

“fracasados sin honra”, los “vencedores repugnantes” son opciones imaginadas con las que la literatura da espacio a la voz infame “para recordar su vigencia y poder resistirla” (169).

Por último, el capítulo IV tomará como eje el análisis de dos novelas que “se plantean como casos `especiales´ y notablemente paradigmáticos de la visión **contra** el perdedor” (174, resaltado en el original): se trata de *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Ambos proponen un tipo especial de relación con la historia, tensando los vínculos entre lo documental y lo imaginario. *Historia de Mayta* se ubica en el polo opuesto del **corpus** que Amar Sánchez organiza en su libro, al construir “un perdedor no sólo antiheroico, sino patético, inútil y despreciable” (179). Por su lado, *Soldados de Salamina*, a través de lo que en el trabajo se nombra como la “alternativa humanista”, licúa, atempera la diferencia entre los bandos, configurando un “relato lábil” que “se desliza hacia una visión despolitizada de los derrotados y de los vencedores, apelando a su universal condición humana” (195). El capítulo presenta un apartado final donde se propone otro **subcorpus** agrupando narraciones en las que “la pérdida, lejos de producir una afirmación en la resistencia, toma la forma de la desilusión e, incluso, del cinismo” (203)

El valor de este tercer libro de Ana María Amar Sánchez puede sostenerse en una serie de argumentos que legitiman un trabajo en el ámbito académico, tales como el rigor y exhaustividad con que se aborda un material extenso o la puesta en relación de campos académicos habitualmente diferenciados como son las literaturas españolas y latinoamericana. Pero, tal vez su principal mérito sea el modo en que la autora pone en juego algo del orden de la propia experiencia histórica para articular un núcleo de problemas y debates, expandiendo una ética de la crítica donde el discurso crítico se rearticula con la política, en la voluntad de intervenir sobre espacios socialmente más significativos que los medios académicos.

Gonzalo Oyola

---

\* Rose Corral. *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, 220 p.

\* Christina Komi. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009, 272 p.

Cuenta Rodríguez Monegal que en el ocaso de la década del 40 Juan Carlos Onetti le solicita una reunión para contactarse con Borges, es en esta ocasión que el narrador uruguayo profiere su ya tantas veces mentado: “Henry James...ahora que están juntos... digánme... ¿¿¿qué le ven al coso ese??!!”, signo inequívoco del fracaso de la entrevista. Monegal identifica también en el irreverente tono de Onetti un remedo del hablar *compadrito* de Roberto Arlt y deduce que es sobre este último que deberían haber conversado con Borges. Postula entonces una especie de homenaje o justicia poética por parte de Onetti para con Arlt, que finalmente llegará en 1971 en el –ya también reconocido– prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* escrito y titulado por Onetti como “Semblanza de un genio rioplatense”.

Revisiones textuales que mencionan estos y algunos otros núcleos de contacto entre Arlt y Onetti existen, pero no proliferan estudios sistemáticos que investiguen y desarrollen en profundidad las relaciones intrínsecas de sendas poéticas narrativas. El libro de Christina Komi –Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad París III y docente en la Universidad de Dijon, y además traductora– apuesta por restituir esta falencia al proponer estos *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Esta aseveración se sostiene repasando la abultada y cuidada bibliografía que cierra el volumen de Komi, en la cual sólo cuatro publicaciones integran el apartado “Estudios sobre Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti”, entre ellas, cabe destacar el artículo de Rose Corral “Onetti/ Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes” que, retrabajado, forma parte del otro libro sobre el que, más adelante, versará nuestro comentario.

El aporte inicial de Komi cimentado en un férreo constructo teórico propone la agudeza en la observación, y siguiendo a De Certeau logra diferenciar entre la fijeza del concepto de espacio y el devenir del concepto de lugar “para establecer la relación entre el espacio y su atmósfera, para determinar la relación entre la ciudad como espacio construido y la ciudad como espacio social y conjunto de mentalidades” (15). Desde Spengler y su proposición del

“alma urbana o colectiva” focaliza en “la ciudad del texto, narrada o fundada por la escritura”. Incorpora una categoría –acaso la más novedosa y productiva– creada por Aldo Rossi durante el análisis de grabados y pinturas italianas sobre ciudades del siglo XVI: la de “ciudad análoga”. El concepto se entiende como “el encuentro de las imágenes de un contexto sociohistórico concreto con figuras imaginarias, estructuras de una memoria profunda o de una intuición que este contexto evoca en el sujeto de la percepción” ya que “la imagen de la ciudad, pictórica o literaria, sea cual fuere su grado de *realismo*, es siempre una abstracción, una figura imaginada, el resultado de un orden espacial que, establecido por medio del discurso, se convierte en un medio de percibir el entorno”(19).

