

EL INFIERNO DE LA MEDIOCRIDAD. DE ROBERTO ARLT A JUAN CARLOS ONETTI

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

La línea estética y espiritual que engarza a Roberto Arlt con la obra de Juan Carlos Onetti, se presenta en este artículo a través del análisis del infierno como símbolo espacial y del desabrimiento existencial como atmósfera histórica e ideológica, así como con los fenómenos psicosociales de la moralidad degenerada y el encallamiento en la mediocridad.

PALABRAS CLAVE:

Infierno, espacio, existencialismo, Onetti, Arlt

ABSTRACT:

The aesthetic and spiritual line that connects Roberto Arlt with Juan Carlos Onetti's work, appears in this article through the analysis of two symbols: hell as space, and existential uneasiness as both the ideological and historical atmosphere of the period and degenerated morality and mediocrity.

KEY WORDS:

Hell, space, existentialism, Onetti, Arlt

Las canas visibles corresponden a otras más graves que no vemos: el cerebro y el corazón, todo el espíritu y toda la ternura, encanecen al mismo tiempo que la cabellera. El alma de fuego bajo la ceniza de los años es una metáfora literaria, desgraciadamente incierta. La ceniza ahoga a la llama y protege a la brasa. El ingenio es la llama; la brasa es la mediocridad

José Ingenieros, *El hombre mediocre*

No en vano se llamaba Gracia. Ni era azar que su oficio fuese el de actriz, ni tampoco que su presencia en todo el relato representase una quimera, una quimera desolada y, al fin, perversa. Desde su no lugar en el mundo «de los vivos», perpetraba las formas de su fuego particular, de su infamante tarea, en que consumiría las posibles dotes que la afición teatral le arrebató, furtiva. Gracia César, amada ausente, hacía llegar hasta Santa María sobres franqueados por hermosos sellos procedentes de

diversas ciudades, continentes de una misma y ominosa venganza: las fotografías de su degeneración. Desde ellas se mostraba desnuda y sórdida en sucias piezas de hoteles, en compañía de sujetos, distintos cada vez, escogidos para rendir el más cruel de los homenajes de un antiguo y gastado amor. Las formas de la locura adoptan los rostros de la venganza, perpetrada con el estilete de la ruindad: la venganza de convertirse a sí misma en un personaje abyecto y detestable, como modo de acender la penitencia de quien una vez la amó y todavía la recuerda, sintiéndose así más que víctima, verdugo del infortunio ajeno. No existe una manera más refinada y contundente de consumir la impiedad que la autolaceración, aquella que se exhibe con el fin de incidir en la herida vieja del «otro», para provocarle un sentimiento de culpa agudo, tanto más incisivo cuanto es menor la posibilidad de restaurar lo pasado o de mitigar su funesta pervivencia.

La bienvenida al infierno es uno de los guiños de la inversión que trueca todo signo de gloria, y su presencia es una constante en la literatura del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994), aquel que consagró sus relatos a la configuración de un espacio particular, dotado incluso de la figura del demiurgo creador y de sus personajes confinados a la dura tarea de sobrevivir¹. Su corpus narrativo representa una de las más logradas expresiones del sentido último del vivir como proceso de pérdida paulatina, de desgaste incesante, del irreversible «ultraje de los años». Las edades del hombre pasan siempre de la inocencia a la estéril decadencia y una puerta las separa, ante cuya ley brilla con crueldad el letrero que Dante imprimió a la entrada del Averno: el abandono de todo consuelo y esperanza para quien franquea su umbral. La literatura dantesca ofrece, así, su sombra en el paradójico nombre de Santa María, selva oscura, la ciudad donde deambulan las máscaras de lo que algún día fue hermoso o bello, y es condenado al fin a mantenerse en su lenta, casi obscena, decadencia. No hay Paraísos en la ciudad del beato nombre, y las Beatrices que alguna vez resplandecieron muestran las carnes y los rostros cansados en su degradación.

La literatura onettiana ofrece un muestrario muy valioso de figuras condenadas al ostracismo en el país del esplendor que fue la juventud, los desterrados al lugar de la infinita mediocridad, donde serán devorados por el voraz olvido o consumidos como pasto de sus llamas. La ley de carácter casi científico sobre el «hombre medio-

¹ «*La vida breve* (1950) es, en efecto, una novela de fundación [...]: en ella se funda un espacio ficticio, cuyo centro en una “fantápolis”: Santa María, que se desplegará y explorará a lo largo de la posterior producción del autor...» (Mattalia 1994: 370). Véase el estudio completo y más detallado sobre el mito de Beatrice en Juan Carlos Onetti de mi libro *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, pp. 219-255.

cre», que su antepasado argentino, el psiquiatra y hombre de letras José Ingenieros decretó en 1913, parece presidir el universo de seres e infamias que pueblan la «otra» Santa María del Buen Aire, la ciudad homónima y fabulosa creada por Onetti. Desde una atalaya crítica dispuesta en coordenadas psicosociales proponía Ingenieros el cromosoma de la vulgaridad como rasgo distintivo de los temperamentos y caracteres mediocres, vistos en el seno de la sociedad que hace homogéneos y «duplicados» a los sujetos que la pueblan. Así, «la vulgaridad es el aguafuerte de la mediocridad. En la ostentación de lo mediocre reside la psicología de lo vulgar; basta insistir en los rasgos suaves de la acuarela para tener el aguafuerte»². Cuanto ofrece en dispositivo ensayístico y como descripción de un tejido humano el doctor Ingenieros, se convierte en materia narrativa, ficcional, en la obra literaria de Juan Carlos Onetti, que insistiendo, como propone su antecesor, en los «rasgos suaves de la acuarela», plasma los tonos de un aguafuerte turbio y desvaído: los pronombres personales que articulan el engranaje de un mundo destinado al infierno de su propia condición mediocre.

La vulgaridad, empero, no aparece en la obra narrativa de Onetti como premisa y causa en los avatares existenciales de sus seres, sino más bien como el resultado fatal de circunstancias que terminan desbordándolos y sumiéndolos en la ruina o el desastre. La vulgaridad acecha, y casi siempre hace mella en cuantos claudican de lo que alguna vez fueron o imaginaron ser. Este rasgo peculiar de sus criaturas permite emparentarlas con uno de sus más genuinos precedentes literarios en esta formulación de mundos y modos. Como ya en numerosas ocasiones se ha advertido, y el propio Onetti no dejó de constatar³, la coloratura psicológica que determina el museo de personajes del escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942), con su amplia gama de «aguafuertes porteñas», propicia un evidente árbol genealógico-narrativo. Destaca, para forjar el entronque, la novela que Arlt publica en 1933, significativamente titulada *El amor brujo*, con la que culminó el muy compacto ciclo compuesto por *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Protagoniza Estanislao Balder, cuyo apellido alemán delata la progenie germánica del escritor, un singular documento literario, mixtura de narración y ensayo psico-social. Muchas páginas de la obra, que ponen ante nuestra vista los diarios íntimos

² Ingenieros 1973: 40-42. Véase en especial el capítulo VII, «La Vulgaridad».

