continuity. Solomon pointedly draws attention to "the illusion that 'prostitutes' are a transhistorically fixed identity, composed of clearly delineated subjects who can be recognized by an appearance that metonymically attributes guilt but cannot prove innocence, and the wish for connection with the past via the same tricky equation of identity" (3).

Fictions of the Bad Life is divided into two parts: the first comprising Chapters 1 and 2, and the second, Chapters 3 and 4. Part I, titled "The Meta-discursive Naturalist Prostitute in Latin America (1880-1930)," treats the emergence of the legal-medical-literary prostitute in Latin America and the relationship between literary prostitution and economic theory. The author complicates the connections between these different discourses and provides a lucid historical analysis of sexual commerce in Latin America since

colonization and its relationship with hygienist discourses, with the law, and with economics. Solomon's careful attention to voices and bodies throws new light on the works of Federico Gamboa, Manuel Gálvez, César Tiempo, Elías Castelnuovo, and Enrique Valverde. Her examination of the relationship between literary prostitution and economic theory is very productive, and so is her original rethinking of prostitution in terms of economic value and her analysis of the metaphorical underpinnings of Marx's theory.

Part II, titled "Minority Metanarratives: White Slavery and the Reinvention of Jewish-Argentine History (1990-2012)," focuses on narratives of white slavery in Argentina in the post-dictatorship period. At the beginning of this part, in Chapter 3 ("The Neo-Naturalist Reinvention of Jewish Argentina in Contemporary Historical Fiction about White Slavery"), Solomon asks the reader to overlook the seventy-year gap between the works discussed in Part I and those taken up in Part II in order to juxtapose the emergence of prostitution as a discourse under Naturalism with recent historical fiction that rewrites the earlier period. Solomon creates a small corpus of historical fiction that treats the Jewish prostitution ring *Zwi Migdal* and which includes Myrtha Schalom's *La Polaca* (2003), Elsa Drucaroff's *El infierno prometido. Una prostituta en la Zwi Migdal* (2006), and Luso-Canadian Isabel Vicent's *Bodies and Souls: The Tragic Plight of Three Jewish Women Forced into Prostitution in the Americas* (2005). The author affirms that "contemporary historical fiction of white slavery establishes the recursive potential of minority synecdoches and their ability to time-travel through literature" (92). White slavery traces notions of Jewish-Argentineity back to the national imaginary, in what, Solomon maintains, bespeaks a desire for inclusion in the nation. These novels, she claims, erase anti-Semitism in order to rewrite a brighter history of Jews in Argentina. She affirms that these authors reconstruct a historical period "in line with their own desires" rather than within the confines of what archival historical research has demonstrated. She is correct in her affirmation that these three writers include a romanticized fictionalized version of police chief Julio Alzogaray, whose 1933 memoir has been a source on the *Zwi Migdal* for historians and fiction writers. As Solomon shows, he is presented as a sympathetic figure while a reading of his memoir shows he was a virulent anti-Semite.

According to Solomon, the key figure in these novels is synecdoche, which draws from Naturalist tropes of prostitution and also Naturalist language and associations. Speaking specifically about *La Polaca*, Solomon affirms that: "The literary figure par excellence in the novel is the synecdoche, which links the present to the past by symbolic association in a potentially infinite

recursiveness, mobilizing Naturalism's deterministic teleological narrative structure at a microcosmic level. These synechdoches encapsulate not only Naturalist tropes but whole rough rocks of language" (103). Solomon's analysis of the novels is perceptive and insightful. However, readers may well find fault with her desire to use the analysis of these three relatively minor works to "examine anti-Semitism itself more carefully, to come to a more nuanced understanding of how it functions both as a reality and as a conceptual frame" (129). Solomon takes issue both with scholars of anti-Semitism and with writers of historical novels who, she claims, minimize systemic violence against Jews in order to present a "continuous narrative of identity unbroken by epistemic violence" (127). In order to support this argument, she quotes the introduction to Jeffrey Lesser and Raanan Rein's *Rethinking Jewish-Latin Americans* (2008), Jacobo Timerman's *Prisoner Without a Name, Cell Without a Number* (1981), as well as reports by CONADEP (National Commission on the Disappearance of Persons, 1984) and DAIA (Delegation of Argentine-Israelite Associations, 2007). Absent from the bibliography are Daniel Lvovich's *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina* (2003) and literary works published during the studied period that focus on Jewish identity (e.g., Sergio Chejfec's canonical *Los planetas* [1999], as well as works by Manuela Fingueret, Liliana Heker, Martín Kohan, Alicia Partnoy, Nora Strejilevich, Perla Suez, and Damián Tabarovsky).

