

IV. RESEÑAS

Teresa Garulo

LA LITERATURA DE AL-ANDALUS DURANTE EL SIGLO XI

Hiperión, Madrid, 1998

“Por la pasión por ti olvido el tiempo
y como religión tu amor profeso...”

Ibn Zaydun

Dajira fi mahasin ahl al- yazira

Desde el comienzo, esta obra nos abre una puerta de entrada al fabulado mundo –y poco conocido aún– de al-Andalus. Esta época de esplendor se nos presenta, en esta obra, bajo un mismo prisma: comprender, valorar y rescatar las escasas obras literarias conservadas. Estas obras representan y marcan un periodo que seduce y atrae, no solo por las letras, sino por la gran gama cultural que representan y que quedó como testigo de un periodo jamás igualado en España. Todo este mundo andalusí exhala un halo de originalidad, delicadeza y sensualidad; basta leer los versos de Ibn Zaydun para comprender la fuerza que emana de estas creaciones poéticas. Teresa Garulo asume estos textos literarios y logra interpretarlos, para luego instalarlos dentro de una tradición estética árabe.

El periodo más intenso, en cuanto a actividad cultural en al-Andalus, abarca desde finales del siglo X hasta mediados del siglo XIII. El máximo esplendor literario tiene su auge durante el siglo XI, específicamente, en la época de los reinos llamados de taifa. En este periodo encontramos una relevancia significativa del oficio y arte de los poetas, muchos de ellos apoyados por los reyes y por el mismo Estado. Con la venia de sus superiores, los escritores disfrutaron de una libertad sin precedentes, incluidas las mujeres. En la medida en que el número de poetas se incrementa, surge una variedad increíble de géneros y temáticas, ejerciendo, por ello, una influencia importante en autores y géneros posteriores.

El trabajo de Teresa Garulo se circunscribe, específicamente, al estudio y análisis de la creación literaria desarrollada en este siglo, el XI. No obstante, la autora no deja de mencionar y examinar a figuras claves de las letras que escriben durante la época posterior a la de taifa, la almorávide: los poetas Ibn Jafaya, Ibn Quzman (importante no solo por su aporte con los zéjeles, sino también porque convierte el árabe dialectal en lengua literaria), el Ciego de Tudela (al-A'mà al- Tutili), entre otros, escriben en esta época.

La *Situación de los estudios sobre la literatura árabe de al-Andalus* es el tema del primer capítulo. La autora plantea que el primer y gran problema para estudiar a estos poetas y sus obras es la transmisión de los datos literarios. Se sabe que existieron unos doscientos cincuenta autores que escribieron a lo largo del siglo XI. Sin embargo,

solo tenemos acceso a una mínima parte de ellos y en forma fragmentaria. Son las antologías que han conservado las obras, siendo las más importante la *Dajira fi mahasin ahl al-yazira* de Ibn Bassam, muerto hacia 1147. Teresa Garulo basa su estudio fundamentalmente en esta fuente, ya que Ibn Bassam no solo selecciona la obra poética de un autor, sino que también entrega una completa crítica literaria. Compara, asimismo, los versos de otros autores andalusíes y sus precedentes orientales, con los otros escritores de al-Andalus. Esto, según la autora, permite elaborar una visión de conjunto de la literatura de esta época. Las otras antologías corresponden a al-Fath ibn Jaqan llamadas *Qala'id al-'iqyan* y *Matmah al-anfus*. Llama poderosamente la atención que las tres antologías están ordenadas en cuatro grandes categorías, que varían mínimamente una de otras: príncipes, visires y secretarios, jueces y alfaquíes y hombres de letras y poetas. Este ordenación refleja el compromiso de los escritores con el Estado que “los necesitaba como propagandistas y como funcionarios a su servicio” (p.15). Habría que pensar que, quizás, la inclusión misma en la antología responde solo a un estímulo “utilitario”, es decir, preservar aquella materia poética que es afín a los intereses del Estado. No es casual, entonces, que se conserven en número mayor los panegíricos y elegías que los poemas amorosos.

Muchos de los poetas, debido a su excelente labor poética y al reconocimiento público, ejercieron como funcionarios estatales en los reinos de taifas, específicamente como secretarios o ministros; buen ejemplo de ello fueron Ibn Suhayd, Ibn Hazm e Ibn Zaydun. En este sentido, fundamental es la labor que realizaron los príncipes, no solo como mecenas sino también como verdaderos amantes y cultivadores de la poesía y de la prosa de arte. El prototipo del rey y poeta fue, sin duda, al-Mu'tamid de Sevilla, quien atrae por la extraordinaria amalgama de su propia historia con la poesía.

Hasta ahora, plantea Teresa Garulo, los estudios que se han realizado sobre la literatura árabe carecen por completo de un corpus de los nombres de los escritores y sus obras. Del mismo modo, no existen estudios que traten el problema de las influencias orientales en la literatura andalusí (llamados por la autora “préstamos poéticos”, tan comunes en la literatura árabe). Tampoco existen análisis sobre la evolución de los géneros en al-Andalus, ni los temas recurrentes en la poesía, que solo han sido enumerados y no analizados dentro de su contexto literario-poético. Un último y gran problema es el que representan los versos que nos han llegado a nosotros, no sabemos efectivamente si estos poemas son independientes o si formaban parte de poemas más extensos.

El segundo capítulo está dedicado a *La literatura árabe y literatura de al-Andalus*. La autora considera esencial analizar primero la poesía árabe, principalmente sus grandes hitos literarios, antes de estudiar la literatura andalusí del siglo XI. Esto se debe, básicamente, a que las características de la literatura de al-Andalus están vinculadas y responden a la evolución que tuvieron las letras en Oriente, de donde fue importada. En el desarrollo de este capítulo, la autora explora los albores de la poesía preislámica y su técnica de composición oral, describe y analiza, además, la forma externa de las casidas, tanto tribal y como panegírica. Teresa Garulo sostiene que con la aparición del Islam, surge un nuevo estadio en la poesía árabe: poesía compuesta por los propios combatientes, la cual es introducida en la Península Ibérica. Prosigue su exposición