³ Véase «Semblanza de un genio rioplatense», artículo escrito en 1971 e incluido en Onetti 1976. Al decir de Sonia Mattalía, «Para Onetti, Arlt representaba un nuevo tipo de escritor [...], que contemplaba el desmoronamiento del espacio social y no tenía tiempo para detenerse en el artesanado del estilo...» (Mattalía, 1994: 353).

de Balder, exhiben de manera acre y enérgica una crítica a los prejuicios que sustentan la burguesía porteña en la generación de principios «del año 900», una «ríspida burguesía», donde los fundamentos morales se hallan absolutamente maleados y en proceso de putrefacción, en aras de convencionalismos hueros y un sistema de relaciones epidérmico e hipócrita.

Una generación que también supo retratar con talento científico el ensayista y psiquiatra José Ingenieros, en obras como *Tratado del amor*, colección de ensayos publicados en la primera mitad de la década de los años veinte. En sus páginas plasma Ingenieros cuestiones básicas como la existencia de ese «Genio de la domesticidad», gestado sobre todo en el núcleo familiar⁴. Allí, la fortuna del amor halla continuas limitaciones y sacrificios, que sólo algunos sujetos conscientes son capaces de asumir sin auspiciar por ello una moral ambigua o simulada. La narrativa de Arlt es mucho más punzante en el retrato sociológico. Esposos hastiados por la rutina conyugal y mujeres «herméticamente enclaustradas» en los interiores de hogares de rancia decoración configuran núcleos matrimoniales marcados por una absoluta «ausencia de vida espiritual». El microcosmos de un respeto pautado por normas caducas, enfermas, determinará el comportamiento de un sujeto como Balder, que sentirá en una época de crisis vital –alejado en el afecto de su esposa y estancado en el ejercicio de su profesión como ingeniero de obras públicas– ese «amor brujo» que, durante un intervalo de su vida, le devolverá su condición de peregrino y poeta al país de la Posibilidad. Lugar del que retornará esgrimiendo la mayor de las vilezas a esa «Tierra de los Pantanos» de la que pretendió abjurar⁵.

La cualidad del sentimiento que Estanislao siente nacer hacia la joven Irene –adolescente aún– reúne las etapas de un itinerario de huellas dantescas desde su idealización primera, que se verá deformado hasta su corrupción. En esa línea degenerativa se evidencia la réplica contemporánea a los patrones sublimatorios del Eros renacentista y romántico. Una primera «promesa de paraíso» brindan las horas transcurridas en compañía de la «colegiala». La «visión» azarosa de la «chiquilla», en la estación porteña de Retiro, permite a Roberto Arlt construir una escena en que de nuevo la impresión portentosa de una mirada fascina las circunstancias de un sujeto, hasta convertirse en idea fija. Obstinciones de timbre erótico, que remiten a

⁴ Véase el capítulo «La Familia» (117-125) en Ingenieros 1959. Curiosamente, el paratexto introductorio del ensayo contiene una cita de Dante: «Amor mi mosse che mi fa parlare» (*Inferno* II: 72).

⁵ También Mattalia afirma que «con *El amor brujo* Arlt llega al nudo de la estructura pequeñoburguesa atentando contra su núcleo más sacralizado: la familia, con una crudeza que, creo, no se ha vuelto a repetir en la literatura argentina» (Mattalia 1992: 514).

los episodios urbanos de una «vida nueva» y que, asimismo, prefiguran escenas de hipnotismo espiritual como las que ofrecerá la narrativa de Ernesto Sábato, personificado en parejas como la de Castel y María (*El túnel*) y Martín–Alejandra (*Sobre héroes y tumbas*): «Irene entornó la cabeza, tranquila. Una fuerza resplandeciente remontaba la vida de Balder hasta las nubes. Dominado por su emoción se sentó frente a ella, pero la mirada de la jovencita absorbía tan rápidamente su voluntad, que olvidando las conveniencias que impone la educación, se acercó a la criatura»⁶. A partir de este instante, Roberto Arlt inscribe su relato en la radiografía de un alma incapaz de sobrevolar la mediocridad moral de la clase media, en la que Balder se irá sumergiendo sin que la brujería del primer instinto pueda mantenerlo en la libertad de sus propios criterios.

La «teología mística» del personaje se construye a partir del principio «de que cuando un hombre se aleja de algo que íntimamente constituye una verdad, recibe por la ejecución del movimiento antinatural, un golpe de extrañeza en su sensibilidad. Si se obstina en apartarse de la verdad, llega un momento en que no puede menos de comprender que su estructura mental se encuentra en peligro». Tal es el caso de Estanislao Balder, sumido en una «diabólica química de los sentimientos», que «en vez de derivar de lo oscuro a lo claro, como exige la lógica de los afectos normales, procede inversamente, yendo de la luz hacia las tinieblas y de lo conocido hacia el misterio»⁷. La «venganza oblicua» que esgrimirá el protagonista se basa, finalmente, en cuestiones de estirpe «feo burguesa» y de nociones relativas a la sexualidad, que él suponía superadas. Los personajes se someten, finalmente, a un

⁶ Arlt 1972: 33-34. Acerca del «dantismo» del autor, su hija Mirta señala en esta misma edición: «Arlt, amigo íntimo del Quijote, de Bouvard y Pécuchet, y del Príncipe Myshkin, y, por añadidura, producto de un hogar donde la madre nostálgica de sus Alpes tiroleses ilumina la miserabilidad de la vida gris de barrio porteño recitando largos pasajes de Dante, aquí tiene un poco de todos ellos» (14). Acerca de la simbología del cromatismo en la novela, Rita Gnutzmann realiza un recorrido que nos permite rastrear la estela de Dante, en los colores rojo y verde, que determinan el ropaje de Beatrice, en la *Vita nuova*, y en los presagios funestos que el amarillo adquiere ya desde el momento en que Irene y Balder se conocen: las rayas amarillas de sus ojos verdosos se captan como «un augurio que ensombrece la relación de la pareja desde el primer encuentro romántico». El rojo, a su vez, «es el color de la alegría y del amor-fuego expresado en el sueter rojo que lleva Irene al tocar “La Danza del Fuego”» (véase Gnutzmann 1984: 109-111).

