

***El infierno tan temido*, de J. C. Onetti: una lectura transtextual**

Ahmed Oubali

Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.
F. Schelling.

Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.
R. MA. Rilke.



Introducción

El texto narrativo consiste en contar historias, es decir, una serie de eventos ficticios vinculados entre sí y centrados en uno o más personajes. Estas historias son el fruto de una invención en la que la forma lingüística es más importante que los hechos relatados porque sin ella estos no existirían. Se trata, por lo tanto, de un acto comunicativo realizado mediante la representación mental (oral o escrita) de acontecimientos reales o imaginarios cuyo propósito es, a través de un discurso sobre la existencia, despertar múltiples emociones en el lector. Conviene pues no confundir esta ficción característica de la literatura con el mundo real: la primera es un mundo representado en un texto hecho con palabras. El contenido descrito en ella es ficticio y no forma parte del mundo empírico, mundo que existe fuera del texto. La escritura es una actividad solitaria, subjetiva y neurótica, en el sentido que da de ella S. Freud. El mundo real, en oposición,

es vasto, colectivo, caótico, inabarcable y su representación literaria será forzosamente parcial y novelesca. Esta diferencia fundamental excluye para siempre cualquier intención de compromiso social o moraleja en literatura que, por definición, está destinada a entretener y enriquecer la imaginación, la cultura y la lengua del lector.

La historia o diégesis es un universo creado con palabras donde se desarrollan la trama y las acciones, los personajes y el tiempo-espacio. Ambos componentes, contenido y forma, son configurados por el discurso. El relato es la fusión concreta de la diégesis y la narración, a través de la construcción de las oraciones gramaticales, el uso de las figuras de estilo y el registro del idioma utilizado. La narración, por último, consiste en la elección de técnicas según las cuales se escenifican la ficción y el relato. Es la médula espinal de la obra. La narratología explica quién cuenta la historia, cuál es el punto de vista adoptado y en qué orden se narran las acciones y según qué modalidad. El conjunto de estas estrategias lingüísticas y semióticas constituye el metadiscurso, que un escritor utiliza para construir y justificar su obra. Si comparamos esta a una alfombra, diremos que el anverso es la historia narrada, el texto aparente, y el reverso, el palimpsesto¹ cuya función es la crítica interna del propio texto producido. Veremos cómo Onetti, a través o no del narrador, reflexiona sobre las implicaciones de la narración de su relato y qué postura toma con respecto a la literatura misma. A este nivel, prefiero mantener el paradigma de transtextualidad, por ser general y menos polémico y que G. Genette define como «trascendencia textual del escrito, todo lo que pone al mismo en relación manifiesta o secreta con otros textos».

Argumento

El infierno tan temido obedece a la estructura del cuento literario definido por E. A. Poe como una narración ficticia breve (inicio, nudo y desenlace) que presenta un grupo reducido de personajes, un argumento simple y un ambiente determinado donde la tensión psicológica y el efecto emocional son primordiales para el lector, cuya complicidad interpretativa es solicitada.

La originalidad de Onetti radica en dejar inconcluso el desenlace.

Un periodista de cuarenta años, Risso, viudo y con una hija de once años, se casa con una joven actriz de teatro, Gracia César, de veinte años. La pareja es feliz hasta que ella comete el adulterio. Se divorcian pero Gracia, tras verse repudiada y despreciada por Risso, decide enviarle fotos que la muestran en posturas sexuales con hombres desconocidos. La narración oscila entre la pasión amorosa y una cruel venganza. El «infierno» empieza para Risso al fracasar en su tentativa de reconciliación y, de mortificación en mortificación, el hombre termina suicidándose, cuando la última carta obscena es enviada a su hija, internada en un Colegio de Monjas. La historia ocurre en Santa María, un territorio inventado por el autor.

Es un sórdido relato donde Gracia, proclive a la perversión, encarna a la mujer fatal y Risso, al chivo expiatorio. Mostraré más adelante cómo el relato pasa de un registro sentimental al del género negro, tema no tratado por la crítica, que yo sepa, cuando Gracia se muta en serpiente venenosa para matar a distancia. El relato no lo explicita, claro, solo habla de las cartas escandalosas, responsables de la desgracia de Risso.

Plataforma textual del relato

El análisis del texto de Onetti² se puede estructurar de varias formas, por supuesto.

Como el relato consta solo de siete páginas, propongo destacar cuatro párrafos, por estar encabezados cada uno por la llegada de la carta conminatoria. Los pasajes que cito son fácilmente localizables en esos párrafos que reproducen la misma forma: llegada de la foto + su comentario por el narrador + una analepsis que aborda el pasado de Risso y Gracia.

