

AMOR Y DESTRUCCION EN *EL INFIERNO TAN TEMIDO*,
DE JUAN CARLOS ONETTI.

María Antonia Zandanel de González.

Si el cuento representa, por la naturaleza misma de su género, una apretada síntesis de la tensión narrativa que condensa en su propia trama todas las posibilidades expresivas del autor, *El infierno tan temido* representa, en la producción del uruguayo Juan Carlos Onetti, un acabado ejemplo de esta afirmación. Enfrentarse pues con el análisis de este relato significa, de alguna manera, convocar para su interpretación los rasgos más salientes del estilo y de la concepción del autor.

El protagonista de su obra es el hombre del siglo XX, con todos sus conflictos y tensiones; es, además, un hombre concreto: el rioplatense, y, desde allí, el hombre universal que carga sobre sus hombros el descreimiento y la indiferencia de una época que ha visto quebrar los valores tradicionales. Este hombre universal está aferrado a su realidad temporal y trata, desde allí, de afirmar su identidad; pero, por sobre todas las cosas, es consciente de la impotencia de justificar una vida vacía en un mundo carente de sentido. Según Hugo Verani:

"Impotente ante el absurdo de la existencia,
ante la contemplación de la arbitrariedad

de la muerte, ante el profundo desamparo que trajo el eclipse de Dios, el novelista contemporáneo busca superar la realidad caótica que lo envuelve, busca fundar un mundo, un nuevo orden, a través de la palabra "1.

Un nihilismo existencial insuperable lo llevará irremediablemente a la muerte, al suicidio, al asesinato, a la destrucción del ser, en fin, en cualquiera de sus formas. El hombre de Onetti es, además, un constructor de quimeras, un fabricante de sueños, un eterno insatisfecho, un ser que huye de los interrogantes de la existencia, cobijándose en un mundo de sueños no menos abrumadores que la propia realidad:

"Frente al terror de vivir en su ostensible infierno tan temido, Onetti no tiene más remedio que reinventar el mundo a imagen de sus sueños irrealizables. Transfigurar el sinsentido de la vida en objeto estético es su único, ilusorio refugio "2.

Los personajes de Onetti son seres marginales que están siempre al borde de la desesperanza, y tratan de escapar de ella a veces a través del sueño, de una mentirosa e inventada realidad que intenta sustanciar sus existencias vacías. Otras veces el escapismo está fundado en la invención de un sustituto, un sueño de ojos abiertos, una necesidad perentoria de realizar algo, no importa qué: un astillero, un prostíbulo, una obra teatral, que justifique sus existencias vacías. Libran una despiadada lucha consigo mismos, tratando de evadir la mediocridad, el conformismo, el hastío, pero lo hacen, de ahí la grandiosidad trágica de estos antihéroes

1 Hugo J. VERANI. "Juan Carlos Onetti". En: Narrativa y crítica de nuestra América. Madrid, Ed. Castalia, 1978. p. 189.

2 Hugo J. VERANI. Onetti: el ritual de la impostura. Venezuela, Monte Avila Editores. 1981. p. 259.

modernos, a sabiendas de que todas sus acciones están condenadas al fracaso. Por esto mismo se encuentran siempre en un momento crucial de la existencia: cuando descubren que toda su vida no es más que un engaño.

El gran tema de la narrativa de Onetti es el de la auto-degradación. El sentido trágico que la impregna está dado en el hecho de que no es buscada deliberadamente; por el contrario, el hombre busca casi desesperadamente su salvación, pero lo hace a sabiendas de que no habrá salida. El hombre de Onetti camina, fatal e involuntariamente, hacia la autodestrucción.

Nuestro autor convoca, a lo largo de toda su obra, a sus fantasmas, para conformar una cosmovisión lúgubre y sombría, de tono melancólico, amarga y despiadada. Su obra: sus novelas de mayor aliento, sus narraciones intermedias, sus cuentos, son, mirados en su conjunto, variaciones de una misma melodía de tono monocorde. Situadas geográficamente casi todas en el infierno sanmariano, envueltas en un tiempo de eterna agonía espiritual, donde sus personajes, los hombres, Larsen, o Brausen, o Díaz Grey, o Jorge Malabia, o Eladio Linacero, en realidad el hombre, el hombre de nuestro siglo, vive una única e irreversible pesadilla: arrastrar dolorosamente su existencia en un espacio inhabitable y en un tiempo clausurante.