⁷ Arlt 1972: 153-154. Las crisis existenciales, los diálogos de Balder con su fantasma, los recorridos callejeros por Buenos Aires, los extractos de sus diarios y la presencia de un «eros» de textura ambivalente proporcionan material más que suficiente para un posible estudio comparativo entre la novelística de Arlt y la de Leopoldo Marechal. Véase el capítulo «La estirpe de Solveig Buenosayres», en Cervera 2006.

rito de deformación, que adocena las relaciones y devalúa los afectos. Sumergido en el infierno de su propia limitación, traidor y cómplice de la moral burguesa más chata, participará Balder de la fealdad, el cinismo y la triste arrogancia de un mundo donde el amor, «brujo», se revela como un momento más para hacer más llevadera su mediocre existencia⁸.

Otros ejemplos muy reveladores en este mismo frente asociativo vendrían dados por algunos relatos que Arlt insertó en su colección *El jorobadito* (1933). Me centraré en el titulado «Las fieras», espléndido testimonio de las constantes espaciales y psíquicas que fundamentan su literatura, su mundo. En este monólogo de un «condenado» al infierno prostibulario, su narrador dirige su acto enunciativo al personaje innominado, femenino, la ausente que sintetiza el bien perdido y el Bien desmantelado. Rodeado por las «furias» y las «fieras» que han sustituido la encarnación de un único ser por un mosaico de vulgares teselas, sólo resta la confesión verbal, el acto esencial de decir y nombrar, como oxígeno que sirve de alimento a su propia asfixia. El relato materializa, en efecto, una asombrosa descripción de la caída en el inframundo siniestro de la bellaquería carente de todo escrúpulo ético, donde rezuma el último cabo suelto de un antiguo resplandor de honradez: el recuerdo de la mujer amada, más cruel por cuanto asoma en la cárcel de la ratonera existencial en que se habita.

Las «caras de la desgracia» rodean al narrador de Arlt en ese «sucio pozal» donde sobreviven sus almas, produciendo en su rostro «una mueca de fealdad cínica y dolorosa». Los personajes que apetecen «la inmundicia» son sus compañeros; una prostituta veterana, Tacuara, la contrafigura de la «donna de la salute», que observa la aparición de los recuerdos en la parálisis facial del narrador, es su sombra fiel. Los descendimientos en la escala de la ruindad son progresivos y alcanzan la zona profunda, también sancionada por Dante, donde el silencio es la conclusión y es el castigo. Un silencio que supone la particular inmersión en cada uno de los oscuros pasados que encarcelan toda forma de liberación. El rencor, el aburrimiento, la pereza y el tedio son las «flores del mal» que florecen en tales predios, que crecen en dichas latitudes. Y si llega a romperse en alguna ocasión el silencio no es sino para subrayar algún episodio macabro o tortuoso, que así recurre y vuelve, para sancionar el veredicto de cadena perpetua. Mas todavía hay algo que agrava el maleficio de esta

⁸ «En algunas de las obras los personajes hombres relatan o fantasean con que le dicen a una mujer enamorada de ellos que están casados. Así ocurre, por ejemplo, en *Ester Primavera*, en *Los siete locos* y en *El amor brujo*. Con esto, el personaje quiere decir, en este contexto, que posee una parte sexual de la cual no se puede desprender y que utiliza para alejar a la mujer enamorada, para agredirla, para inocularle su propio deseo o para poner a prueba ese amor» (Maldavski 1968: 46).

existencia «a puerta cerrada» y que distingue la personalidad del narrador en el enjambre que le rodea, en esa jauría de alimañas que realmente parecen regodearse entre las formas de su condena que es también su perversión: el recuerdo de la innombrada por innombrable Beatriz, que reaparece ante su imaginario como «una estrella de siete puntas». Visión que trasluce en la imaginación lectora la aparición ante el poeta peregrino de Florencia los espíritus triunfantes del Paraíso, mostrados al amante por la «dolce donna» de «li occhi belli»:

La doce donna dietro a lor mi pinse
con un sol cenno su per quella scala,
sí sua virtù la mia natura vinse, [...]

E tutti e sette mi si dimostraro
quanto son grandi, e quanto son veloci,
e come sono in distante riparo.
L'aiuola che ci fa tanto feroci,
volgendom'io con li eterni Gemelli,
tutta m'apparve da' colli a le foci.

Poscia rivolvi li occhi a li occhi belli

(*Paradiso* XXII: 100-102 y 148-154)⁹

Muy destacable en la trama del relato es la aparición de la citada imagen de referencia simbólica y celestial en un relato presidido por la podredumbre física y la hosquedad espiritual. El síndrome que padece el narrador se vincula finalmente con la aparición ocasional, en su memoria, de una figura que ya no puede pisar el área que huellan las fieras, a pesar de compartir el supuesto espacio de una misma ciudad. En esa ciudad, empero, miles de kilómetros espirituales los separan fatalmente. Extensiones metafísicas, geografías imaginarias que los sitúan, en verdad, en lugares de imposible intersección, como los espacios ultraterrenos del Bien y del Mal lo estuvieron para Dante, y lo están para Roberto Arlt, aun a pesar de que se

⁹ En la traducción de Ángel Crespo (2003: 145-146): «Tras de sí mi señora me condujo, / con una sola seña, por la escala, / que a mi natura así venció su influjo; [...] Y de los siete fuéronme mostradas / las grandezas, y cómo son veloces, / y cuán distantes se hallan sus moradas. // La erilla que nos hace tan feroces, / mientras con los Gemelos me movía, / vi desde la montaña hasta las hoces. // Miré a los bellos ojos de mi guía».

situaran en la misma calle de un barrio urbano común. El semblante en que descue-lla la «almadrada aceituna» de unos ojos brilla con todo el poder de su ausencia. Un recuerdo que resta y pervive por cifrar posibilidades de vida que ya nunca más podrán ser vividas, sin que por ello cese el existir y su contaminada respiración «artificial». De tal manera, el destinatario perfecto, último y máximo, del acto donde permanecen los restos de la existencia previa a la caída, ese acto que encarna en su eficacia el inútil consuelo de la desolación infernal, el acto nominativo, no puede ser sino aquélla, «la preciosísima que nos destrozó la vida en una encrucijada del tiempo que fue». El arranque del cuento pauta así la voz de un condenado, a quien ni siquiera le escucha, como en la *Comedia*, un viajero que testimone su desventura, y a quien ya nunca le responderá la voz que fue su salvación, pero que también determinó su ruina. Como Mallarmé, el «desdichado» podría asegurar que «su destrucción fue su Beatriz»: «No te diré cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspero que cal agrietada. A veces, cuando reconsidero la latitud a que he llegado, siento que en mi cerebro se mueven grandes lienzos de sombra, camino como un sonámbulo y el proceso de mi descomposición me parece engastado en la arquitectura de un sueño que nunca ocurrió»¹⁰.