con las innovaciones de la poesía omeya, que consisten en la aparición de una poesía báquica y una poesía amorosa con un nuevo concepto del amor, lo que da lugar a importantes tratados, en los que se cuenta ‘El collar de la paloma’ de Ibn Hazm de Córdoba en al-Andalus, tiempo después. Mientras que en al-Andalus, con la entrada de Adb al-Rahman I, se intensifica la labor panegírica, en Oriente ocurre un nuevo cambio transcendental, la revolución abbasí. Este “siglo de oro” abbasí trae consigo la aparición de la prosa literaria; en el campo de la poesía existe un uso sistemático de figuras retóricas, elevado a principio de arte, destinadas al embellecimiento de los poemas. Todos estas formas orientales empiezan a ser conocidas en al-Andalus, gracias a las misiones intelectuales a Oriente, promovidas por al-Hakam I y Adb al-Rahman II. Ya en Oriente se está produciendo un tercer cambio que influirá a la literatura de al-Andalus: la ruptura de la poesía con sus orígenes populares y la consiguiente aparición del género de la maqama. Hacia finales del siglo X asistimos a un largo proceso de asimilación de las novedades literarias orientales, pero a principios del siglo XI ya se ha superado este proceso, y las obras de al-Andalus empiezan a integrarse en la cultura árabe postclásica.

El tema central y más extenso del libro se encuentra en el tercer capítulo, titulado *Ensayo de periodización*. Durante el siglo XI se suceden distintas generaciones de escritores, cuya evolución está directamente vinculada con los grandes hechos y procesos políticos-sociales del al-Andalus. Así, la primera generación de escritores es la que configuran los artistas herederos del califato y que, por lo tanto, se formaron bajo el esplendor del califato omeya. La manifestación por excelencia fueron los panegíricos y el gran poeta destacado es Ibn Darray al-Qastalli, quien cantó las hazañas y victorias de Almanzar y, a la muerte de éste, a su hijo y sucesor ‘Abd al-Malik Ibn Abi ‘Amir al-Muzaffar. La generación siguiente se configura a partir de la experiencia de la guerra civil (fitna) y del sustrato de la creación poética de la generación anterior. Las figuras más representativas son Ibn Suhay e Ibn Hazm. Del primero, la autora analiza ‘Risalat al-tawabi’wa-l-zawabi’ (Epístola de los genios) y del segundo, su famosa obra ‘El Collar de la Paloma’. Ya con el califato extinguido se inicia una nueva etapa, la época de taifa. Ahora los nuevos soberanos promueven una literatura oficial que sea portavoz de sus intereses. Resurge la creación dirigida desde y para el Estado, en el que el panegírico tiene un papel protagónico. Las representantes de esta generación son, sin duda, Ibn Zaidun, conocido por sus amores con la poetisa Wallada, e Ibn ‘Ammar. Entre los gobernantes aumenta el aprecio por las artes poéticas y literarias en general, y la corte se convierte en un lugar propicio para el desenvolvimiento de estas artes. El rey y poeta más destacado es, sin duda, al-Mu’tamid (1041-1069) de Sevilla. Este poeta es representativo de la última etapa estudiada por la autora, la cual está marcada por la disolución de los reinos de taifas. Este proceso se inicia con la caída de Toledo (1085) en manos de Alfonso VI y con la entrada de los almorávides, quienes toman Sevilla en 1091 y propician el destierro de al-Mu’tamid en Agmat, lugar donde compone sus más bellos poemas.

El cuarto capítulo está dedicado a *La prosa en el siglo XI*. Teresa Garulo nos enfrenta aquí a un fenómeno que se presenta en el transcurso del siglo XI y que no tiene precedentes en la literatura árabe: se impone la prosa rimada para fines literarios,

siendo el género por excelencia la *maqama*, según el modelo de al-Hamadani (muerto hacia 1008). En general, la prosa se conservó fundamentalmente dentro del género epistolar, pero no a la manera del *Collar*, sino a la manera real de la correspondencia entre monarcas y/o escritores.

La poesía estrófica da título al quinto capítulo. La autora centra su atención en la moaxaja, creada por un poeta llamado Muqaddam ibn Mu'afa de Cabra. Esta nueva forma métrica es el aporte más extraordinario que ha otorgado al-Andalus a la literatura árabe, especialmente porque en esta forma poética se funden elementos populares con lo culto. La autora hace mención, por cierto, a la estructura interna de la moaxaja, al *markaz* (jarcha) y a los zéjeles, sin dejar de analizarlos dentro del proceso de evolución literaria.

En el capítulo final del libro, "Los Géneros literarios", la autora indaga sobre los géneros más abundantes del periodo: el panegírico y las elegías, claramente ejemplificados. Otros géneros desarrollados son la poesía descriptiva, la que está muy relacionada con la vida cortesana; la poesía floral, considerado como el género más característico de al-Andalus; el género *muyun*, que se caracteriza cuando la poesía amorosa y báquica pierden su tono idealizante para caer en la descripción de una relación sexual o borrachera sin límites; etc. Teresa Garulo nos proporciona una importante variedad de temas y tópicos recurrentes en la poesía andaluza, específicamente de la taifa. En este periodo se produce un "proceso de interiorización de la tradición árabe para, a partir de ese momento, irradiar, sobre todo en el occidente islámico, un modelo literario que, prolongando los grandes rasgos de las letras árabes, configura la imagen de una literatura andalusí peculiar" (p. 216).

El libro finaliza con un exhaustivo y completo listado de *fuentes y bibliografía* que la autora utilizó en su estudio y un acabado y útil *índice onomástico y temático*.

Es relevante mencionar que la autora destaca el valor literario por sobre el valor documental e histórico, analiza e interpreta las obras concretas y sus elementos innovadores dentro del propio contexto de la tradición literaria árabe.

A lo largo de su estudio podemos apreciar una exposición clara y comprensible. La autora deja de lado los análisis intrincados que impiden una aproximación directa de las obras del periodo andalusí. El libro se nos presenta, pues, como una guía indispensable para quienes inician sus estudios en esta literatura desconocida en nuestro mundo o para quienes deseen profundizar en ella.