Throughout *Fictions of the Bad Life*, Solomon grapples with prostitution as a discourse and the experience this discourse represents. She struggles to isolate the different discourses in a critical praxis that sometimes produces good results (for example, her brilliant analysis of prostitutes as "living coin" in Chapter 2, "Living Coin: Literary Prostitution and Economic Theory") and at other times leaves the reader wondering about the socio-historical implications of her argument. The study of such a complex topic as the representations of prostitution requires a difficult balancing act, one that Solomon performs with uneven success. Readers would have welcomed a final meditation on these issues—a formal conclusion or afterword, perhaps—that would provide a sense of closure presently missing from the study. Such concluding thoughts surely would have brought together the many contributions this book makes to the study of the discourses of prostitution in Latin America.

MÓNICA SZURMUK

CONICET/UNIVERSITY OF BUENOS AIRES

Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic. By Erin Graff Zivin. Evanston: Northwestern University Press, 2014. 167 pages.

In an age when interest in the humanities is on the wane, and when the value of humanistic learning is being challenged throughout society, Erin Graff Zivin's book *Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic* places significant value on language and literature and demonstrates why and how they are worthy of attention. Graff Zivin builds her case for the relevancy of language and literary study on a startling though widely accepted assumption: that torture is always based on a belief that there is a condition of truth in every human being and that this truth can be extracted through torture. This belief is what she terms the "Inquisitional logic" that, she argues, has ruled Western civilization at least since the time of the Athenians and perhaps even earlier. Her study thus speaks to present day concerns over the use of torture and, even more tellingly, to the critical roles played by language and interpretation in contemporary debates about the differences (alleged and real) between such terms as "torture" and "enhanced interrogation."

In the West, as Graff Zivin makes clear in the narratives (verbal and visual) she examines, teachers and scholars of literature have, arguably, come to believe that the idea of the "truth" is not an eternal and everlasting absolute but a construct, an arbitrary and mutable function of language and the ways language is used, received, and interpreted. Her book asks us to consider, then, how do we know what *is* true, if, indeed, anything is? What kind of functioning society can be built and sustained if such a view of the truth holds sway? Suggesting that the best reader (that is, the one who understands that, as a function of language, the truth is a slippery and mercurial thing that can be twisted, via the ideological use of language, to radically different political ends) is also the best citizen, Graff Zivin's lucid, well-written study takes on these questions. As she does so she shows convincingly why literary study has a significant contribution to make toward a more complete understanding of the arguments both for and against the use of torture.

Figurative Inquisitions is divided into six units: a preface defining the term "Inquisitional Logic"; an introduction, focusing on the religious and political question of the "Marranos" and dealing with the issues of conversion, torture, and truth; and four chapters, each well grounded in current literary

theory and featuring a film or a literary text from the Luso-Hispanic (including the Brazilian) tradition. Graff Zivin succinctly describes each section's aims at the outset of the book. Chapter 1, "Aporias of *Marranismo*," she explains, reads "aesthetic representations of the marrano, or crypto-Jew, as a subject that guards a secret plan par excellence, and that stands as the alter ego of the modern, sovereign subject," one that exists as "a tension in the aesthetic works that codify the marrano between...the thematization of the secret related to the notion of *alêtheia* or unburied truth, and the marrano secret as that which exceeds readability or representability" (xiii). She characterizes Chapter 2, "Allegory and Hauntology," as "a genealogy of Inquisition allegories that confront the violent political present through the past as ruin or specter, in dialogue with Walter Benjamin's work on *Trauerspiel* and Derrida's writing on haunting" (xiii-xiv). Chapter 3, "Interrogative Signs," is previewed as exploring "the tension between hidden truth as positive essence and the secret as irreplaceable singularity in both marranismo and allegory" (xiv). And, Chapter 4, "Other Inquisitions," she explains, examines Portuguese novelist José Saramago's *Ensaio sobre a lucidez* and "returns to the present day War on Terror, the age of 'you're either with us or against us'" thinking (xiv). Moreover, Graff Zivin claims that the study's ending leads us to consider not merely the dangers inherent in simplistic binary thinking but also the nature of literature, what it consists of (language that, as we understand it today, emphasizes its inherent semantic arbitrariness), and how we can usefully apply this vital understanding to our civic duty as aware and responsible citizens (xiv).