Una variante del síndrome de Beatriz que padece el narrador protagonista de «Las fieras» de Arlt lo hallamos en otro relato de la misma compilación y que, contraria y oportunamente, exhibe el nombre de la mujer, también ausente en la topografía del relato, que protagoniza la enfermedad espiritual que aqueja a su narrador. Y digo «oportunamente» por el hecho de que en esta ocasión el esquema argumental referido desde el sanatorio para el tratamiento de la tuberculosis de Santa Mónica muestra los hechos de un amor desdeñado, ofendido y, finalmente, ansiado tras su pérdida. Los indicios temporales, muy marcados en la narración, constatan la cifra de «setecientos días» consagrados a un recuerdo imposible que, de algún modo, confirman la convergencia de la dolencia física que padece el protagonista masculino con la melancolía, como forma interior de un proceso paralelo de degeneración. El dictamen de Novalis, según el cual «toda enfermedad es una enfermedad del alma», determina la eficacia emotiva del relato. Los referentes narrativos al motivo de la patología biológica (Thomas Mann: *La montaña mágica*; Katherine Mansfield: *En un balneario alemán*; Anton Chéjov: *La dama del perrito*) favorecen esa asociación naturalista que plantea los paralelismos entre el cuerpo y las almas enfermas. El personaje femenino que da título al relato arltiano, Ester Primavera, resplandece en

¹⁰ Arlt 2002: 101.

todo el proceso enunciativo a modo de corriente física beneficiosa y límpida, una «ráfaga de viento caliente» que depura el alma y los pulmones del narrador, mas cuya transitoriedad y esencia fantasmática designan, al cabo, la inutilidad de una purificación únicamente imaginaria. La conciencia del mal infligido a la mujer destila el mortífero sopor del remordimiento y provoca la aparición de una «tristeza deliciosa» que prepara al ejecutor al abandono de su ser en la espera de una muerte merecida. El entramado psicológico del relato, de evidentes raíces dostoievskianas, estigmatiza la vinculación entre las dolencias físicas y las morales. Así, la culpa suprema del protagonista establece, como culmen de la aflicción, el destierro de todo signo de bendición, la desesperanza a que se somete a un «alma joven» e inocente como grado superlativo de la iniquidad. Pero la acción perversa retorna redoblada al ánimo de quien la produjo como en la tradición de la tragedia acontecía con la persecución del asesino por las Ménades o las Furias vengativas, rigurosas. Esas «furias» ya no serán tan sólo, como en el relato anteriormente comentado, las formas degeneradas que rodeaban su permanencia definitiva en el infierno¹¹, sino que ahora remiten primordialmente a sus propios recuerdos alevosos e incisivos. Las acciones cometidas revisten las formas furiosas de su propia cautividad, materializada en los síntomas biológicos de la dolencia física que padece el narrador. Una vida paralizada es la condena. Una parálisis del organismo que favorece y alimenta los viciosos círculos de la rememoración.

En su centro gravita siempre la imagen de la primera aparición, paráfrasis arltiana del célebre episodio de la *Vita nuova* donde el surgimiento de Beatrice quedaba plasmado en el «aguafuerte» de la visión bella y gentil, consustancial al trazado firme del *fatum*:

«Aún la veo. El semblante fino y largo, delineado en expresión de tormento, como si siempre al venir hacia mí terminara de desprenderse de un enorme bloque de vida dura. Y este esfuerzo mantenía intacta su agilidad, pues al caminar el faralá de su vestido negro se le atorbellinaba en torno de las rodillas, y un bucle de cabello, corrido sobre su sien hasta descubrir el lóbulo de la oreja, parecía acompañar ese ímpetu de lanzamiento hacia lo desconocido que era su modo de caminar. A veces le envolvía la garganta una piel, y mirándola pasar se creía que era una forastera que regresaba de lejanas ciudades. Así venía hacia mí. Sus veintitrés años [...] envasados en un cuerpo gentil, se encaminaban hacia mí, como si yo en ese presente constituyera la definitiva razón

¹¹ «Como las fieras en el bosque, nosotros olfateamos Buenos Aires, Buenos Aires que está tan lejos, y entre las montañas nevadas el nombre de Ester Primavera choca en mis mejillas como una ráfaga de viento perfumado...» (Arlt 2002: 73).

de ser de todo su pasado... Sí, eso, había vivido veintitrés años para eso, para avanzar en la ancha vereda hacia mí, con rostro de tormento»¹².

Reparemos en que la «paráfrasis» que nos ofrece Roberto Arlt a la aparición de la «gentil» Beatrice ante la vista del joven Dante contiene una gama de referencias que introducen la variante fatalista y deconstructora del motivo del amor angelical y sublimado: se atavía con un «vestido negro», semeja una «forastera que regresaba de lejanas ciudades» y ella misma parecía, por su modo de caminar, que contuviera un salto «a lo desconocido». Asimismo, su «rostro de tormento» prelude la discordia inherente al desarrollo de la historia. Volvemos, con Arlt, al «topos» de un espacio despoblado de salvación, bajo el paradójico «nombre de mansedumbre» que en verdad conforma un «infierno rojo en el que a todos los semblantes los ha barnizado de amarillo la muerte». El Sanatorio de Santa Mónica parece así prefigurar en su paradójica asociación de beatitud y muerte el nombre ideado por Juan Carlos Onetti para su espacio narrativo por excelencia (Santa María), así como la toponimia de otro de los ámbitos en que ha desarrollado la literatura hispanoamericana sus historias de desolación espiritual: San Juan Luvina, donde también asistimos, de la mano del mexicano Juan Rulfo, a un ciclo eterno de destrucción y decadencia¹³.

Para alcanzar la mayor eficacia en la plasmación de este recurso cíclico, se sirve Roberto Arlt magistralmente de un continuo movimiento de oscilación narrativa, que viene a reproducir los virajes constitutivos de la memoria, entre el momento presente que vive el narrador, sometido al tratamiento médico y en compañía de otros seres igualmente afectados por la enfermedad, y las «iluminaciones» que articulan sus recuerdos, donde asistimos a la reconstrucción progresiva, en precisas y muy bien seleccionadas secuencias analépticas, de la historia de su relación con Ester Primavera, como brotes de vida y muerte que articulan el itinerario de una ofensa que fue una humillación. Son las olas que, tras acariciar tibiamente las orillas del recuerdo, retornan al mismo fondo abisal de la conciencia asfixiada, a sus pulmones infectados: una respiración narrativa obstruida por la conciencia del mal, que postula el brillo amargo de su triunfo. Y así, en uno de los instantes recreados, asistimos a la confesión de una victoria en cuya semilla habita la conciencia de la acción inversa como el grado más alto de intimidad que entre dos criaturas pueda producirse. El golpe simbólico que el narrador asesta a la mujer es concebido por él como

¹² Arlt 2002: 66.

¹³ Véase «Luvina», en *El llano en llamas*: «San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio...» (Rulfo 1992: 111).