RAQUEL VILLALOBOS LARA
Universidad de Chile

Manuel Prendes

LA NOVELA NATURALISTA HISPANOAMERICANA. EVOLUCIÓN Y DIRECCIONES DE UN PROCESO NARRATIVO

Madrid, Ediciones Cátedra, 2003

Es conocida la importancia del movimiento naturalista en la historia de la narrativa literaria. En el caso de Hispanoamérica es, si cabe, más relevante, por su condición de expresión artística de los procesos de modernización ocurridos en nuestros países en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. La crítica ha destacado la coincidencia del Naturalismo con profundas y aceleradas transformaciones sociales y culturales en el continente, como el crecimiento desmesurado de las ciudades capitales –en detrimento de las provincias– la tecnologización e industrialización, sus efectos en los vínculos del individuo con su mundo. También ha llamado la atención sobre acontecimientos muy concretos que afectan directamente a los escritores naturalistas: el aceleramiento de la inmigración europea y campesina hacia las capitales hispanoamericanas; la consecuente formación de cordones de miseria en torno a estas ciudades, en contraste con la creación simultánea de barrios lujosos de alta burguesía; el cuestionamiento más o menos profundo –según el autor sea más o menos radical en lo ideológico– a los órdenes culturales tradicionales.

La riqueza de este movimiento se evidencia en las tendencias filosóficas y científicas que confluyen en su concepción literaria, formulada con incomparable profundidad y coherencia en los ensayos de Emile Zola. El “retorno a la naturaleza” propiciado por el Naturalismo fue recibido por los países hispanoamericanos como una vía para el encuentro entre su producción literaria y su propia realidad; como un instrumento apropiado para crear un lenguaje narrativo funcional al proyecto de independencia cultural. Tanto su forma narrativa como su concepción realista constituyen la expresión más acabada del sistema literario derivado de la Ilustración y desarrollado por el siglo XIX. Debe agregarse a esto que la narrativa naturalista hispanoamericana, a través de su evolución, en muy escasas ocasiones asume el modelo europeo de manera pura; por el contrario, corrientemente actualiza elementos del modelo textual propuesto por Zola, pero combinándolos con otros pertenecientes a las tendencias estéticas presentes en su horizonte literario y cultural: su contaminación con el Romanticismo, de larga vigencia en el medio hispanoamericano y, mal que mal, vinculado con el Naturalismo desde su propio origen por ser la concepción literaria que pretendía superar; con el simbolismo modernista, que surge como expresión de rechazo al positivismo y científicismo naturalistas, pero que no solo lo influye ampliamente en los más diversos aspectos, como son el lenguaje narrativo, el experimentalismo estético y la elaboración de los personajes sobre patrones estéticos decadentistas, sino que también asumió ampliamente los códigos naturalistas en la representación de la realidad y, a menudo, en la organización del relato como novela experimental. Estas combinaciones del Naturalismo con el decadentismo estético del simbolismo modernista, produjo sus más bellas expresiones narrativas.

Todos estos valores no impidieron que el cambio de paradigma literario que se produjo en las primeras décadas del siglo XX, con el inicio de las vanguardias literarias

y de la concepción contemporánea de la literatura, el Naturalismo sufriera una larga postergación por la crítica. La literatura contemporánea se desarrolla bajo el signo del rechazo a la concepción naturalista, que constituye a sus ojos la negación misma de la libertad imaginativa y creadora, que postula la nueva poética epocal; y la afirmación de todos los más importantes presupuestos culturales de los dos siglos anteriores, ya carentes de credibilidad y, por lo mismo, sometidos a fuerte cuestionamiento. Es así como, fuera de los estudios de Guillermo Ara y Vicente Urbistondo, uno dedicado a la novela naturalista hispanoamericana y el otro a la novela naturalista en Chile, solo contamos con los panoramas que entregan las historias de la literatura en la región, entre las que destacan las obras de Cedomil Goic, Iñigo Madrigal y José Promis. Fuera de estos autores, contamos con estudios parciales, pero no con un estudio integral y sistemático del Naturalismo en la novela hispanoamericana.

Estas circunstancias hacen que recibamos con mucha satisfacción el trabajo de Manuel Prendes, que viene a llenar un vacío sensible en los estudios literarios hispanoamericanos. Su sistematicidad se hace evidente desde su organización: está dispuesto en niveles de análisis que van desde lo contextual a los textos; desde lo exterior a lo interior a las obras. Aborda inicialmente problemas relacionados con la génesis europea del Naturalismo y su ubicación respecto de otras tendencias literarias, y su apropiación y recepción hispanoamericanas, para luego entrar a ocuparse, apoyándose en un amplio corpus de novelas hispanoamericanas, de niveles textuales de análisis: el ideológico, el de los narradores y sus modos de organizar el relato y relacionarse con sus propias narraciones, y el de los mundos representados (espacios, personajes, acciones). En todo momento, los análisis contrastan obras, buscando determinar modalidades textuales; el referente constante es la teoría de Zola y su modelo de la novela experimental, para medir el grado de asunción por los autores hispanoamericanos y establecer la profundidad y posible sentido de las desviaciones textuales respecto de ese modelo, a la luz de sus contextos históricos y literarios de producción.

Una de las virtudes del estudio de Prendes consiste en el reconocimiento de las dificultades para definir el Naturalismo y delimitar sus alcances. Tanto en la discusión inicial sobre los fundamentos históricos y teóricos de la noción de Naturalismo, como en el desarrollo posterior del trabajo, en el que se determinan las variaciones conceptuales y textuales de esta tendencia en las distintas literaturas hispanoamericanas, afirma la imposibilidad de establecer límites rígidos para su vigencia y alcance. En torno a este problema, discute las diversas definiciones de la crítica sobre la concepción naturalista, las relaciones del Naturalismo con el criollismo, sus deslindes con el realismo literario, sus oposiciones y coincidencias con el Modernismo. La confrontación de postulados críticos permite constatar que es más fácil identificar elementos naturalistas en las novelas, que decidir cuáles novelas son –o no son– naturalistas. En este aspecto, particular complejidad revisten las transformaciones del texto narrativo naturalista bajo la influencia de espiritualismo simbolista del Modernismo.