Yet if one agrees that the "good reader" can become the "good citizen" (someone who understands that ambiguity is not synonymous with nihilism), one also understands that, in literary texts as well as in life, we make decisions about what is true, even when the "truth" may be understood to be a chimera, a verbal construction. If the "truth" is not an eternal and knowable thing and if it does not reside in a person (or in a literary text) waiting to be extracted, then can readers, as citizens, justify the "Inquisitional logic" that, as Graff Zivin argues, has long justified torture? In advancing her inquiry and thesis, Graff Zivin makes special use of Saramago's 2004 novel, *Ensaio sobre a Lucidez* (translated into English as *Seeing*). For her, "*Seeing*... deconstructs the entire scene of questioning and confession in order to testify to the void at the core of what is traditionally understood by 'truth' and 'lie'" (143). Presenting this "void" as a form of "Derridean undecidability," Graff

Zivin explores how modern literary texts can demonstrate how the old binary divisions (e.g., “truth” versus “falsity” or “right” versus “wrong”) are inadequate for explaining how complicated, how tangled, and how mutable is human experience (131). This is one of the lessons that literature can teach us, and it is one that connects what the good reader does with a literary text and what the good citizen does in interpreting the social, political, religious, and ethical discourses that inform contemporary societies.

Towards the end of her study, Graff Zivin asks the critical question, the one that links the task of the good reader with that of the good citizen: “If, at its worst, literary criticism, too, obeys a logic of proof, in which the interrogation of a text results in the narrowing of thought rather than its expansion, can we begin to imagine a critical practice that would hold open multiple possibilities of interpretation?” (144). “This critical practice,” she concludes, “would bring us closer to what we now understand literature to be” (144). The one caveat that might be raised here relates to what Graff Zivin describes, not incorrectly, as the “void” that lies at the intersection of what we understand a lie to be as opposed to what we understand the truth to be. While the idea of a text that refuses to tell the reader exactly what to think, or that does not lead to a specific conclusion, might be attractive to scholars and teachers of language and literature, it is less so when applied to the duty of active and engaged citizens. Related to the latter context, uncertainty can be frustrating for students, who look to teachers for guidance in interpreting and responding to complex texts. Graff Zivin is not wrong to use the word “void” here, though one could wish that she had made more explicit the need to move students from an honest (and correct) recognition of this “void,” this moment of semantic “undecidability,” to a concomitant recognition of the need to think through the various interpretative possibilities and their consequences before deciding on the “best” interpretation.

By asking us to consider what the literary can tell us “about the relationship between torture and truth,” Graff Zivin pushes her readers to consider why it is important for each reader/citizen to understand that the idea of the “truth” is often, in the world of literature, politics, religion, and human affairs, not a stable, knowable fact but a matter of interpretation and power. Indeed, the study reminds us that the “truth” is not always what it appears to be nor what one wants to believe it is. Overall, then, *Figurative Inquisitions* demonstrates some of the critical lessons that literature—uniquely aware of itself as a semantically fluid verbal construct that asks the reader constantly

to consider the many possible meanings of what she or he is reading—can teach us both as readers and as citizens.

EARL E. FITZ

VANDERBILT UNIVERSITY

Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America. By Mariano Siskind. Evanston: Northwestern University Press, 2014. 357 pages.

Mariano Siskind's *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* is eminently engaging to read and written in fluid and beautifully crafted language, but difficult to describe and categorize in standard disciplinary terms, for it intentionally straddles and stretches the limits between Hispanism and World Literature.