«el más hermoso momento» de su existencia, la más alta producción de «autenticidad» que podía materializarse en sus vidas. El «envasado» de angustia en grado superlativo arroja un sentimiento que hubiera hechizado a Georges Bataille, planteando la literatura de Arlt, y su derivación en la de Onetti, como expresión conspicua de la sustancia imperiosa del mal como estigma de la mayor intensidad a que estaría destinada el alma humana.

Como acertadamente dictamina David Viñas, se trata de un «reiterado juego que va de la condena al paraíso», cuyo vaivén termina por desestabilizar todos los escenarios posibles en la tensión que nos arroja del placer al sufrimiento y del crimen a su «castigo»¹⁴. En este tránsito de resonancias naturales y de coreografía en *pas de deux*, virando al virtuosismo machista del tango, se concibe el término o deceso como una desembocadura de la ahogada esperanza, y en ella, el rostro del amor como plenitud imaginaria en el decurso melancólico de una existencia que no pudo redimirse, y que no afronta ninguna de las formas de la regeneración metafísica. Las palabras del narrador dan buena fe de este veredicto a través de su dictamen: «Ha dejado de ser la mujer que un día envejecerá y tendrá cabellos blancos, y la sonrisa cascada y triste de las viejas. Ligada a mí por el ultraje, desde hace setecientos días, vive en mi remordimiento como un hierro espléndido y perpetuo, y mi alegría es saber que cuando esté moribundo, y los enfermeros pasen a mi lado sin mirarme, la imagen desgarrada de la delicada criatura vendrá a acompañarme hasta que muera»¹⁵. El infierno, en efecto, es una potencia efectiva y natural.

Sancionemos, con este fragmento, el carácter siniestro y tortuoso de la relación idealizada, que fluye por un declive de adversidades, propiciadas de manera consciente, para entronizar la contrafigura del bien inmaculado. El instante de mayor sensualidad y donde la altura de la dicha alcanza su cúspide se corresponde precisamente con la aparición gratuita de la mancha, de la afrenta innecesaria, de una voluntad que se recrea en la pureza del dolor. La entronización del mal, tanto más punzante y nítido cuanto mayor es la evidencia de su sustancia, de su obstinada negativa al florecimiento de su antagónico, el «posible» bien: «Lo auténtico era aquello, el dolor de la muchacha olvidada de lo que se debía a sí misma por una serie de convencionalismos, olvidada de las apariencias y convirtiéndose, por ello, en la

¹⁴ El relato «Las fieras» es, a su vez, interpretado por Viñas como una «exasperación» de «Ester Primavera»: «la distancia del recuerdo (o del borrador de una carta jamás escrita) es la repetida mujer idealizada de un pasado—afuera de la profundización del sanatorio de montaña convertido definitivamente en cárcel...» («Entre jorobados y gorilas»; postfacio de Viñas en Arlt 2002: 806-807).

¹⁵ Arlt 2002: 77.

criatura eterna a la que en ese exclusivo minuto yo no era digno de besar el polvo en que pisara». El sintagma «criatura eterna» cifra toda la aventura emocional en sus oscilantes variaciones, al pasar de la adoración al ultraje o, mejor dicho, al hacer del ultraje la forma superior de toda posible adoración: su inversión patológica. Se trata, en suma, de la tesis propugnada por Jean-Paul Sartre y citada por Bataille en su ensayo sobre Baudelaire, que estampa en las primeras frases de su estudio: «Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer expresamente lo contrario de aquello que se continúa considerando el Bien. Es querer lo que no se quiere [...] y no querer lo que se quiere –ya que el Bien se define siempre como el objeto y el fin de la voluntad profunda–. Tal es justamente la actitud de Baudelaire». La glosa de Bataille no puede ser más oportuna para una aplicación al relato y, por analogía, a toda la literatura de Arlt. También, de algún modo, a las versiones contemporáneas del mito de Beatriz que centralizan su difusión en el componente enfermizo que contiene en su seno, a su transvaloración o negativización definitivas: «Y aquel que se condena adquiere una soledad que es como la imagen debilitada de la gran soledad del hombre verdaderamente libre...»¹⁶.

Por otra parte, el entramado de la fábula plantea en «Ester Primavera» el recurso de la epístola infamatoria para arribar al paroxismo de la crueldad, a partir del cual se produce el viraje de la acción: «Yo sería el único hombre a quien odiaría con paciencia de eternidad»¹⁷. En este caso, la carta es el golpe de gracia que lanza el

¹⁶ De ahí a la dimensión del «creador», del creador «patológico», no hay, tal vez, más que un paso. Así lo señala Bataille, y lo refiere, precisamente, al concepto de la formación de la «flor del mal», como metáfora de ese vínculo entre lo maligno y el designio creador: «En cierto sentido, crea: hace aparecer en un universo en el que cada uno de los elementos se sacrifica para concurrir a la grandeza del conjunto, la singularidad, es decir, la rebelión de un fragmento, de un detalle [...]. Observemos la relación existente entre el Mal y la poesía: cuando, además, la poesía toma al Mal como objeto, los dos tipos de creación de responsabilidad limitada se unen y se funden, de este modo tenemos una flor del Mal. Pero la creación deliberada del Mal, es decir la culpa, es aceptación y reconocimiento del Bien; le rinde homenaje y, al bautizarse a sí misma como mala, confiesa que es relativa y derivada, y que sin el Bien no existiría» (Bataille 1987: 35-36).

¹⁷ «Entonces pedí recado de escribir y redacté la carta más infame que nunca haya salido de entre mis manos. Mi ferocidad y mi desesperación acumulaban ultraje sobre ultraje, tergiversaba hechos que ella me había narrado, exaltaba detalles de su vida que sugerirían a un tercero que no conociera nuestras relaciones la idea de una intimidad que nunca había existido, y limaba los insultos para hacerlos más atroces e inolvidables, no con palabras groseras, sino escarneciendo su nobleza, retorciendo sus ideas, abochornándola de tal forma por su generosidad que de pronto pensé que si ella pudiera leer esa carta se arrodillaría ante mí para suplicarme que no la enviara. Y, sin embargo, era inocente...» (Arlt 2002: 78-79).

narrador en su «amada víctima», materializado en el relato de una manera muy eficaz a través de una elipsis de sus contenidos, tanto más cruenta por el hecho de omitirse como secreto narrativo. En este punto, conviene recordar que el texto de Arlt abre un espacio de conexiones intertextuales, concita la presencia de otros autores que han explotado el mismo procedimiento literario en planteamientos allegables en cuanto a la plasmación de un delirio que se asocia a la deconstrucción del mito de Beatriz. Es el caso de la novela *El túnel*, publicada por Ernesto Sábato a finales de la década de los cuarenta. En el capítulo XXIX de la novela se procede al relato de la redacción de una epístola que el protagonista, y también narrador, escribe a la mujer en quien ha creído encontrar su «doble» existencial y que será, simultáneamente, la víctima propiciatoria de su desesperada agonía por iluminar el túnel de su «mismidad». El episodio contiene más de un elemento comparable a la contienda de afectos recreada por Roberto Arlt en «Ester Primavera»: María Iribarne será la destinataria de un texto –y de una actitud vital, en resumidas cuentas–, que implica el mismo procedimiento oscilatorio de una psique que halla en el sadismo la plenitud que por la vía del vínculo amoroso no termina de obtenerse. A diferencia de Arlt, propone Sábato una fábula de mayor envergadura y complejidad favorecida por la incorporación, a modo de misterio, de una red semántica propia del universo femenino, que desde el punto de vista de la narración –una perspectiva marcadamente «monológica» y encerrada en las paredes de su «principio de individuación»– será siempre renuente a su clarificación, mostrando y demostrando así cómo el hueco de la «otredad» resulta imposible de alumbrar y, por ende, de compartir completamente.