Aporta a la complejidad del proceso histórico del Naturalismo en Hispanoamérica, la disparidad de su recepción en los distintos países. Prendes califica de “intermitente” su aparición dentro del conjunto de la región. Al tratar este punto, organiza la información disponible de modo que logra establecer contrastes y matices en las relaciones de

las distintas sociedades con la tendencia naturalista: siempre polémica, pero con apreciables diferencias: la rapidez y radicalidad con que se le acoge en Argentina contrasta con la discontinuidad chilena, donde solo se puede hablar de una recepción consciente y generalizada del Naturalismo literario recién en el siglo XX, con la obra de Luis Orrego Luco, con ocasión del escándalo provocado en la aristocracia por el carácter de novela “en clave” de *Casa grande*. Si bien hay obras chilenas anteriores con características plenamente naturalistas, como es el caso de *El ideal de una esposa*, de Vicente Grez, su repercusión social y literaria habría sido menor. En México, la labor de Ignacio Manuel Altamirano por un realismo nacionalista en la literatura, y de Porfirio Díaz por establecer una norma cultural positivista, favorecen las condiciones para un proceso narrativo excepcional, que culmina en la obra de Federico Gamboa, como el más brillante de un conjunto de narradores que ven en el Naturalismo el fundamento para una literatura nacional. En otros países, en cambio, la recepción del Naturalismo es más tardía.

La más notoria desviación de la novela naturalista hispanoamericana respecto del modelo francés de Emile Zola reside en su constante trascendencia del determinismo materialista, esencial a la teoría de este autor, debido a una fuerte continuidad con el idealismo romántico. Esta característica facilitará su contaminación con el espiritualismo decadentista de fin de siglo y, en consecuencia, su aproximación a la estética modernista. A comprobar esta proposición destina Manuel Prendes el Capítulo 3, donde observa la permanencia, en la producción de los narradores naturalistas, de un conjunto de elementos románticos. La función de la literatura y del escritor, en su opinión, es uno de los más importantes. Se apoya para esto en la distinción que hace Cedomil Goic entre la funcionalidad política de la literatura romántica y la cognoscitiva que concibe la naturalista. Según este crítico, mientras el escritor romántico hispanoamericano se autoconcibe como un reformador social, el naturalista se ve a sí mismo como un sociólogo. Prendes propone que la función romántica de edificación social se prolonga en la novela naturalista, lo que se hace evidente, por ejemplo, en su desarrollo de la novela histórica, otra herencia del romanticismo, género en el que se manifiesta de modo privilegiado la finalidad de fundar una conciencia nacional. La diferencia entre la novela naturalista y la romántica, señala, reside en su mayor rigor científico, documental y crítico para representar e interpretar los acontecimientos y tipos sociales; pero esto no impide que los contenidos moralizadores propios de la novela romántica continúen en la naturalista, con una construcción folletinesca del mundo y de la trama: los niveles sórdidos de la realidad trascienden el valor documental que les otorga el Naturalismo francés, para impactar emocionalmente al lector por medio de lo satírico o melodramático. Prendes ejemplifica, entre otros, con el caso de Naná, personaje vicioso por vocación personal, sin problemas de conciencia, y que contrasta con sus emuladoras hispanoamericanas como Santa o Juana Lucero, personajes que son portadores de un mensaje moral, al modo del romanticismo social de Víctor Hugo o Eugenio Sue.

Cuando se ocupa del nivel ideológico de la novela naturalista hispanoamericana, el autor relaciona estas características edificantes y moralizantes con la tendencia utopista que atraviesa toda la novelística hispanoamericana del siglo XIX; y también con

la pertenencia a la oligarquía de los escritores naturalistas, filiación que explica su falta de profundidad en la representación de las clases populares y la ausencia en su novelística de un cuestionamiento profundo a los órdenes sociales y sistemas valóricos tradicionales, que si bien pueden criticar ácidamente, nunca postulan reformar sus estructuras profundas.

En lo que respecta a las relaciones entre Naturalismo y Modernismo, señala como la sensibilidad espiritualista de fin de siglo, que se manifiesta en la segunda de estas tendencias, como una necesidad de trascender el positivismo científico, también se manifestó en buena parte de las más conocidas novelas naturalistas. El abandono y angustia de Andrés, el protagonista de la novela *Sin rumbo*, por ejemplo, expresa la insatisfacción del ciudadano de la gran metrópoli ante la falta de trascendencia espiritual del mundo moderno.

En el análisis de textos destaca la interpretación de las características narrativas de las novelas naturalistas como expresión de los postulados naturalistas. La necesidad de que el narrador domine el mundo con comprensión de científico conocedor de las leyes deterministas que sustentan el acontecer social, parece ser la razón de que ciertas técnicas narrativas, como el estilo indirecto libre, predominen por sobre los modos narrativos directos, como el diálogo. Por otra parte, sin embargo, demuestra que los narradores no son tan impasibles ni asumen una impersonalidad científica tan distante como supondría el modelo francés, lo que respondería a las diferencias de la novela hispanoamericana respecto de ese modelo y que la aproximan al Naturalismo español. Cabe observar, sin embargo, que las características narrativas que el autor destaca en la novela naturalista en su mayor parte son reconocibles también en toda la novela del siglo XIX en general, sin corresponder necesariamente a esa tendencia.

En síntesis, se trata de un estudio serio y metódico sobre la novela naturalista hispanoamericana, que procura ubicarla en sus contextos europeos e hispanoamericanos. Se basa en una muestra de novelas variada y numerosa, que permite poner a prueba los postulados de la historia y la crítica literarias sobre esta tendencia en la narrativa hispanoamericana. Confronta textos novelísticos, para determinar las variables textuales de la novela naturalista hispanoamericana, y procura interpretar su sentido a la luz de sus contextos de producción y en especial de sus relaciones de concordancia o diferencia respecto del modelo de la novela experimental de Zola. El resultado es una mirada interpretativa integradora del conjunto de ese movimiento en Hispanoamérica, basada en una lectura muy atenta de los textos de las novelas, y que deja abiertas nuevas posibilidades de investigación, en especial, sobre las reales delimitaciones de ese movimiento literario en los países hispanoamericanos.

EDUARDO THOMAS DUBLÉ
Universidad de Chile

Germán Carrasco V.

CLAVADOS

J.C. Sáez, editor. Santiago, Chile, 2003.