Sugiero llamar relato a la recepción de las fotos e historia, al flashback. Dos textos en uno.

EL TÍTULO del relato, por ser connotativo, abarca varios aspectos semánticos: el temático, al evocar la tragedia que viven Risso y Gracia; el metonímico, al referirse a los protagonistas de la historia (ella, como verdugo; él, como víctima); el rhemático, al designar la doble factura estructural del relato, la sentimental y la negra, como lo veremos más adelante, y el metalíptico, al reproducir un verso de un poema religioso del Siglo de Oro, el «Soneto a Cristo crucificado», que detallaré más adelante.

EL ÍNCIPIT tiene en general tres objetivos: informar al lector sobre el lugar de la historia, la caracterización de los personajes y el arranque de la acción; despertar la curiosidad del lector en torno a una atmósfera, un tema, y establecer el convenio de lectura que indica el tipo de ficción presentada.

La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre (...). El sobre decía su nombre, Sección Carreras. El Liberal (...). Risso abrió descuidado el sobre. Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos (...). Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto.

I. La forma del discurso

La voz narrativa y sus funciones

El narrador es un ser de papel que asume la voz para contar el mundo ficcional que muestra el texto narrativo. Estudiar el estatuto del narrador significa preguntarse sobre quién narra ese mundo ficcional y qué relación mantiene el narrador con la historia y el relato.

Se trata de saber si el narrador está presente o no, como personaje, es decir, en tanto como homodiegético o heterodiegético. El primero narra la historia en la que participa en primera persona; el segundo, la narra en tercera persona, sin participar en ella.

También habrá que determinar si el narrador es sujeto o no de su narración, hecha por otro narrador. Se llamará intradiegético al narrador-personaje al que el narrador de primer nivel o extradiegético (= el que está fuera de la diégesis) cede la voz.

Por lo consiguiente, tenemos cuatro situaciones posibles estructuradas en dos pares:

- Relato extradiegético-heterodiegético: el primer narrador cuenta una historia en la que no participa. Este narrador es omnisciente y solo cuenta la historia de otros.
- Relato extradiegético-homodiegético: el primer narrador cuenta la historia de la que es uno de los personajes.
- Relato intradiegético-heterodiegético: un segundo narrador cuenta una historia donde no participa. Se manifiesta en la narración pero no desempeña ningún papel en ella. Es un narrador-testigo que cuenta la historia de otros que conoce.
- Relato intradiegético-homodiegético: el segundo narrador es un personaje de la historia y cuenta su propia historia a los personajes.

Esta teoría, aplicada al relato de Onetti, ha de ser matizada y ligeramente distorsionada, debido al uso posmodernista que hace el autor de la narratología, sobre todo al manipular el código de la distancia narrativa, código que determina la situación del narrador frente a la diégesis que narra. Esta distancia es capital porque permite medir la exactitud o no de la información facilitada sobre la historia. Es el caso de la focalización o perspectiva narrativa, también llamada punto de vista. La focalización determina los grados de la omnisciencia y la cuestión de la percepción. Se trata de saber quién narra y quién mira. Quién dice y quién muestra.

En *El infierno tan temido*, los acontecimientos de la historia y del relato están muy distanciados del momento en que suceden.

Al principio, la narración aparece en tercera persona y es regida por verbos pretéritos de acción y por el estilo indirecto libre, como bien lo muestra el íncipit citado. Estamos pues en presencia de un narrador omnisciente que penetra en la interioridad de cada personaje, escruta sus pensamientos, sus motivos, sus emociones, sin restricción de campo, con enfoque cero, cuya perspectiva es ilimitada, sin ser vinculada a la de un personaje en particular. El narrador, invisible en el íncipit, es capaz de decir lo que está sucediendo en la mente de Risso y también en varios lugares descritos por él más tarde. Gracias a él, el lector también sabe más que los propios personajes. La historia parece contarse a sí misma, sin la mediación de nadie. Esta visión objetiva es la técnica de mostrar y decir a la vez. Se trata del tradicional narrador extradiegético-heterodiegético.