En esta visión única de la existencia, donde los hechos se suceden, como en el sueño o como en la ficción literaria, "en una especie de eterno presente que es el tiempo de la mente que los nutre"³, resulta dificultoso establecer secuencias cronológicas; todos los hechos, los acontecimientos, las acciones, concurren en una simultaneidad que hace confusa e inaprensible la cosmovisión onettiana.

También debemos destacar, una vez más, sus ya proverbiales "trampas"⁴ al lector, o a quien intente ordenar en una secuencia lógica, coherente, inteligible, aquello

3 Luis HARSS. Los nuestros. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975. p. 231.

4 Fernando AINSA. Las trampas de Onetti. Montevideo, Alfa, 1970.

que el autor ha concebido como un caos ilógico, incoherente e ininteligible.

Todos estos elementos caracterizadores se dan cita, en distinta medida, en este cuento de Onetti, y por ello justifican nuestra elección para bucear en su obra.

Lo primero que merece destacarse en el análisis de este relato en particular es el acierto en la elección del tema. Conviene recordar aquí lo que al respecto nos dice Mariano Baquero Goyanes:

"Un cuento es fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve"⁵.

Y completa un poco más adelante:

"(...) gran parte de la fuerza del relato reside en el hallazgo del tema (...) porque el cuento es argumento, ante todo"⁶.

Directamente vinculado por su naturaleza a las exigencias del género, que supone la existencia de un argumento que por su propia fuerza quepa en el relato breve y sea capaz de sostener la apretada tensión que caracteriza al cuento, la historia está basada en un hecho real:

"Luis Batlle, prominente político uruguayo que fuera presidente de la república y director del vespertino *Acción* en el que Onetti trabajara de secretario de redacción, le entregó un día una anécdota real, poco menos que hecha a la medida de la visión del mundo, amarga

5 Mariano BAQUERO GOYANES. Qué es el cuento. Buenos Aires. Ed. Columba, Colección Esquemas, 1967, p. 49.

6 Ibidem, p. 49.

y pudorosamente esperanzada, del escritor "7.

La historia de una venganza sórdida y despiadada habría suministrado el material argumental que, por la significación de su contenido, se adecuaba perfectamente a la intensidad que la trama del cuento requiere. Reelaborada por Onetti, la historia de una mujer despechada que probablemente envía fotografías de sus relaciones con otros hombres a un antiguo amante, se convierte en una inmejorable ocasión para volcar en ella sus propias concepciones, y hacer de esta venganza tortuosa la expresión de algunas de las obsesiones que conforman su propio universo narrativo.

Conformado por seres herméticos y atormentados, que marchan indefectiblemente hacia su autodegradación y destrucción, el relato es una acabada expresión de la madurez narrativa del uruguayo Juan Carlos Onetti.

"(...) la obra es una pieza perfecta sobre el tema de la crueldad mezclada inextricablemente con el amor. Más: es la sutil demostración de las ambigüedades de la pasión amorosa, ya que la actitud de Gracia, la mujer, no es otra cosa que una manifestación más, por desusada y contradictoria que parezca, del amor que une y a la vez separa a dos seres humanos "8.

Dispuesto tipográficamente en siete segmentos, el relato no sigue, como es de esperar, la secuencia lineal de los acontecimientos. La disposición, quebrada y por momentos superpuesta de las partes que conforman el relato, no solamente sirve para introducir hechos o situaciones que explican la línea argumental, sino también para graduar

7 Rubén COTELO. Narradores uruguayos. Venezuela. Monte Avila, 1969. p. 53.

8 Jorge RUFFINELLI. Prólogo a los Cuentos Completos. Buenos Aires, Corregidor, 1980. pp. 11-12.

su "crescendo" dramático, que viene dado al comienzo por el orden de aparición de las cartas, para luego seguir la acción de su destinatario, Risso, uno de los personajes centrales. Los segmentos a que hemos aludido están dispuestos de modo tal que permiten una suerte de descanso en la progresión dramática, pero sirven a su vez como base y nexo para desencadenar una tensión que habrá de cerrarse recién en las líneas finales, uniendo, en cierto modo, el desenlace con el epílogo.