Cosmopolitan Desires is structured in two parts that speak to each other. Part I, called "World Literature as a Global Relation, or the Material Production of Literary Works," comprises two chapters. The first ("The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global") begins by tracing a historiographical and theoretically informed genealogy of the literature that Siskind considers universalist and cosmopolitan. The second ("The Global Life of Genres and the Material Travels of Magical Realism") leads an archaeological tour of magical realism across the globe, from interwar Europe to modernizing and revolutionary Latin America to postcolonial Asia and Africa. Together, these two chapters share an optic on what Siskind calls the "globalization of the novel" (28), a turn of phrase in which the novel serves as a metonym for "Literature with a capital L" (6).

Part II, called "Marginal Cosmopolitanism, *Modernismo*, and the Desire for the World," comprises three chapters, which, conversely, focus on what Siskind calls the "novelization of the global"—that is, particular renderings of global form and imagination (Siskind parses these chiasmatic terms on p. 38). This second half of the book serves as an extended case study of late-nineteenth and early-twentieth century Latin American *modernismo*, which, in Siskind's view, foundationally exhibits a "desire for the world" (104) constitutive of a universalist cosmopolitanism articulated from the global margins. In other words, this section explores how literature with what we might call a "lowercase L" seeks to join—and, in that very act, co-create—its uppercase counterpart. Chapter 3, titled "The Rise of Latin American World Literary Discourses (1882-1925)," gives a regionally kaleidoscopic survey of this *deseo de mundo* via the critical avenue of Ángel Rama in the writings of Cuban José Martí, Mexican Manuel Gutiérrez Nájera, Guatemalan Enrique Gómez Carrillo, and Colombian Baldomero Sanín Cano. Chapter 4, called "Darío's French Universal and the World Mappings of *Modernismo*,"

examines Nicaraguan Rubén Darío's fixation on French culture as the "signifying horizon for [...] the universally modern" (194) and the traumatic disappointment of "misrecognition" when, instead of being the "mirror that would reflect the image of their universality" (217), Paris turns out to reflect *modernistas'* marginality. In Chapter 5, "Gómez Carillo Eastbound: Travel, Orientalism, and the Jewish Question," Siskind examines Gómez Carillo's "eastbound" travel writings (about Russia, Asia, and the Middle East), in which he sees a "discourse of marginal cosmopolitanism that posits a world beyond Paris and London" and also includes a cosmopolitan compassion for the "oppression and sorrow of an eastern European Jewry" (228).

In the aggregate, the second part of *Cosmopolitan Desires* reads as the analytical chronicle of a continental contest, both protracted and fervent, between two poles of literary and cultural identification: on the one hand, the global desire for the world (cosmopolitan, universalist, antiparticularistic, diversity-based) and, on the other, the local concern for the national (particularistic, difference-based). Siskind's reading of the tension between these two poles in José Martí's "Oscar Wilde" (universalist) and "Nuestra América" (particularist) is one of the finest and most lucid that the book presents (107-16). Martí's "particularist" posture in "Nuestra América" is one of the best known and most canonical texts of the Hispanist field, calling for an autochthonous and *sui generis* construction of culture, history, and politics for what Martí hoped would soon be the independent nation of Cuba, with Cuba symbolically standing in for Latin America as a whole. The surprise factor that *Cosmopolitan Desires* introduces to our disciplinary comprehension of Martí is his contradictory posture in "Oscar Wilde," where Siskind ably demonstrates that the so-called apostol of Cuban and Latin American independence evinces a strong universalist sensibility that "requires leaving the Latin American particularity behind (at least to arrive at a more open and cosmopolitan definition of Latin American culture later) in order to examine the wide universe of the literatures of the world" (115).

Siskind's reading of Martí may be balanced between the universalist and the particularist poles, but the title of this section, "Latin Americanism's Thorn: Martí and World Literature," is indicative of Siskind's central bent throughout the book. For him, the term "Latin Americanism" is denotative of a posture of particularistic nation-based identity predicated on difference that permeates the cultural and literary spheres. Although Siskind characterizes this breed of Latin Americanism—indeed, for Siskind, the only Latin American-

ism—in a negative light throughout, perhaps nowhere is he as condemning of it as when he characterizes Sanín Cano’s “international comparativism” as possessed of the “desire to escape the smothering isolation of the Latin American ideology of Latin Americanism” (183).