Nada de esto sucedía en los relatos de Arlt, que se limitan a postular el alma femenina desde dos esquemas contrapuestos y antinómicos: la mujer idealizada y la hembra carnal. La «tragedia» del varón no se debe a la imposibilidad de acceder al espíritu de la otredad sexual, sino que es fruto de las acciones perpetradas por los sujetos, y no del misterio consustancial al otro sexo, como sí acaece con Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*. Ahora es la hora del Gran Enigma. Lo que parecía ser difusión de entendimiento o descarga eléctrica de compenetraciones se revela, de suyo y de raíz, impenetrable, inasible, oscuro, tenebroso, remiso a su concreción definitiva: resistente a la función del *logos*. La palabra y el pensamiento no hacen sino girar en torno, como mariposas de luz, prontas a quemar sus alas al contacto con su objeto de atracción y vida. La ignorancia las mata, o –como sucederá en *El túnel*– la Ignorancia facultará el homicidio del ser amado, impermeable a todo intento de revelación ontológica y de acoplamiento sustancia¹⁸.

¹⁸ Queda esto confirmado por el hecho de que Castel estime inoportuno el envío de la carta y fuerce la posibilidad de recuperarla en la oficina de correos, que refiere de modo magnífico el capítulo XXX

Una inversión evidente del planteamiento argumental de la carta injuriosa constituye la médula del relato «El infierno tan temido» de Juan Carlos Onetti, una de las joyas narrativas producidas en el Río de la Plata durante la segunda mitad del siglo XX dentro del ámbito temático que nos ocupa. Escrito y publicado en 1957, sanciona este texto el epítome de la venganza, así como la más radical defenestración del halo de beatitud que adornaba al espíritu de belleza redentora propia del mito de Beatrice en la literatura europea.

No en vano es ahora Gracia la protagonista femenina, ni es tampoco casual que su oficio haya sido el de actriz (justamente, su apellido, César, recuerda no sólo al personaje histórico, sino a una figura prototípica del teatro shakesperiano), intercambiando vidas y sueños en el camino de la anulación de las personalidades. Onetti afila en este cuento su estilete y clava el filo sin ningún tipo de conmisericordia, en un espacio ausente de piedad, donde la aparición y consolidación de un «esperado infierno» es el único fin a que apunta el curso del tiempo. Unos sujetos y una historia, los de Onetti, que al cabo tampoco extrañan en exceso en los espacios reales y ontológicos donde habitan, caracterizados precisamente por la inexorable llegada, tarde o temprano, de la mueca o máscara de lo grotesco que coronará todo «espectáculo» de una vida. Como ha señalado con gran acierto José Miguel Oviedo, la «lenta invención» de la mujer, necesaria para la pervivencia de Risso, protagonista del cuento, tiene su invertida simetría en la paulatina reinención de la mujer-actriz, que escenifica su degeneración, esa «calculada ceremonia», «que ella dirige como una escena teatral destinada a un solo espectador, con la finalidad de humillarlo y destruirlo»¹⁹. Otra vez, el sueño «realizado» es el cumplimiento escénico de la pulsión de muerte que el amor entreaña.

La estructura del relato, diestra y pulida, ofrece como columna vertebral del mismo la serie de secuencias que cohesionan su itinerario narrativo, y que se insta-

de *El túnel*. Así, nos dice el narrador: «Releí la carta y me pareció que, con los cambios anotados, quedaba suficientemente hiriente. La cerré, fui al Correo Central y la despaché certificada». En el capítulo siguiente se produce un giro inmediato en la voluntad del narrador: «Una vez más, pues, había cometido una tontería, con mi costumbre de escribir cartas muy espontáneas y enviarlas en seguida. Las cartas de importancia hay que retenerlas por lo menos un día hasta que se vean claramente todas las posibles consecuencias» (Sábato 1983: 144-145). He de puntualizar, asimismo, que no debe inferirse de la comparación entre Arlt y Sábato la caracterización del primero como «escritor poco complejo». Planteo, tan sólo, una diferencia cualitativa en lo que respecta al orden de las caracterizaciones ontológicas en las relaciones amorosas, y no en los universos generales donde gravitan las vidas de los personajes.

¹⁹ Oviedo 1992: 456.

lan en el presente vital de un hombre, primeramente viudo y que después repudió a su segunda mujer, Gracia César, en el lento y destructivo proceso a que lo conduce la recepción de cinco cartas, con sus cinco fotogramas obscenos de la hembra que así cumple la venganza de su ofensa. En torno a este plano narrativo de carácter progresivo y ascendente en la escalada de su inherente perversión, se irán incorporando episodios, escenas, pensamientos y situaciones relativas a la biografía emocional de Riso, y al tiempo biográfico en que conoció y amó a quien más tarde personificará la máscara de una furia impenitente. El magistral inicio del relato cumple una de las funciones básicas del género cuento como inesperada irrupción de una sacudida, que acontece dentro del orden y de la norma, principio elemental para la inmediata instalación de su necesaria intensidad, tal como dictaminara Julio Cortázar. Así, y no en vano, la primera epístola le es depositada por una compañera de trabajo, servida por una «mano roja y manchada de tinta», al tiempo que escribía una crónica deportiva de carreras, «entre la medianoche y el cierre»²⁰. Queda incoado así un proceso lento e irreversible, una cuenta atrás sin posibilidad de detención, concebido en una estructura rítmica que revela una sutil asimilación del arte narrativo de Edgar Allan Poe (el cuento-suspense como aceleración del tiempo a despecho de los espacios vitales, que sufren una paulatina merma) y del concepto de la progresión imparable en el desarrollo de un determinado «proceso» (a partir de los relatos de Franz Kafka).