El primer segmento tiene un tono estrictamente presentativo. Se destaca la ubicación espacial, en el ámbito de la redacción de un periódico, con tono marcadamente anodino, logrado a través de una descripción impersonal. Este efecto se consigue por el uso de verbos impersonales y por la reiteración de los pronombres que contribuyen a acentuar este efecto. La ubicación en la escena se produce entremezclando elementos objetivos: transcripciones del artículo periodístico que está redactando el personaje, actividad de los otros miembros de la redacción (elementos estos que remiten a un ambiente); con descripciones súbitamente subjetivas, como es el caso de la impresión de la mujer encargada de "Sociales", siguiendo la técnica del monólogo interior.

En realidad, la estrategia elegida para la caracterización del ambiente consiste en un brusco cambio de los planos narrativos que van completando la descripción, donde cada plano va dando una dimensión diferente. Está a cargo del narrador omnisciente la presentación del estado anímico del protagonista, cuya caracterización está lograda por la contraposición de adjetivos apareados que queda descompensada por la adición de otro adjetivo que desequilibra esta contraposición, con efectos negativos, y la adición limitadora de un adverbio de modo:

"Estaba golpeando la máquina, un poco hambriento, un poco enfermo por el café y el tabaco, entregado con familiar felicidad a la marcha de la frase y a la aparición dócil

de las palabras "9.

"Estaba débil y contento, casi solo (...)"¹⁰

Este recurso le permite dar la idea de una medianía, cuando no de mediocridad, en las emociones del personaje, al presentarlas doblemente atemperadas por la presencia de los adverbios ya señalados. El diálogo introduce la situación; pero Risso no participa en los diálogos, no responde, y esto nos sugiere, por un lado, la incomunicación de los seres que habitan este ámbito de la redacción, por otro, aumenta el tono de impersonalidad, y, finalmente, da una sensación de "externidad", de extrañeza del personaje, que aparece instalado pasivamente. Se puede percibir, a través de la sumatoria de estos recursos, una primera caracterización, cuyas líneas se habrán de acentuar a lo largo del relato.

Dados el ambiente y la situación, la presentación del tema está señalada por la llegada de la primera carta, un hecho más en este ambiente anodino, destacado solamente por un detalle: el color de las estampillas. Interesa subrayar la reacción del personaje porque es la línea que guía el "crescendo" dramático a lo largo del relato. En esta primera reacción se unen el estupor, la sorpresa y el rechazo, con un acento premonitorio:

"Vio por sorpresa, no terminó de comprender, su po que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto "¹¹.

El segundo segmento, encabezado por una subordinada temporal, nos proyecta, por medio del "flash back", a un espacio de tiempo anterior, que recuerda la relación que une a Risso con la remitente de las fotografías, su esposa Gracia César. Su contenido está destinado a presentar

9 Juan Carlos ONETTI. Cuentos Completos, op. cit., p. 203.

10 Ibidem, p. 203.

11 Ibidem, p. 204.

las actitudes de los personajes frente a la particular naturaleza de la relación que los une, donde interviene el amor, la farsa y las bases de un virtual desencuentro.

Del ámbito reducido de la redacción, la referencia al espacio nos traslada a un ámbito mayor: el de la ciudad donde las acciones se desarrollan. Los acontecimientos de *El infierno tan temido* transcurren, como en la mayor parte de las novelas y de los cuentos del autor, en Santa María, la ciudad mítica, creada e inventada por Onetti. Pero también aquí estamos ante un espacio cerrado, clausurado, franqueado solamente por las cartas que llegan del exterior.

Se reitera en este pasaje el cambio de punto de vista, desde una primera persona plural, encarnada en los innominados amigos de Risso, a la visión del narrador omnisciente.

Merece destacarse por su gran poder sugestivo, una descripción del personaje femenino, reducida a los tonos emocionales que presenta su rostro en los afiches del teatro:

"Intacta a veces, con bigotes de lápiz o desgarrada por uñas rencorosas, por las primeras lluvias otras, volvía a medias la cabeza para mirar la calle, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida "12.