Sin embargo, esta perspectiva es sorprendentemente distorsionada por Onetti al introducir en la narración que sigue un pronombre personal nosotros, signo semántico que instala en la diégesis al narrador-representante de una colectividad, una ingeniosidad utilizada también por W. Faulkner en *Una rosa para Emily*. Así, el narrador heterodiegético y omnisciente desaparece y, en su lugar, aparece un narrador homodiegético, con perspectiva limitada y focalización interna, por estar involucrado de cerca en la vida de los protagonistas, tal como lo muestra el siguiente primer flashback:

Cuando Risso se casó con Gracia César, nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas. Por aquel tiempo, ella estaba mirando a

los habitantes de Santa María desde las carteleras de El Sótano, Cooperativa Teatral, desde las paredes hechas vetustas por el final del otoño.

Aquí, el narrador habla en su nombre y en el del grupo, sin ocultar los signos de su presencia. Evoca a los protagonistas, asumiendo su punto de ver y comentando la situación presente de la pareja. Pero desaparece del relato poco después, para adquirir su primera postura, la de utilizar máscaras narrativas, como es el uso del discurso indirecto libre o la delegación de su voz a otros personajes que, por esta razón, darán otras perspectivas y focalizaciones, como en el caso de Lanza, un personaje secundario, que informará sobre la muerte de Risso. La función de esta delegación es, como lo habrá adivinado el lector, sembrar ambigüedad y ocultar información al lector, filtrándola. Esta perspectiva deja confusos muchos hechos y pensamientos de los protagonistas. La narración da la impresión de que los eventos son vistos desde varios ojos, varias cámaras, sin ser interpretados por una sola conciencia. La polifonía del modo diegético oscila entre decir y mostrar, mostrar sin decir y decir sin mostrar.

Citaré solo algunos ejemplos ilustrativos de estas estrategias narrativas.

Tras recibir la primera foto y cuando se disponía a irse, Risso se cruza con la mujer encargada de Sociales y, por asociación de ideas, la relaciona mentalmente con Gracia para resaltar la maldad de la Mujer universal:

Es una mujer, también ella. Ahora le miro el pañuelo rojo en la garganta, las uñas violentas en los dedos viejos y sucios de tabaco, los anillos y pulseras, el vestido que le dio en pago un modisto y no un amante, los tacos interminables tal vez torcidos, la curva triste de la boca, el entusiasmo casi frenético que le impone a las sonrisas. Todo va a ser más fácil si me convengo de que también ella es una mujer.

La cita muestra claramente la manipulación del narrador primero omnisciente al delegar, mediante un monólogo corto, pensamientos en primera persona al protagonista.

Utiliza el estilo directo para crear efectos de verosimilitud en la narración:

- *Esta [la primera foto] es para vos (...), ya es medianoche y decime con qué queréis que llene la columna;*
- *Hola -dijo ella- [la colega de Sociales, dirigiéndose a Risso], ya me ve, a estas horas recién termina el sarao (...). Cuando yo llego usted se va, como si siempre me estuviera disparando. Hace un frío de polo afuera;*
- *Todo -insistía Risso-, absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo, ya sea que invente Dios o inventemos nosotros (...). Todo puede suceder y vamos a estar siempre felices y queriéndonos;*
- *No se preocupe -dijo Guiñazú [el abogado habla del divorcio]-. Conozco bien a las mujeres y algo así estaba esperando. Esto confirma el abandono del hogar y simplifica la acción que no podrá ser dañada por una evidente maniobra dilatoria que está evidenciando la sinrazón de la parte demandada;*

- *De hombre a hombre -dijo Lanza con resignación-. (...) Sé de algunos hechos y he oído comentarios. (...) Recibí una sucia fotografía y no es posible dudar sobre quién la mandó. (...) tal vez a usted le haga bien saber que está loca. Ahora está usted enterado; solo le pido permiso para romper la fotografía sin mostrársela.*

Utiliza el estilo indirecto libre en el que se omiten las conjunciones subordinadas para dar rienda suelta a la subjetividad. El truco consiste en fundir la voz del narrador omnisciente y la del protagonista, sin incurrir no obstante en un largo *fluir* de la conciencia del clásico monólogo interior.