La geografía urbana se recorta espacial y temporalmente en la Buenos Aires de Arlt –*Los siete locos* y *Los lanzallamas*– y Onetti –este último restringido desde sus iniciales cuentos publicados en la década del treinta hasta la aparición en 1941 de la novela *Tierra de nadie*, es decir, que expresamente se deja fuera el ciclo de Santa María iniciado en 1950 en *La vida breve*. En la elección se trasluce la acertada intención de Komi para restaurar una insuficiencia por ella relevada, la de “limitar la relación entre los dos autores exclusivamente a la semejanza de los personajes, las descripciones o los ambientes. Se trata más bien de sistemas narrativos que funcionan según lógicas distintas que, no obstante, confluyen hacia una misma concepción del mundo contemporáneo. En las obras de ambos, más allá de *analogía*, se debería hablar de *complementariedad*, tanto más vital, cuanto surge de la diferencia” (24, subrayado nuestro).

A partir de aquí y durante tres apartados principales la noción de experiencia decantará en precisos mecanismos dicotómicos productores de sentido: exterior/ interior, objeto/sujeto, ciudad como máquina viva/ mundo humano cosificado, fabulación/ ensueño, *ailleurs*/ aquí, rebelión/ evasión. Esta caracterización del espacio urbano como consecuencia de la experiencia de los personajes a través de la percepción o “experiencia del afuera”, en términos de Merlau-Ponty, conectan desde lo disímil la cosmovisión de ambos narradores rioplatenses. Anota Komi: “la versión de la ciudad arltiana está incluida, de manera implícita en el mundo urbano de Onetti, bajo aspectos diferentes. La sociedad mecanizada e industrializada, la producción en serie forman parte de la misma estructura de un texto como *Tierra de nadie*: una multitud de personajes parecidos que ejecutan gestos repetitivos y sin sentido; la fealdad del mundo exterior y la presencia de un espacio desolado es el trasfondo permanente” (93).

Es necesario destacar en el capítulo “Dos maneras de representar el espacio” lo que consideramos una contribución novedosa y, asimismo, de las más arriesgadas, con su consecuente fundamentación. “La ciudad como experiencia ciclotímica, tal y como surge a partir de la lectura del díptico arltiano, se vincula con el expresionismo; mientras que la discontinuidad del mundo urbano, tal y como surge a partir de la escritura onettiana, se asocia no sólo con la novela norteamericana sino también con el cine- norteamericano y también italiano, sobre todo con el neorrealismo” (123). El tópico de Arlt y el expresionismo ya fue señalado con anterioridad, pero la referencia del primer período onettiano con la estética cinematográfica no representa un sendero transitado a fondo por la crítica hasta la actualidad; recién desde el año pasado a instancias de la publicación del epistolario de J. C. Onetti con el crítico e historiador del arte Julio E. Payró –edición crítica de Hugo Verani– se visualizan con mayor claridad las relaciones de Onetti con la pintura, la música y el cine. Entendemos que Komi no tuvo acceso a este trabajo antes de la configuración de su estudio.

En el cierre la fabulación desde Arlt, a modo de “explosión”, ya como acción o explicitación por la palabra, o desde Onetti, como “introversión” por medio del repliegue y la ensoñación, conduce a Komi a diferenciar respuestas encargadas de decodificar estímulos ya que “la ciudad en tanto construcción –y también la ciudad análoga en cuanto representación– es ante todo un símbolo...una organización de sentido, dotada de significaciones siempre abiertas y flexibles...por lo tanto, las pensiones anónimas, los rascacielos y los carteles luminosos, en Arlt y en Onetti, los cuchitriles de la zona industrial, las enormes obras, en Arlt, los carteles publicitarios, los semáforos y las avenidas ruidosas, en Onetti, son, no solamente agentes organizadores de la vida en la ciudad, sino también sus emblemas” (253).

En el párrafo inicial de esta reseña refrescábamos la anécdota entre Borges y Onetti, insertada por Rose Corral –Doctora en Letras e investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México– en el capítulo “Narración y simulacro en Onetti y Arlt” que forma parte de *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, un exhaustivo estudio compuesto por nueve trabajos escritos entre 1992 y 2007. Corral es una reconocida especialista en la obra arltiana que ha publicado textos de referencia como *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt* o la “Introducción” a *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, por citar sólo dos ejemplos.