La llegada de la segunda fotografía inaugura el tercer segmento y nos muestra un cambio en la actitud del personaje. El temor a la incertidumbre, a lo desconocido, a una situación irremediable que no tiene explicación, a una suerte de anonadamiento, de desconcierto, dejará paso luego a la indiferencia, al rechazo, y, finalmente, a la aceptación de que por encima de la infamia había, en aquellas fotografías, un mensaje de amor, cuyo origen Risso no podía explicar:

12 Ibidem. p. 205.

"Risso temió, sobre todo, no ser capaz de soportar un sentimiento desconocido que no era ni odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad, con el primer miedo del primer hombre sobre la tierra, con el nihilismo y el principio de la fe"¹³.

El tono dramático está logrado, en esta parte, por un fuerte contraste entre el relato de los acontecimientos realizados con una fría objetividad, en forma impersonal, libre de toda adjetivación (tan grata a Onetti) y las impresiones del personaje fuertemente marcadas por la descripción detallada de sus estados de ánimo.

Merece destacarse la descripción de la fotografía que, como en los otros casos, tiene un tono estrictamente alusivo pero de un fuerte poder sugestivo; a partir de un par de insignificantes datos físicos, nos muestra actitudes que cumplen plenamente el efecto descriptivo. Notas que hacen tanto al estilo como al pudor con que Onetti habitualmente maneja este tipo de escenas.

La tensión marcada por los cambiantes estados de ánimo del personaje se interrumpe para recoger otros hilos de la trama que, ubicados en el pasado, permiten comprender las bases sobre las cuales se asienta el drama. La presencia de Gracia en la vida de Risso, sus actitudes para con él y su concepción del amor hacia ese hombre ya maduro (otra de las constantes en Onetti), cuyos componentes habremos de recoger posteriormente al ocuparnos de los planos significativos, completan el contenido de esta parte.

El cuarto segmento nos muestra la llegada de la tercera foto con una connotación diferente. Remeda, en la visión del personaje, un animal venenoso que irradia un efecto nocivo y amenazador. Esta nueva consideración viene a agregarse a la consabida descripción de tono alusivo. Y el sentimiento que le inspira ahora es el de lástima:

13 *Ibidem.* p. 206.

"Sólo tenía ahora, Riso, 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"¹⁴.

Junto a la degradación máxima que supone la identificación de la fotografía con un insecto, aparece la creación de un plano mágico donde, paradójicamente, los amantes comienzan a entenderse y a dialogar. El narrador omnisciente se encarga de establecer, en ese plano mágico, la efímera relación que existe entre esa venganza tortuosa y el amor, signado por la incomprensión. El fragmento se cierra con una frase que deja abierta la próxima instancia dramática: "pero su verdadero error fue cambiar la dirección de los sobres"¹⁵.

El orden en la estructuración del tercero y cuarto segmento es simétrico: a la aparición de la carta sigue la descripción de las reacciones y los sentimientos de Riso y las actitudes de Gracia.

En el quinto segmento este orden se altera para relatar las alternativas que rodean la infidelidad de Gracia con un desconocido, y la separación, sin insultos ni reproches, por parte de Riso. Recién aquí aparece presentado claramente el motivo desencadenante de la trama y comienzan a recomponerse los elementos dispersos en las partes anteriores del relato, en función de ese motivo.

Conformados todos los ingredientes de la historia, se acelera la acción, casi en línea recta, hacia el desenlace. En los últimos segmentos, acosado por la llegada de nuevas cartas que rompe sin abrir, Riso se ve obligado a abandonar su actitud en cierto modo pasiva, como término simplemente de la relación, para reelaborar los componentes y aceptar, finalmente, en un extraño proceso de comprensión, que

¹⁴ *Ibidem*, p. 209-210.