He aquí un libro del cual ya podemos celebrar la consolidación de un estilo (concepto sobre el que volveremos más adelante), la concreción ¿definitiva? de una poética que a través de entregas sucesivas (*Brindis, La insidia del sol sobre las cosas, Calas*), dibuja y desdibuja el panorama de una fértil provincia que, sin embargo, no es fácilmente ubicable en el mapa. *Clavados* es la expresión más pulcra –los detractores del libro seguramente se espantarían con este adjetivo– de un Santiago, nombre provisorio de la urbe imaginaria de Carrasco, contrapuesto al vocabulario que habitualmente esgrimen los promotores a ultranza de nuestra modernidad coja, incompleta y, a pesar suyo, subsidiaria. El selectivo enfoque de la cámara con que el hablante recorre esta ciudad solo suaviza su cedazo a la hora de dar cuenta de ciertas zonas que no son ni las del esplendor citadino, pero tampoco las de la marginalidad reiterativa y manoseada de otros autores de meno(re)s recursos: más bien la mirada se detiene –aunque este no es el término más adecuado: la mirada, en realidad, se pasea– por parques y cementerios, las ya conocidas casas de fachada continua, reminiscencias de viajes ficticios y/o verdaderos, lugares de reunión cotidiana (devaluados ante el avance avasallador de una modernización deseada o impuesta, da, a estas alturas, lo mismo), como las ferias libres, el mercado de paños de Independencia ya referido anteriormente en *Calas*.

Y ese paseo de la mirada –el poeta hablaría de surfear– esconde tras de sí toda la filosofía implícita en el libro, el carácter rizomático (préstamo Guattari-deleuziano) donde las superficies son todo el posible espesor de la mirada, donde una bella acupunturista japonesa (otro de los tantos motivos recurrentes del conjunto, a la par de las ínsulas extrañas, de los lugares agresivamente monolingües y el canto de los chincoles, entre otras metáforas que recorren de punta a cabo este conjunto) multiplica y no agota la horizontalidad de estas figuras donde todas se remiten las unas a las otras en un *continuum* que hace de la lectura de estos poemas una especie de novela por entregas, donde cada poema pasa a ser un párrafo, un jalonamiento o un capítulo. Si nos detuviéramos, aun cuando brevemente, en el poema titulado “Canto de chincoles (o la más bella acupunturista japonesa)”, veríamos que el texto nos ofrece una nueva vuelta de tuerca, i.e., una ampliación y una profundización de la matriz ¿central? de sentido que mueve al volumen en su totalidad, a saber: la imagen del clavadista y su inmersión orfeica, no en las profundidades sino en una piscina vacía, en busca de una potencial Eurídice que no aparece por ninguna parte (*de la musa ya no queda ni el perfume*, decía el autor en *Calas*). Pero en “Canto de chincoles (...)”, la inmersión se hace en la oreja de un auditor (¿la mirada del lector?), a través de la aguja de la acupunturista o del pico de los pájaros. El clavado-pinchazo, entonces (o, tal vez, la intravenosa), ofrece una sanación a través de una melodía, ya sea con la cita de Keats (*las melodías que se escuchan son dulces, pero las que no se escuchan lo son aun más*), ya sea con la traducción popular del canto de los chincoles, de acuerdo con la cual estos preguntarían más o menos lo siguiente: “¿Hai visto a mi tío Agustín con un

zapato y un calcetín?”, la puntada de la costurera que remienda verso a verso: la ruptura, en cualquier caso, de un tejido, la violación de una membrana. Las orejas son flores con polen. Esta personificación a la inversa, primer verso de la segunda estrofa del poema, resulta la mejor excusa para liberar de sus definiciones tradicionales a todas las figuras del poema, intercambiándose no solo roles sexuales (*los roles se confunden en el sexo*, verso cuarto, segunda estrofa), sino que también los roles de lector y escritor, de actor y espectador: el poema se lee no solo horizontal sino también verticalmente, el escritor también lee otros escritos, cita a otros poetas, ramifica el poema y el lector, a su vez, entra en colaboración con la escritura, al llenar esos vacíos de sentido que el autor, intencionalmente o no, deja como remansos a través del camino, paréntesis vacíos que no sabemos si están ahí para que el lector termine el poema, o es que el poema ya está terminado y, en ese caso, el espacio en blanco habla más que de la impotencia creativa del poeta, de la inclusión del silencio como un componente necesario del texto (¿qué sería si no del canto de los chincoles si no interrumpieran precisamente ese silencio, si su definición no ocurriera por contraste y negación?).

Nada de esto, sin embargo, hace especialmente particular la obra de Carrasco en el medio poético chileno. Las características hasta ahora esgrimidas, si bien dibujan con fidelidad la silueta de su escritura, no lo deslindan de algunas de las líneas principales de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo veinte. Pero, y esto es el comienzo de lo más importante, la buscada o pretendida horizontalidad o democratización de la sociedad que acompañaba, explícita o implícitamente, a toda la poesía chilena, deviene en Carrasco horizontalidad del decir y del estilo, demotización de los distintos materiales que ocupan un espacio equivalente al interior del poema. Así, la función política del poema se trastoca desde la anterior y estertórea declaración de intenciones de la poesía más obvia y obtusamente política, para dar lugar a una poética donde es el texto en sí mismo y no el referente del texto, el que abre el compás de manera colectiva e indiscriminada. Si Neruda se conformó con ser un dirigente cupular de masas, si Parra intentó acercar y confundir el discurso poético con el discurso popular (sin que pudiera, en definitiva, lograrlo), *Clavados* no hace más que abandonar con sibilina sagacidad esa dicotomía para abrirle espacios a una mezcla productiva y generadora de una nueva realidad: si Gustavo Barrera no rechaza los aportes de la filosofía contemporánea, si Harris no le hace el quite a las producciones hollywoodenses de clase B, X o Z y si Yuri Pérez es capaz de incorporar la cotidianidad lumpenesca en un discurso que aún así sigue siendo accesible a un lector no necesariamente especializado, lo de Carrasco va por el camino de inaugurar una zona que no sea “agresivamente monolingüe”, donde las aduanas de la estratificación por los apellidos y esa nobleza de clase que nunca pudo adquirir nuestra aristocracia (descendiente, a fin de cuentas, en su mayoría de porquerizos peninsulares convertidos en nuestros nuevos ricos carentes de pedigree), ya no sea el umbral por el que tenga que cruzar su lector. A esta kermesse están, estamos, todos invitados. Sobra decirlo, no se trata solo de una cuestión de clase (los agenciamientos que se “exigen” en el ámbito literario chileno pasan a veces por las distribuciones tribales –véase para estos efectos, Soledad Bianchi, *La memoria, un modelo para armar*–, a veces por adscripciones políticas o estéticas o sexuales o todas juntas a la vez). Consecuentemente con lo anterior, su afán imprecatorio, i.e., de no