- *Lo cual estaba bien, debe haber pensado él, era deseable y necesario, coincidía con el resultado de la multiplicación de los meses de viudez de Risso por la suma de innumerables madrugadas idénticas de sábado en que había estado repitiendo con acierto actitudes corteses de espera y familiaridad en el prostíbulo de la costa;*
- *Ella imaginó en Risso un puente, una salida, un principio. Había atravesado virgen dos noviazgos -un director, un actor-, 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;*
- *(... es probable que ella haya previsto esta reacción de Risso, este desafío, esta negativa a liberarse en el furor. Había previsto también que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor);*
- *En la noche correspondiente a la segunda fotografía pensó que podía comprender la totalidad de la infamia y aun aceptarla. Pero supo que estaban más allá de su alcance la deliberación, la persistencia, el organizado frenesí con que se cumplía la venganza. Midió su desproporción, se sintió indigno de tanto odio, de tanto amor, de tanta voluntad de hacer sufrir;*
- *Cuando Gracia conoció a Risso pudo suponer muchas cosas actuales y futuras. Adivinó que estaba amargado y no vencido, y que necesitaba un desquite y no quería enterarse. Pensó en el amor la primera vez que estuvieron solos, o en el deseo, o en el deseo de atenuar con su mano la tristeza del pómulo y la mejilla del hombre. Tenía veinte años y Risso cuarenta. Se puso a creer en él...*

Citaré más adelante (p. 17) el último y más ilustrativo ejemplo de esta insistente ambigüedad literaria (el truco de los trucos metadiscursivos): la principal información sobre la muerte de Risso, dada por Lanza, su colega, un tercer pseudo-narrador-testigo, personaje secundario, entre otros.

Estos pocos ejemplos, pero muy ilustrativos, muestran que el narrador cuenta en la primera historia una historia en la que está presente -nos unimos- pero también cuenta en la segunda historia una historia en la que está ausente al delegar la voz narrativa a Lanza que adquiere la postura de un testigo intradieгético ya que cuenta una historia

donde desempeña el papel de informador. El lector sabrá que se trata de estrategias fundamentales de la literatura postmoderna, con antecedentes en Cervantes, Flaubert, Faulkner y Joyce.

El relato que nos ocupa, en vez de explicitar el sentido, abre con su narración polifónica inquietantes grietas de ocultamiento, debido a que el primer narrador abandona su narración y la delega a los personajes secundarios que la manipulan a su vez, barajando varias versiones, a menudo contradictorias, que solicitan, en última instancia, otras interpretaciones, las de los lectores y los críticos. Ello muestra que el autor da más importancia a la forma que al contenido, al exponer diferentes voces narrativas y puntos de vista, destilando la información con sutileza, casi con laconismo, borrando datos y suscitando dudas y vacilaciones.

Así, aunque la enunciación del relato está inicialmente en primera persona del plural (nosotros), el punto de vista único se diluye muy pronto y desaparece totalmente del relato, trasladándose a otras mentes, mutándose en monólogos y focalizándose ora en Risso, ora en Gracia, para diseminarse al final en la opinión del viejo Lanza que interpreta la historia parcial y unilateralmente, como veremos.

II. El discurso de la forma

El tiempo-espacio del relato abarca la descripción de los lugares en que ocurren los hechos y la caracterización de los personajes, mientras que el de la historia, informa sobre los valores simbólicos y estéticos del contenido.

Siendo *El infierno tan temido* un relato corto, tanto los personajes como los lugares son reducidos a lo mínimo: Risso y Gracia y los dos colegas de este, además de algunos personajes planos. Cada uno es descrito según la función que desempeña en la trama, incluyendo su caracterización física y mental.

La representación del espacio aporta información indirecta pero fundamental sobre la trama, los personajes y el tiempo. El relato se ubica en Santa María, una ciudad de papel cuya geografía sirve de cronotopo; Risso trabaja en el diario *El Liberal* y Gracia actúa en un teatro. Los códigos narrativos de la descripción de lugares y la caracterización de los personajes obedecen a tres parámetros que resumiré a modo de recordatorio teórico puesto que figuran en todas las citas que reproduzco.

1- La descripción consiste en insertar en el tiempo-espacio un conjunto de objetos y personajes para crear la historia y sus temas. Se hace mediante el anclaje, al principio del pasaje, para facilitar la comprensión inmediata de lo que se cuenta o mediante la asignación, al final del pasaje, para crear el suspense y la sorpresa.

2- La organización de la descripción se realiza en dos operaciones básicas: la actualización que consiste en indicar la apariencia y las propiedades de los componentes descritos; la puesta en vinculación que consiste en aclarar la relación del principal objeto descrito con otros objetos, su situación en el tiempo-espacio, y su asimilación estética mediante las figuras de estilo.

3- La función de la descripción consiste en producir la ilusión de la realidad como verdadera, al difundir un conocimiento sobre el mundo, los lugares y los personajes, la geografía y la atmósfera y sobre el desarrollo general de la historia y la trama. Son las preocupaciones del escritor a nivel estético y simbólico.

RADIOSCOPIA y relojería del relato onettiano.