Respecto al apartado que propone “vasos comunicantes” entre Arlt y Onetti resalta la lectura contrastiva entre *El astillero* y *Los siete locos* concentrando el recurso a la farsa, la mentira, el simulacro porque “en un caso como en el otro se trata de invenciones que niegan o distorsionan lo real; delirio de dominio, de omnipotencia, en el caso del Astrólogo y de sus adeptos... por otra parte, la parodia delirante de trabajo y de eficiencia que llevan a cabo Larsen y los dos empleados que lo acompañan en el astillero, el delirio de poder de Petrus...” (129). Esto cobra sentido cuando Corral deduce que “si en Arlt la farsa que construye el Astrólogo *potencia el sueño*, el deseo de otra vida, en Onetti, en cambio, y esto nos parece esencial, la farsa, el simulacro de trabajo en el astillero, tiene una función inversa: *despoja al sueño* de su sustancia, exhibe su fragilidad y mentira, su absurdo también” (130, subrayado nuestro). En este registro Corral consigue leer a Arlt inmerso en el universo ficcional, en el “mundo de las novelas”, para desasirse del lastre preconceptual que ciñe la “empresa o proyecto del Astrólogo” al entramado político- ideológico.

El saldo positivo se acrecienta con la configuración del concepto que da título y sentido a la investigación completa, ya de lleno en el campo arltiano: el de *disonancia*. En palabras de la autora: “con la poética de la `disonancia`, Arlt, que no era un teórico, logró acuñar en 1941 un concepto que es una buena síntesis de lo que entiende por modernidad, una modernidad que se centra en lo dispar, contradictorio y conflictivo, y cuya mejor expresión se encuentra sin duda en sus propias novelas” o “la modernidad y la crítica a esa modernidad se dan la mano en muchas de las mejores páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y configuran ese `estilo nuevo` al que se referirá años después Arlt en sus crónicas” (37). La novedad se establece en el gesto crítico de nutrir con fundamento a un autor habitualmente soslayado en sus reflexiones sobre el campo literario de la época, más allá de sus clásicas “Palabras del autor” en *Los lanzallamas*.

La pulsión de rescate continúa en otros de los capítulos del libro y consigue compaginar setenta y tres crónicas y dos cuentos, publicados en la prensa mexicana de los años treinta en el periódico *El Nacional* sin conocimiento del autor. Acompañan algunos de estos materiales fotos de las ediciones originales de las páginas del diario, lo que brinda la ventajosa posibilidad de observación de algunas ilustraciones y otros elementos paratextuales. Corral, profunda conocedora también del período mexicano de la época de Arlt, traza relaciones con textos de Alfonso Reyes o Jorge Cuesta, miembro del grupo de los Contemporáneos; a partir de estos cruces sostiene una lectura renovadora en el sentido de un Arlt que “nos da una lección de apertura y de inclusión, rasgos que se volverían cada vez más escasos en la escena literaria de los años siguientes” (37).

Entre los valores documentales se consignan también las reproducciones fotográficas de la portada de la revista *Babel* de 1922 y de su página número 152 donde se publica “Recuerdos del adolescente”, fragmento de una novela en preparación de Roberto G. Arlt. “Como no han quedado manuscritos, notas o apuntes del escritor, todo este material que rastrea con empeño la crítica genética, el fragmento de *El juguete rabioso* rescatado constituye un valioso hallazgo. Para ver cómo avanza la escritura de Arlt, el trabajo al que somete a sus textos, sólo es posible comparar las distintas versiones que aparecieron en revistas de la época” (48).

Además del contacto rioplatense con Onetti, en otros dos ensayos se recaban las relaciones con Borges y Piglia. En “Borges/Arlt: lecturas polémicas de la tradición” desfilan los nombres e interpretaciones de firmas asociadas a publicaciones como *Sur* y *Contorno*. Se recuerda y analiza, entre otros el texto donde en 1961 “José Bianco –buen testimonio de las lecturas que deslegitiman o desautorizan la obra de Arlt– acusa a Murena de haber propiciado una `nueva epidemia de Roberto Arlt` con el ensayo que publicó en *La Nación* en 1951, y finalmente asocia el resurgimiento de la obra de Arlt con el peronismo” (113). Esta y otras cuestiones coaccionan, para Corral, un esquema de oposición “más ideológico que literario, entre los dos escritores, esquema que perdura a lo largo de los años sesenta e incluso buena parte de los setenta” (111). “Ricardo Piglia: los `usos` de Arlt” reactualiza la clásica lectura de Arlt por parte de Piglia en *Respiración artificial* (1980) a través de uno de sus personajes más reconocidos y la enmarca en el horizonte teórico de George Steiner al identificar como una “presencia real” el hecho de que los escritores retomen en sus propios textos las obras de sus predecesores, lo que los erige en críticos privilegiados. Para Corral es esta lectura de Piglia la que supera la polarización ideológica de Borges /Arlt adentrándose en lo estilístico.