¹⁵ *Ibidem*, p. 211.

las fotografías y la mujer que hoy busca desesperarlo y aniquilarlo, y la mujer que había amado, se identifican, tienen su origen en el mismo amor que los había unido. Todavía deberá agregar a su proceso de destrucción personal¹⁶ una nueva ignominia: a la traición se unirá una nueva faceta de la venganza, agravada ahora por el hecho de que los destinatarios de las cartas son su compañero de redacción, el viejo Lanza, y la abuela de su hija.

Finalmente, como quebrado en la aceptación de tanta ignominia, comienza a comprender, comprensión que seguramente se ubica en este plano mágico antes aludido, porque no interviene ni la inteligencia ni la voluntad. Esta comprensión que simplemente "le sucede", le sobreviene como un acontecimiento más, lo abre al plano de la libertad, extraña libertad, fruto de la negación total de sí mismo, de todos los valores y de todas las cosas que tienen sentido para los hombres:

"Veía la muerte y la amistad con la muerte, el ensoberbecido desprecio por las reglas que todos los hombres habían consentido acatar, el auténtico asombro de la libertad"¹⁷.

En estas condiciones espirituales, aceptando su destrucción y anonadamiento, decide volver a unirse con Gracia.

El último segmento cierra el cuento con el relato que el viejo Lanza hace de los momentos previos al suicidio de Risso, de su impotencia por alejarlo de esa resolución, generada por la llegada de la última carta a manos de su hija, descubriendo una faceta de la personalidad de Risso que había sobrevivido a su proceso de autodegradación. El "crescendo" dramático culmina con un efecto no previsto de esta trama de venganza y amor, producido por el envío de las cartas, al afectar a *l* único "que Risso tenía de

16 Mario BENEDETTI. *Literatura Uruguaya S. XX*. Montevideo. Alfa, 1969, p. 131.

17 Juan Carlos ONETTI. *Op. cit.*, p. 218.

veras vulnerable" ¹⁸.

La historia culmina no con el suicidio como acto terminal, clausurante y definitivo, sino, una vez más, con el efecto que la última carta habría de producir. Con esto se cierra un círculo perfecto al enlazar el final con el comienzo premonitorio que acompaña la llegada de la primera carta. Este séptimo segmento constituye también una suerte de epílogo que ayuda a centrar la interpretación del cuento. En la relación de Lanza aparece manifestada con claridad su impotencia para convencer a Risso de la culpabilidad de la mujer. Frente a este reclamo de cordura en las palabras del viejo, Risso se encierra, una vez más, para proclamar que la equivocación, el error, había sido de él y no precisamente al casarse con ella.

A las notas estilísticas ya señaladas habría que agregar un cambio en el lenguaje que abandona el tono alusivo y sugerente. Se produce un brusco contraste con el lenguaje llano y directo del viejo Lanza que muestra, de esta manera, la versión del hombre corriente frente a la tortuosa e intrincada relación entre Risso y Gracia.

Para entroncar plenamente este relato en la producción del uruguayo y encontrar todo su sentido, resulta necesario ocuparse expresamente del análisis de los planos significativos. Para ello, es conveniente establecer la relación de los personajes en el ámbito del juego, ámbito que está sugiriendo reiteradamente por Gracia, en uno de los pasajes:

"Ella imaginó en Risso un puente, una salida, un principio. (...) tal vez porque para ella el teatro era un oficio además de un juego y pensaba que el amor debía nacer y conservarse aparte, no contaminado por lo que se hace para ganar dinero y olvido" ¹⁹.

"Ella reiteró allí el mismo viejo juego alucinan-

¹⁸ *Ibidem*, p. 220.

¹⁹ *Ibidem*, p. 206.

te de ser una actriz entre actores, de creer en lo que sucedía en el escenario. (...) y la gente aceptaba el juego y lo prolongaba hasta el fin de la noche (...)"²⁰.

"De modo que el juego, el remedio, alternativamente melancólico y embriagador que ella iniciaba (...) también era aceptado en El Rosario. Siempre caían naipes en respuesta al que ella arrojaba, el juego se formalizaba y ya era imposible distraerse y mirarlo de afuera "²¹.