La descripción abrupta de la foto que contiene resume la cualidad de lo infecto, de lo contaminado y de lo inadmisibile, que determinarán la atmósfera y el carácter principales, el *ethos* del relato: «Era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto»²¹. Observemos la gran eficacia que ostenta Onetti en el manejo de los planos ambientales del relato. Todo está prácticamente dicho y anunciado: el motivo de la «cara de la desgracia», que dará título a otro de sus mejores relatos; la decantación por la penumbra como expresión externa del hondo vacío y la negrura internas que habitan el retrato y el envío; la reacción psicológica en la voluntad, llamada al fracaso, por desatender el llamado oscuro, la visita del rencor. Este germen de una floración honda y siniestra subraya su ensanchamiento, su necesidad de consumación y victoria, mediante el adecuado manejo de la técnica

²⁰ «El infierno tan temido», en Onetti 1994: 213-226. Todas las citas de este cuento pueden encontrarse a través de esta referencia.

²¹ Onetti 1994: 213.

de las analepsis argumentales, que Onetti recoge no sólo de Roberto Arlt, como ya se ha advertido, sino fundamentalmente de su admirado William Faulkner. La rememoración de la historia sentimental entre Risso y Gracia apunta claramente a este ahondamiento en el pozal de la amargura, en dos planos que se conjugan con habilidad: los recuerdos no sirven tan sólo para fomentar la desolación existencial de su protagonista, que desciende mediante las evocaciones a un callejón sin salida donde el tiempo no dispensa ninguna maniobra para redimir o curar su poso solidificado, sino que disparan su efectividad en el ánimo de todo lector del texto, que así va reconstruyendo los recovecos de este ceremonial de lo siniestro, al tiempo que siente el curso de su acción, parejamente al personaje, como dispositivo irreparable.

Desde esta óptica, «El infierno tan temido» de Onetti provoca una honda sensación de hastío, un prolongado gusto acre, un profundo desabrimiento existencial. En la médula de tal afección cabe hallar una idea del mundo como el espacio de lo inestimable, que marca cada una de las categorías del relato. El estigma del nihilismo es su resultado. La nada se ofrece nítida a quien pretenda escarbar en la superficie terrosa de cada historia, de cada situación, de cualquier empresa. Es el término indefectible del deseo y, por lo tanto, asoma en toda morfología narrativa, según Onetti, que pretenda plasmar los episodios de una historia de amor. Así, Risso «había empezado a creer que la muchacha que le había escrito largas cartas en las breves separaciones veraniegas del noviazgo era la misma que procuraba su desesperación y su aniquilamiento enviándole las fotografías. Y llegó a pensar que, siempre, el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir –para él y para ella– la destrucción, la paz definitiva de la nada»²². Un eco de la pulsión de muerte, en clave freudiana, rodea la seca sonoridad del relato. La toma de conciencia con el resultado fijo en que desemboca toda propuesta del deseo está presente y condiciona la actitud de Risso ante el episodio que propició la separación de la pareja. La estructura interna del amor contiene una predisposición al absurdo, expresado en una dimensión universal²³. Un viudo, como Risso, y una joven actriz, veinte años menor, que «había atravesado virgen dos noviazgos» y que lucha contra los «vaticinios pesimistas» que enmarañan su decisión, pujando por alcanzar incluso el cariño de la hija de Risso, llegan a cons-

²² Onetti 1994: 223.

²³ «Sólo tenía ahora, Risso, una lástima irremediable por ella, por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo, por la verdad y el error de sus creencias, por el simple absurdo del amor y por el complejo absurdo del amor creado por los hombres» (Onetti 1994: 218).

truir un círculo de compenetración tan sólido que ninguna discordia pudiera envilecer. El reto de ese amor que se busca permanentemente «puro» condiciona, en su puesta a prueba, su fracaso. Sucederá como consecuencia del acto de infidelidad sexual que protagoniza Gracia, durante una gira teatral y a modo de «ensayo» extremo de un amor ajeno a todo tipo de condiciones. Acto que ejecutará como la representación más osada de toda su trayectoria, en la que habría de probar su pericia como actriz –por la falsedad inherente a tal acto– y como mujer –por su «fidelidad» emocional hacia Risso: por haber preservado incólume su sentimiento a pesar de su adulterio–. El dictamen, la premisa que posibilitaba dicho «ensayo», quedará inmediatamente anulada.

Pandémica, nunca celeste, salvo en el claroscuro del recuerdo, se cifrará toda existencia en la literatura del autor uruguayo. El entusiasmo ha dado paso al hastío; la embriaguez erótica por la belleza, al desabrimiento, a la rutina o al olvido, cuando no al rencor, la inquina o la venganza; todo signo de alegría queda sustituido por el espectáculo cotidiano del más absoluto aburrimiento, como con razón ha señalado Fernando Aínsa: «Esta falta de fe se traduce en un aburrimiento casi metafísico. El mundo se percibe a través de un desinterés y un desasimiento que provocan un aburrimiento esencial». Y éste tan solo puede ser ocasionalmente evadido por los entreveros del sueño, sea éste entendido como creación literaria, de espacios, personajes y mundos, o como quimera a la que asirse cuando nada resta, cuando nada importa. Cuando entonces²⁴.

Y así el síndrome de la ausencia adopta en la obra de Onetti los rostros de la desgracia, como inversión anunciada y prevista de la ventura, o las construcciones ficcionales de la evasión. En el cuento titulado «Presencia» (1978), el exiliado Jorge Malabia diseña la vida imaginaria de la mujer que quedó presa en la remota Santa María mediante una farsa detectivesca, que simula una existencia casi compartida en las calles de la misma ciudad de Madrid en que sobrevive sin raíces, y a cuyo hilo se recrea esa «presencia» femenina imposible, que la trágica noticia del diario *Presencia* trunca, atroz, con su tajo de realidad. En otro de los más celebrados cuentos de Onetti, la necesidad imperiosa, absoluta y única de materializar una fantasía da pie a la protagonista de «Un sueño realizado» (1941) a contratar a un decrepito director teatral para reconstruir sobre un escenario las breves y enigmáticas secuencias de su onírico proceso, que desemboca, tras su realización, en un fatal desenla-

²⁴ «Todos ellos fundan una realidad alternativa y, en la imposibilidad de integrarse, se proyectan en una “evasión” permanente» (Aínsa 1990: 90-91).

ce²⁵. El desconcierto que, según Mario Benedetti²⁶, provoca la conclusión del relato en los lectores, confirma la hipótesis onettiana de que el territorio de lo imaginario supera en intensidad, capacidad, fuerza y valor al universo tedioso, insípido o desvaído, cuando no descarnado y truculento de los hechos físicos que la realidad objetiva y el paso del tiempo nos depara. De evidente linaje faulkneriano, como espléndido homenaje al «padre y maestro mágico» que fuera para Onetti el escritor norteamericano, es el relato «La novia robada» (1968), en que brillan los ecos de las narraciones de Faulkner más recordadas por el uruguayo: la demacrada protagonista de la novela breve *Una rosa para Emily* y el recuerdo del traje de novia que quedó sin estrenar, apolillado e inconcluso, de Judit, la hija de Tomás Supten, en la magna, coral y compleja novela *Absalón, Absalón* (1936)²⁷.