Por último, Corral identifica como en Arlt “por un lado, la huella del cine es perceptible en el `estilo nuevo` que se abre paso en su narrativa y en sus últimas crónicas, por otro, el periodismo y la crónica son en sus novelas principales, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, un elemento que no funciona ya de manera testimonial” (13). Profundiza el segundo sintagma

en “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, y retoma el primero en “Un devoto del cine”. Completísimo apartado este sobre Arlt y el cine, donde se repasa el amplio abanico de las películas observadas por el cronista quien deslinda entre “arte cinematográfico” y “vulgaridad cinematográfica”. Finalmente, se infiere que “en el estilo de las últimas crónicas de Arlt, puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un ‘ritmo cinematográfico’, al que aludía Pierre Albert Birot en 1920 en *Cinémas*, para referirse al contagio de la literatura por el cine” (98). (Ver en este mismo número la reseña del libro *Arlt va al cine*, de Patricio Fontana)

El “estilo nuevo” o *poética de la disonancia* sostenida por Corral tiene que ver sin dudas con la modernidad urbana en Arlt; la *flaneurie* intervenida de los personajes arltianos y onettianos conecta en pleno con los recorridos urbanos propuestos por Komi en la Buenos Aires del 20 al 40; desde Francia y México, en el siglo XXI, lecturas inteligentes e inhabituales agitan enhorabuena el clásico estuario de nuestra literatura rioplatense.

Maximiliano Linares

\*Geneviève Fabry. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam – Nueva York: Rodopi, 2008, 329 p.

*Las formas del vacío* es el resultado de diez años de estudio y labor crítica de Geneviève Fabry sobre la obra de Juan Gelman. El ensayo posee el formato clásico de una tesis académica con un recorrido exhaustivo por la obra poética de Gelman, junto a algunos textos en prosa, correspondencias, entrevistas, ensayos, artículos críticos, etc. El tema que aborda el ensayo es la experiencia de la pérdida y su escritura bajo la forma del duelo. Fabry desarrolla un análisis de la poesía de Gelman a partir de tres líneas fundamentales: la exploración de vías formales; la dimensión biográfica de la experiencia; y la recreación incesante de la tradición literaria y cultural que la obra de Gelman pone en juego. El ensayo recorre prácticamente toda la obra del poeta argentino y acorde a su formato académico clásico ostenta una numerosa bibliografía crítica y teórica. El marco teórico que sostiene la lectura de Fabry se concentra exclusivamente en el campo intelectual francés (Ricoeur, De Certeau, Riffaterre, entre otros), deuda y restricción que la propia Fabry reconoce y explica a partir de su pertenencia respecto a este espacio intelectual.

El ensayo despliega un vasto registro de claves y orientaciones analíticas para leer a Gelman, pasando por lecturas ancladas en lo biográfico; lecturas sociológico-literarias de la cultura y la historia argentina a partir de la dimensión político-ideológica en Gelman; análisis filológicos sobre las modulaciones y experimentaciones de la poesía gelmaniana con la lengua y las formas poéticas; análisis de fuentes y procesos intertextuales; o bien, análisis comparativos con otros poetas y tradiciones. Fabry recorre de este modo toda la obra de Gelman desplazándose a través de diversas claves analíticas para dar cuenta de los múltiples modos en que la temática del duelo y la experiencia de la pérdida aparecen en la obra de Gelman. El punto fuerte del ensayo yace, precisamente, en este extenso y riguroso recorrido por una obra profusa y compleja, recorrido que le permite a Fabry dar cuenta de la mayoría de las modulaciones que la obra poética de Gelman pone en juego. Pero, a su vez, aquí también reside cierta debilidad del ensayo, consistente en que si bien Fabry logra articular todas estas lecturas y claves a partir del núcleo central de la experiencia de la pérdida y el duelo, por momentos, en su afán por no dejar lugar “vacío” aborda ciertos puntos sin llegar a dar cuenta, de un modo claro y acabado, de la función determinante que los mismos cumplen en la poética gelmaniana, ni su articulación, muchas veces compleja, con la temática central del duelo y la experiencia de la pérdida. *Las formas del vacío* se estructura en tres capítulos que abordan la temática del duelo desde diversas perspectivas. Fabry comienza su obra con una aproximación a la definición del concepto de “duelo”, término que posee una bivalencia que oscila entre el duelo como combate, y el duelo como dolor ante la muerte. Esta bivalencia es abordada por Fabry como una dualidad presente en la poesía gelmaniana, y por tanto, productiva para una lectura crítica de su obra. A partir de esta doble dimensión del duelo en la poesía de Gelman, el ensayo recorre las diversas modulaciones de esta categoría, dividiendo el recorrido en tres capítulos que abordan progresivamente, el duelo como combate y lucha en el primer capítulo; luego el duelo como dimensión socializada y ritual; y por último, como progresiva elaboración de un duelo subjetivo.