dejar mono con cabeza, también se encuentra en otros libros aparecidos hace poco en Chile, a saber: *Marulla*, de Juan Cristóbal Romero, y *Cumbia*, de Yuri Pérez (políticamente conservador el primero, nostálgicamente político el otro, semejanzas y diferencias que no dejan de llamar poderosamente la atención). Este tono rabioso se caracteriza por el trazo de una línea de separación, un cerco que lo rodea defendido a como dé lugar y donde la definición del espacio propio se realiza por negación y contraste con otras voces que los anteceden y/o coexisten con él y que, de acuerdo a la actitud del hablante, lo acechan. La postura agonística del texto (agonística en su etimología griega: agon, lucha, disputa), se nota en los disparos a diestra y siniestra que el hablante de *Clavados* ejecuta sin mayores contemplaciones. Todo esto, en Carrasco, deviene en ataque furibundo, a la vez que en una deconstrucción antijerarquizante de los sujetos y con un resentimiento que no es fácil de ocultar. Lo importante en este último caso es situar el resentimiento del hablante, lograr desentrañar la lógica que hay en él dentro de la poética del conjunto y como estrategia para la producción de la misma. Desde que publicase *Brindis*, pero por sobre a todo a partir de *La insidia...*, la ficción originaria que rige la configuración autorial implícita en estos poemas es la de un sujeto socialmente empobrecido o marginalizado, que aún logra tener cabida en las transacciones económicas establecidas de y por esa misma sociedad, pero en las que no logra ni acomodo ni permanencia. Al contrario, el hablante se empeña en dibujar un programa de causa-efecto donde el niño pobre, inteligente y talentoso, el alumno del Liceo Gabriela Mistral (*Antonioletti en el fumadero del Liceo Gabriela Mistral*, poema que bien merecería una reseña aparte en torno a la figura de Marco Antonio Antonioletti, líder del Movimiento Juvenil Lautaro quien se matriculó en el mencionado liceo como parte de una estrategia de inserción popular, ya que Antonioletti provenía de una familia con sobrados recursos económicos), llega a cumplir con ciertos logros, propios de sus ritos de aprendizaje. Lo significativo de esto es que la seducción de la hazaña, el atractivo de las peripecias de este hablante redundan en una empatía entre hablante y lector, empatía que se produce por el reconocimiento de un lugar común, un espacio compartido (el autor como un *dealer* que trafica con palabras, según el decir de Alejandro Zambra) que ofrece sus trazas en los recorridos ciudadanos (re-presentación de esa modernidad a medias de la que ya hiciéramos mención previamente) del hablante y que forman parte inherente de su conciencia o son, más bien, como Benjamin dijera de Baudelaire a propósito de la relación de este último con París, su conciencia. Ya hemos hecho notar cierto carácter de “relato” que impregna a estos poemas. Siendo más específico, habría que decir entonces que esa novela sería una *Bildungsroman*, una novela de formación en la medida en que el hablante del conjunto de la obra de Carrasco se encuentra permanentemente sorteando escollos para la realización de su(s) deseo(s): este dibujo de un punto de hablada que nunca baja la guardia y siempre en alerta contra ese mundo exterior que se percibe, en no pocas ocasiones, como agresión o amenaza, es el mecanismo perfecto, entonces, para comenzar el ataque del hablante, según su propia definición del *lenguaje como un campo de batalla*. Un muy buen ejemplo de esta posición es “Shylock”, largo poema del que el autor se vale para hacer una intertextualidad renovadora e irrespetuosa con *El Mercader de Venecia* (que el mismo Carrasco tradujo para editorial Norma), abriendo el compás de ese culto habitualmente religioso que

otros le rinden a Shakespeare, contextualizando al inglés con un español demótico que nos cambia la perspectiva sobre el dramaturgo británico y, también, sobre el modo de relacionarnos con los clásicos. Así, el judío Shylock pasa ahora a ser un traficante de órganos, un prestamista de la más baja estofa que, sin embargo, es capaz de representar una prístina conciencia de clase, pero no a la vieja usanza del militante partidista involucrado en una empresa colectiva, sino desde ese resentimiento del que hicimos mención unas líneas atrás y que tan productivo resulta en este libro. Shylock es capaz de tornar coyunturales, i.e., actuales y cercanas para el lector, disputas sobre el honor, el pago de las deudas y el racismo, que “traducidas” a un español-chileno del hoy por hoy, no pierden, aun así, el eco del dramaturgo isabelino. Pero más importante que eso, “Shylock” pone en la palestra y transforma en tema poético lo que para otros simplemente no tiene cabida en el texto literario: la odiosidad de las distinciones de clase y ese peso de la noche que aún sostiene el orden social en Chile, los privilegios por el color no de la piel sino del pelo (y las probables consecuencias de estas distinciones en la literatura y en el amor), la posibilidad, en última instancia, de hacer del poema una caja de resonancia donde términos como “pureza” o “limpieza” tengan ribetes obscenos e impensables para una poética que hace de la inclusión (y no, seamos taxativos, de la exclusión) su mandato.