En tales condiciones, la vida se limita a reproducir los gestos consabidos, hasta desgastar y lamer sus aristas vivas, y trocar a sus dueños en materia fósil de cuanto alguna vez tuvo fuerza y movimiento. El universo de Santa María, y de todas las patrias posibles que albergan al ser humano para Juan Carlos Onetti, deviene simple e improductiva repetición, que forja los rostros de la desgraciada muerte en vida. Pero alguna vez, el *daimon* de un sentimiento antiguo, que fue real y comprendió materia y forma, retorna como presencia angustiada en la casa de arena que todavía

²⁵ «Un viejo retirado en un asilo de pobres, exdirector o productor teatral arruinado muchas veces, dotado de un grotesco peluquín y de una dentadura postiza que no se quita ni para dormir, encuentra en la biblioteca del asilo un ejemplar de *Hamlet*, y ese hallazgo le dispara el recuerdo de algo que sucedió muchos años atrás. [...] Pero en el recuerdo se convierte no en protagonista, sino en personaje secundario y narrador de las vidas de otros, de la aparición, en una capital de provincia todavía inominada, pero en la que ya reconocemos a Santa María, de una mujer extravagante y sin duda perturbada, ridícula en el anacronismo de su peinado y su vestuario, perdida en la confusión del tiempo». A esta sinopsis argumental del cuento añade Antonio Muñoz Molina en su prólogo a los cuentos onettianos una interesante reflexión: «Los soñadores de Onetti suelen tener una temible resolución: quieren ver cumplidos los sueños, quieren darle forma con ellos al mundo, regirlo en virtud de normas imaginarias tan severamente como si aplicaran el Código Civil...» (Muñoz Molina 1994: 20-21).

²⁶ «Ya no se trata de una intrusión del sueño en la vigilia, ni de la vulgar pesadilla premonitoria, sino más bien de forzar a la realidad a seguir los pasos del sueño. La reconstrucción, en una escena artificiosamente fatal, de todos los datos del sueño, provoca también una repetición geométrica del desenlace...» (Benedetti en Giacoman, 1974: 56).

²⁷ «Judit tuvo el tiempo justo de buscar el vestido inconcluso y cubrirse con él cuando se abrió violentamente la puerta y apareció su hermano, el salvaje asesino a quien no veía desde hacía dos años y que (si es que estaba vivo) creía a mil millas de distancia: allí estaban los dos, los hijos malditos sobre quienes se abatía en aquel instante el primer golpe de su herencia infernal, contemplándose por encima de aquel traje de novia levantado e inconcluso» (Faulkner 1951: 145; véase en general el capítulo V).

permanece sin desmoronarse. Allí, oficia sus ritos, sus puestas en escena, las realizaciones últimas de sus sueños, las compensaciones siniestras de sus desdichas. Sus actores pueden interpretar el papel. Tal vez alcancen la cima de su empeño. En todo caso, sus logros no habrán sobrepasado el último círculo infernal. Cumplirán sus fines como quien abraza la bandera de la ruindad, del abandono. Obtendrán sus prebendas por haberles dado la bienvenida al infierno a quienes todavía ignoran que están a sus puertas. Confirmarán su tarea en un oficio de simulación, ignominia o saña. Si no optaron por abandonarse a la razón vegetativa, optarán por recrudescer en inversión canalla lo que alguna vez pudiera haber sido camino de perfección. Sin consagración posible en un ascenso, que cayó como palabra gastada, y en un abandono perpetuo de todo estado de Gracia.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando: "Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti". En *Juan Carlos Onetti: premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes 1980"* (1990). Barcelona-Madrid, Anthropos-Ministerio de Cultura.
- Alighieri, Dante: *Divina Comedia*. Barcelona. Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg. Traducción de Ángel Crespo. *Infierno* (2002); *Purgatorio* (2002); *Paraíso* (2003). Edición bilingüe.
- Alighieri, Dante: *La vita nuova La vida nueva* (1988). Barcelona, Bosch. Introducción y traducción de Raffaele Pinto.
- Arlt, Roberto: *Cuentos completos* (2002). Madrid, Losada. Ed. David Viñas.
- Arlt, Roberto: *El amor brujo* (1972). Buenos Aires, Fabril. Ed. Mirta Arlt.
- Bataille, Georges: *La literatura y el mal* (1987). Madrid, Taurus. Traducción de Lourdes Ortiz.
- Cervera Salinas, Vicente: *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006). Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Cueto, Alonso: "Los cuentos de Juan Carlos Onetti". (1992) En: Pupo-Walker, Enrique: *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia.
- Curtius, E.R.: *Literatura europea y Edad Media latina* (1981). Madrid. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre.
- Faulkner, William: *Absalón, Absalón* (1951). Buenos Aires, Emecé. Traducción de Beatriz Florencia Nelson.
- Giacoman, Helmy F. (Ed.): *Homenaje a Juan Carlos Onetti: Variaciones interpretativas en torno a su obra* (1974). Madrid-New York, Anaya-Las Américas.

- Gnutzmann, Rita: *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio* (1984). Bilbao, Universidad del País Vasco.
- Ingenieros, José: *El hombre mediocre* (1973). Buenos Aires, Losada.
- Ingenieros, José: *Tratado del amor* (1959). Buenos Aires, Ramón J. Roggero.
- Maldavski, Daniel: *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (1968). Buenos Aires, Escuela.
- Mattalia, Sonia (1992): “Modernización y desjerarquización cultural: el caso Arlt (De *La vida puerca* a *El amor brujo*). En “Revista Iberoamericana”, 58. University of Pittsburgh, pp. 501-516.
- Mattalia, Sonia: “Juan Carlos Onetti: marinero de universos” (1994). En: Onetti, Juan Carlos: *La vida breve*. Madrid, Anaya-Muchnik.
- Onetti, Juan Carlos: *Cuentos completos* (1994). Madrid, Alfaguara. Introducción de Antonio Muñoz Molina.
- Onetti, Juan Carlos: *Requiem por Faulkner y otros artículos* (1976). Ed. Jorge Ruffinelli. Arca-Calicanto, Montevideo-Buenos Aires.
- Oviedo, José Miguel: “Introducción a Onetti” (1992). En: *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-80)*. Tomo II. Madrid, Alianza.
- Rulfo, Juan: *Toda la obra* (1992). Unesco, Archivos. Ed. Claude Fell.
- Sábato, Ernesto: *El túnel* (1983). Madrid, Cátedra.