El juego ha sido presentado como creación de ámbitos donde la relación humana puede alcanzar su máxima plenitud al instalar al hombre en una realidad que le permite crear campos de acción con las cosas y con los otros hombres. Se genera así un ámbito de encuentro, de acción, en el que es posible una íntima interpenetración con los hombres y con las cosas que dignifica y plenifica la relación. Esta posición ha sido llevada al campo de la actividad estética por Alfonso López Quintás y conviene tenerla presente en la interpretación de este texto ²².

En principio, la relación que el autor establece entre los personajes es completamente superficial y se realiza a partir de estados anímicos semejantes:

"Un brillo, el de los ojos del afiche, se vinculaba con la frustrada destreza con que él volvía a hacerle el nudo a la siempre flamante y triste corbata de luto frente al espejo ovalado y móvil del dormitorio del prostíbulo "²³.

20 Ibidem, p. 211.

21 Ibidem, p. 212.

22 Cfr. Alfonso LOPEZ QUINTAS. Estética de la creatividad. Madrid. Cátedra, 1977.

23 Juan Carlos ONETTI, Op. cit., p. 205.

La relación entre ambos es, desde el comienzo, efímera y externa, si se quiere completamente accidental. Esta idea se refuerza cuando se observa que existe un total desencuentro en la unión de estos seres movidos por preocupaciones completamente diferentes y sin posibilidades de una conciliación profunda:

"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 "24.

Risso, hermético y ajeno a las cosas y a las personas, movido solamente por su ciega pasión e incapaz de comprender; Gracia, escindida entre la farsa de su actividad artística y su vida personal, conforman los dos términos de un desencuentro inevitable. Si la unión está establecida en planos efímeros y circunstanciales, el juego que impone la relación tampoco puede enriquecerla porque no hay verdadero encuentro; se trata de dos seres incomunicados, cerrados a una auténtica comprensión, constante en la concepción del autor, donde no existe distancia entre ellos, distancia que podría permitir la interpelación y la respuesta, porque Gracia, la mujer, es, en realidad, un objeto, una prolongación de Risso:

"Pero no era ella quien lo imponía, Gracia César, hechura de Risso, segregada de él para completarlo, como el aire al pulmón, como el invierno al trigo 25.

Lo que existe es una fusión en un plano que niega la auténtica dimensión creadora y perfectiva del amor. La relación de los personajes se establece, en realidad, en el plano de la lujuria:

24 Ibidem, p. 216.

25 Ibidem, p. 209.

"No buscaba alejarse de la lujuria; quería descansar y olvidarla, permitir que la lujuria descansara y olvidara "26.

Lo que cada uno aporta a ella es lo que separadamente puede dar: Riso, su ciega pasión y su incomprensión; Gracia, su desencuentro con la realidad; y el error de Riso, reconocido obstinadamente al final del cuento, consiste en no admitir, en no ver en su momento que éste es el único plano de relación entre ellos y por tanto, cualquier cosa, cualquier gesto, cualquier acción que no interrumpa este acto está permitida, como la traición y la venganza. Esta negación del juego como posibilidad de crear ámbitos de encuentro rebaja y empobrece a los personajes, como la lujuria es una negación del amor que los consume sin enriquecerlos.

Nos toca aquí arriesgar una interpretación que podría confirmarse plenamente si pudiéramos verificar que el título del relato está tomado del conocido Soneto, atribuido a Santa Teresa de Jesús:

"No me mueve, mi Dios, para quererte, el cielo que me tienes prometido, ni me mueve el infierno tan temido para dejar por eso de ofenderte "27.

Solamente que aquí se trata de una inversión del amor que no eleva sino que cierra y niega. Una relación establecida en el absurdo de ese plano mágico creado por los personajes, donde no interviene ni la inteligencia, ni la voluntad, ni los valores; está establecida en el absurdo porque niega todo lo humano, todo lo que tiene sentido y por lo tanto hay que limitarse a entregarse y a aceptar la destrucción y la autodegradación.

Es significativo que lo que finalmente destruye a

26 *Ibidem*, p. 208.

27 *Antología de la poesía lírica española*. Buenos Aires, Kapelusz, 1973. p. 80.

Risso no es el signo de esta relación que fatalmente acepta, después de haber aceptado su propia degradación, sino la destrucción de lo único que le quedaba de humano: el no contaminado amor por su hija.