Como ya se ha dicho, en *Clavados* se privilegia una horizontalidad del decir y de la mirada, como una cámara que se pasea por las fachadas continuas de ciertos barrios de la ciudad, por las tumbas de los camposantos, pero sin detenerse con especial preocupación en ninguna de ellas (“Con tus propios ojos”, “Canto de chincoles”, “Visitas”), lo que es otra de las características constitutivas de este libro, quizás la más importante: el desplazamiento, la movilidad y la permanente nomadía del hablante y su identidad y su mirada, nos permiten calificar a ésta como una poesía de superficie, como un *mecano con piezas picassianas* (p. 92) cuyo trabajo en común no remite inmediatamente a un todo: las partes, que han cobrado vida propia, llaman la atención por sí mismas, aun cuando todas ellas respondan a un denominador común, cual es la inmersión del clavadista en su ablución, en la superficie vacía de la piscina, imagen y/o espejo de dios y/o de la amada. La irónica reunión de los contrarios –amor y muerte, amante y amada–, en el momento preciso en que el amante penetra a la amada/se estrella con el fondo de la piscina/ve a dios, es la explicación de por qué calificar como poesía de superficie a los textos de *Clavados* equivale a decir que este libro es probablemente una de las mejores explicaciones o soluciones estéticas que se podrían encontrar al aparente caos postmoderno, donde palabras y conceptos que ayer parecían antitéticos hoy parecen equivalentes o incluso, para bien o para mal, intercambiables. La espectacularización de la realidad (hacer de ella, en términos de Carrasco, *puro evento*) pasa por convertirla en un mero significante, en una imagen disociada de cualquier significado donde cualquier interpretación trascendente es, por definición, inútil o incluso reaccionaria. Queda, sin embargo, la sensación de que a pesar de este *paneó* de la mirada por la superficie, de este juego de significantes que se remiten a sí mismos, algo queda más allá o más acá, antes o después de ese juego autárquico. Y ese algo, ese halo de irrecusable nostalgia que pende sobre estos poemas es, más que un mero elemento más del libro, lo que nos permite leerlo como un cúmulo de experiencias

familiares para nosotros como lectores, pero, al mismo tiempo, inusuales e impredecibles como el contenido de esos envases –cuerpo y alma, botella y vino– que no siempre guardan relación ni tienen correspondencia entre la imagen y la representación feliz de esa misma imagen. De este desfase y en la grieta que se abre con este desfase, *Clavados* hace y encuentra su veta más preciada, el filón del cual Carrasco sigue sacando, como el mago de su sombrero, lo mejor y más valioso de un repertorio que, lejos de agotarse, no hace más que consolidarse con cada una de sus muestras.

CRISTIÁN GÓMEZ O.
The University of Iowa

José Martí

LUCÍA JEREZ

Edición bilingüe francés-español

Ediciones Patiño, Suiza, 2003

Una de las obras más importantes de la literatura latinoamericana del siglo XIX se acaba de traducir al francés. Es *Lucía Jerez*, la única pieza del escritor cubano José Martí en el género novelístico. El interés por esta pieza es creciente a partir del hallazgo en 1994 del periódico neoyorkino *El Latino-Americano*, donde se publicó por vez primera la novela con el título de *Amistad funesta*. La obra recientemente fue reeditada en Cuba, España y Guatemala, mientras que México prepara una tirada para este año.

La novela es una historia de amor que concluye trágicamente y se desarrolla en un lugar indeterminado del continente americano, con todas las contradicciones y problemáticas sociopolíticas y culturales propias del siglo XIX.

La entrega actual es una edición bilingüe que posee un extenso cuerpo de notas finales que facilita la comprensión de los contextos socioestético y familiar en que creció y se desarrolló Martí. Además, brinda informaciones sobre los creadores que el narrador menciona en la acción dramática en el instante de la caracterización de ambientes y personajes.

La traducción del texto estuvo en manos de la profesora francesa de Literatura Hispanoamericana, María Poumier, quien también fue la autora del prólogo, mientras que en las notas finales para esta edición intervino la propia traductora y el investigador cubano Mauricio Núñez Rodríguez, quien tuvo a su cargo la preparación de la entrega anterior en español en calidad de edición crítica preparada por el Centro de Estudios Martianos. La preparación de las notas, además, tuvo la valiosa colaboración de la Dra. Carmen Suárez León y del Dr. José Miguel Sardinas, cuyos nombres desafortunadamente están omitidos en los créditos del volumen.

Anteriormente se había publicado en francés un texto que contiene una selección de obras martianas que está agotado en las librerías parisinas desde hace años. También se conoce una traducción del ensayo *Nuestra América, los Versos libres* y, más

recientemente, el volumen de ensayo *José Martí y Victor Hugo: en el fiel de las modernidades*, de la investigadora cubana Carmen Suárez León.

Esta reciente edición de Lucía Jerez es una posibilidad que tienen especialistas y público de habla francesa para conocer los horizontes del mundo francés de la época, reflejado en el discurso narrativo de la obra: la mención de algunos de sus pintores, escultores y músicos más relevantes, así como gustos, modas y costumbres que eran seguidas desde América.

La lectura de cualquiera de las obras de José Martí siempre supone una mirada a su vida, a su pensamiento, a su poética. Acercarse al universo martiano es un descubrimiento y esa experiencia la tendrán los lectores franceses a partir de ahora a través de esta edición de Lucía Jerez.

MAURICIO NÚÑEZ RODRÍGUEZ
Centro de Estudios Martianos
Cuba

Federico Peltzer

... *EN LA NARRATIVA ARGENTINA*

Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2003

‘Mis temas y escritores preferidos’ tal vez sea la frase aludida por los puntos suspensivos que inician el título de este incitante libro, obra de un lector perspicaz que comenta con simpatética fruición textos fundamentales de nuestra narrativa, cuyos temas constituyen, en buena medida, las obsesiones de Federico Peltzer escritor.

Como señala el autor en la “Advertencia”, el volumen (con trabajos que originariamente se dictaron como conferencias, formaron parte de un curso o fueron publicados en artículos de diarios o revistas) se divide en tres partes: “La primera contiene la revisión de un tema o un tipo humano especial, a través de su tratamiento en la literatura argentina. La segunda procura rendir homenaje a escritores que conocí y admiro (...). La tercera (...) intenta mostrar un panorama del enfoque religioso por parte de nuestros narradores”.

Cuatro estudios integran la primera parte del volumen.

La desesperanza en algunas novelas argentinas se centra en los seres desesperanzados que viven los mundos posibles de *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato), *Aire tan dulce* (Elvira Orphée), *El páramo* (Pedro Orgambide) y *La breve curva*, *El biombo*, *La complicidad*, *La victoria* y *Los caminos* (Jorgelina Loubet).