Here we arrive at *Cosmopolitan Desires*’ pulsating reason for being that reverberates throughout both parts of the book. In the same way that the *modernistas* studied therein seek to join the ranks of the universal (albeit from the subject position of marginality), eschewing the straits of the national and the particular, Siskind views his own intervention as a bid to join the ranks of world literature (albeit from the subject position of disciplinary marginality), eschewing the straits of a Latin Americanism rooted in the identitary cultural politics of regional difference. This gesture is bidirectional: to the U.S.-centric discipline of World Literature that reproduces the prevailing patterns of center-periphery hegemony, Siskind recommends a greater democracy of comparativism in which the “world” comprises variegated and comparatist perspectives on that world in dialogue with each other; to the Latin Americanist subset of the discipline of Hispanism, Siskind recommends an expansion beyond what he views as a myopic focus limited to the region itself. The result is a de facto interdisciplinary that allows for a simultaneous study of the world and Latin America—part and whole being fluidly interchangeable without losing their individual specificity (mirroring the very structure of Siskind’s text—“globalization of the novel” in Part I, “novelization of the global” in Part II): “world literature designates, not the circulation of texts, but rather a critical discourse that collects the aesthetic materials from outside Latin America that enable a cosmopolitan modernization in the region, emancipating it from a cultural particularity that bears the marks of exclusion” (20).

In the first pages of *Cosmopolitan Desires*, Siskind identifies the “hero” of his book as a “Latin American cosmopolitan intellectual (a distinctively male writer) who derives his specific cultural subjectivity from his marginal position of enunciation and from the certainty that this position has excluded him from the global unfolding of a modernity articulated outside a Latin American cultural field saturated with the nationalistic or peninsular signifiers that determine its backwardness” (9). At the close of his introduction, he quips that he views his own critical subject position as continuous with those analyzed in his book (21-22). Indeed, the poststructuralist, postcolonial, and even revolutionary descriptors of old permeate Siskind’s text now in the service of a markedly literary project of “emancipation” from the “hegemonic

formation” of “global unevenness” (14) in the outward direction, and, in the inward direction, from the “particularistic determinations that have reified and exhausted research agendas and institutional designs [...] in marginalized fields of study, saturated with particularistic emphasis and identitarian provincialism” (27).

Some readers might miss an explicit political and economic analysis in Siskind’s text as a companion to his otherwise rich literary analysis; others might ask why he grants globalization a redemptive power when it is the avatar of the same capitalist force that self-protective politics of regional identity arguably came into being to counter in the first place; still others may ask why, if Siskind advocates for comparatism, he does not engage more robustly in that mode beyond a preliminary cross-reading of Jules Verne and Eduardo Holmberg. But Siskind’s book asks to be read and valorized on the terms of heroism it self-consciously and bravely proposes for itself: as a challenge to the hegemonic structures governing inclusion and exclusion in the disciplines of both Latin Americanist Hispanism and World Literature, and as the courageous bid for an expansion of intellectual sources and spirit, moving beyond our *aldeas* toward an enriched understanding of the world and ourselves within it.

DIERDRA REBER
EMORY UNIVERSITY

LALR is saddened to announce the passing of our founder, Yvette Miller. Dr. Miller has been a modest and unassuming godmother to important scholarship, and an crucial force in our field since the early 1970s, when she earned her PhD from Pittsburgh with her dissertation (later revised into a book) on Gabriel Miró. She has published early studies of Chicano narrative, and has worked on the poetry of Rosario Castellanos. Her most signal role in our profession, however, has been as the founder and editor of this journal and its companion, the Latin American Review Press. The journal, as we all know, has been publishing essential research on Latin American writers since 1972. The press has made available translations of creative writing and facsimiles of important historical documents; it has published edited volumes on García Márquez, Isabel Allende, Brazilian literature, the Boom, and Latin American Women Writers, among other projects.