Buenos Aires en la novela argentina recuerda a “quienes la retrataron en sus calles y sus gestos, su pasado remoto e inmediato” (p. 39); entre ellos: José Mármol en *Amalia*; Lucio Vicente López en *La gran aldea*; Miguel Cané en *Juvenilia*; Carlos María Ocantos en *Quilito*; Julián Martel en *La Bolsa*; Josefina Cruz en *El viento sobre el río* o Manuel Mujica Láinez, quien en buena parte de su narrativa retrata los diversos estratos sociales, en especial la clase dirigente (Cfr. pp. 54-55). Micromundo

dentro del ámbito ciudadano, el barrio (recuerda Peltzer) es el ámbito donde se desarrollan las acciones de *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez; *La comparsa* de Joaquín Gómez Bas; *El deschave* de Arturo Cerretani; *Los Robinsones*, *Las brújulas muertas* e *Intemperie* de Roger Pla; *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares o *Los amantes del Parque Chacabuco* de Juan Miguel García Fernández. Marcadas por el desencanto están las novelas que muestran las villas miseria: *Villa Miseria también es América* de Bernardo Verbitsky y *Ladrones de Luz* de Rubén Benítez. Como indagación en el propio ser de la ciudad, en su metafísica son vistas, por último, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, las nueve historias relatadas por Eduardo Mallea en *La ciudad junto al río inmóvil*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas* o el *Adán Buenosayres* de Marechal, “metáfora del camino interior que recorre el alma hasta su encuentro con la luz” (p.59).

La nostalgia del reino en la prosa argentina contemporánea es un estudio dedicado a rastrear el reflejo de la sensibilidad nostálgica neorromántica en la prosa a partir de 1930, a través de dos enfoques: el testimonio directo de los escritores que evocan imágenes de la “edad feliz” y la reminiscencia de ese mismo testimonio en ciertos personajes literarios. En el primer caso, y siguiendo la línea iniciada por *Recuerdos de provincia*, *Juvenilia* o *Mis montañas*, ubica Peltzer las siguientes obras: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange; *El río distante* de Vicente Barbieri; *Niñez en Catamarca* de Gustavo Gabriel Levene; *Luz de memorias* de María de Villarino y *El tiempo más hermoso* de Jorge Vocos Lescano. En el segundo caso, recuerda los personajes nostálgicos de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, el Juan de *Los herederos de la promesa* de H. A. Murena o los buscadores a la deriva que, en las narraciones de Daniel Moyano, creen percibir cierta luz orientadora (p. 68). La infancia como “recuerdo de un tiempo de apertura y disponibilidad, limitado después por la vida” (p. 69) aparece en *La habitada* de Carmen Gándara, *Álamos talados* de Abelardo Arias, *En el fondo* de Elvira Orphée y *Elegía* de Julio Ardiles Gray. Por último, señala Peltzer que “otra manera de enfocar el tema consiste en centrarlo, no ya en un pasado feliz, sino en el lugar prestigioso donde brotaron las raíces que después sostienen en la vida” (p. 70); así aparece en *La casa* de Mujica Láinez, *La ciudad de los sueños* del tucumano Juan José Hernández y en el *Adán Buenosayres*.

Los adolescentes en la novela argentina es el último trabajo de la primera parte del volumen; allí se estudian los personajes de Güiraldes (Rauch y Fabio Cáceres), la Balbina de *El inglés de los huesos*, Alberto (el protagonista de *Álamos talados*) y los personajes adolescentes que aparecen en *La casa del ángel* y *Fin de fiesta* de Beatriz Guido, *Los años despiadados* de David Viñas, *Enero* de Sara Gallardo, *La breve curva* de Jorgelina Loubet y *El profesor de inglés* de Jorge Masciángioli.

La segunda parte de este enriquecedor volumen consta de cinco estudios.

La “guerra interior” de Eduardo Mallea valora la coherencia entre el pensador y el autor de ficciones de este “testigo militante” que hizo de la escritura un oficio de profunda seriedad y de la novela “una empresa de conocimiento” (p. 106).

Carmen Gándara: el mal, la muerte, el misterio ahonda –a través de referencias a toda la obra de esta autora injustamente olvidada– en la dimensión religiosa desde la que aborda problemas metafísicos.

Manuel Mujica Láinez, porteño y universal distingue tres aspectos en los mundos creados por Manucho: “el de quien ama y canta a su ciudad” (*Canto a Buenos Aires, Aquí vivieron, La casa*); “el de quien cuenta las historias más insólitas” (*Crónicas reales, De milagros y melancolías, El viaje de los siete demonios, Un novelista en el Museo del Prado*), “y el de quien se vuelve hacia el hombre, su situación y su destino” (*Bomarzo, Los ídolos*).

El artista y su búsqueda del absoluto (Un cuento de Borges: “El espejo y la máscara”) considera el texto borgeano como parábola acerca de la incesante búsqueda del Absoluto (como tal inalcanzable) a través de la Belleza.

Alejandra y la Maga ahonda, con notable finura, en el análisis psicológico de la protagonista de *Sobre héroes y tumbas* y de uno de los personajes de *Rayuela*.

La tercera parte del libro contiene un estudio monográfico: **Dios en la narrativa argentina**. Sin pretender “agotar el repaso de la relación hombre-Dios en la obra de nuestros narradores” (p. 151), pasa revista a algunas obras del siglo XX que “plantearon la crisis religiosa (...), vivida por sus personajes como unión o desgarramiento, como búsqueda o encuentro” (p. 153): *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt; *Miércoles Santo* y *Perdido en su noche* de Manuel Gálvez; los relatos de Carmen Gándara; *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal; *Un Dios cotidiano* de David Viñas; *La fatalidad de los cuerpos, Las leyes de la noche* y *Los herederos de la promesa* de Murena; *Los testigos* de Hellen Ferro; *Sobre héroes y tumbas* de Sabato; *La deuda* de Alejandro Ruiz Guiñazú; *La cárcel y los hierros* de Alicia Jurado; *La hora undécima* de María Esther de Miguel; *Eleonora que no llegaba* de Ada Donato; *El asfalto* de Renato Pellegrini; *La tierra está sola* de Hugo Ezequiel Lezama; los relatos de Dalmiro Sáenz; *Aunque es de noche* de Juan Carlos Ghiano y las narraciones del mismo Peltzer.

Focalizado en la crítica temática, este volumen constituye una incitación a la relectura. Con un estilo cuidado y ameno, el autor recuerda mundos narrativos familiares para el lector argentino, quien los redescubre a través de la mirada de un escritor preocupado más por la psicología de los personajes que por los hechos narrados, mirada que además se proyecta sobre un horizonte de lecturas abierto a la literatura universal.

MABEL SUSANA AGRESTI
Universidad Nacional de Cuyo