Hay dos tiempos en *El infierno tan temido* que corresponden a la definición que de ellos da G. Genette, como ya lo señalé: el de la diégesis o historia ficticia que abarca el pasado de los dos protagonistas, expuesto desde *incipit* por el primer narrador y el del relato o narración que corresponde a la recepción de las cartas.

Los sintagmas temporales «ahora» y «media hora antes», por ejemplo, se anquilosan en un presente semiotizado por la llegada de las cartas y comentado al final por el narrador-testigo Lanza, cuando dice:

Lo que me estuvo mostrando media hora antes de hacerlo (cometer el suicidio) no fue otra cosa que el razonamiento y la actitud de un hombre estafado.

Por falta de espacio, expondré solo los siguientes aspectos temporales:

A- Tiempo de la narración

Desde el punto de vista temporal, se cuestiona la relación cronológica establecida entre el acto narrativo y las acciones relatadas. El narrador está siempre en una posición temporal específica en relación con la historia que cuenta. De los cuatro tipos teóricos de narraciones, nuestro narrador elige dos: la narración ulterior que cuenta lo que sucedió en un pasado remoto y la narración simultánea y paralela donde historia y relato coinciden en el presente de los personajes a los que el narrador delega la *palabra para evocar y comentar ambos estratos*. La articulación de ambos tiempos se hace por medio de la analepsis o flashback, mecanismo de embrague que permite remontar lejos en el pasado, dilatar o reducir un acontecimiento específico. La analepsis produce varios tipos de tentáculos narrativos y es responsable de la regulación narrativa heterodiegética y homodiegética, como ya lo expuse arriba.

Suelo comparar al narrador a un conductor de coche: para viajar al pasado, da marcha atrás, con la mirada fija en los espejos retrovisores, y para volver al presente y viajar al futuro, cambia de velocidad según se trate del tiempo de la historia o del de la diégesis. Embrague, desembrague, analepsis, prolepsis. Pasado, presente y futuro son trucos que utiliza la literatura para crear efectos de realidad y maravillarnos, sacarnos de este absurdo y mediocre mundo. Esta representación de la realidad solo es posible mediante el uso de los verbos que definen el tiempo y de las preposiciones y adverbios que crean el espacio.

El tiempo de nuestro relato es discontinuo, pese a su linealidad cronológica (presente para Risso; pasado para el narrador y el lector) estructurada por la llegada de las fotos y cerrada por el suicidio del protagonista. En efecto, esta cronología es abruptamente interrumpida cada vez que llega la temerosa carta. Se abre entonces una brecha, un agujero negro, donde es captada la conciencia de Risso que se pone a fluir

esporádicamente, evocando su pasado con Gracia. Así, el texto pasa alternativamente de relato a historia y de esta a ese, como si fuera manipulado por los inusuales movimientos del caballo de ajedrez. Dos casillas en la trama pasada (matrimonio de Riso y Gracia) con una casilla en el relato (recepción de las cartas); una casilla en la trama pasada (infidelidad y divorcio de la pareja) con dos casillas en el relato (mortificación y suicidio de Riso), y así sucesivamente, sin olvidar el impacto que este ambiente sórdido y paranoico ejerce en el lector. Creo que esta imagen del caballo completa la del conductor de coche.

B- Velocidad del relato

Hemos visto que el tiempo de la diégesis se refería a la posición temporal del narrador con respecto a los hechos narrados. Ahora voy a explicar cómo ese tiempo interactúa con el tiempo del relato.

La velocidad de la narración se refiere a la relación entre el tiempo de la historia (la duración ficticia de los eventos, en años, meses, días, horas) y el tiempo del relato (la duración de la narración, la puesta en texto, en número de páginas o líneas), relación que determina su aceleración o desaceleración.

Hay varias velocidades temporales. Onetti privilegia la escena cuando instala los diálogos (ver ejemplos en estilo directo, citados arriba) cuya función es detener historia y relato para visualizar hechos en directo, dando la impresión de que estos están sucediendo ante nuestros ojos. La historia se congela para desarrollarse como en una representación teatral. Paralelamente a la escena, el autor utiliza otras estrategias: el resumen que produce un efecto de aceleración al condensar una larga duración de la historia, como cuando Lanza resume e interpreta el suicidio de Riso; la pausa, al centrarse solo en los pasajes en los que el relato continúa mientras que nada sucede a nivel de la historia, provocando un efecto de ralentización en los hechos, y por último, la elipse que corresponde a una aceleración máxima donde una larga duración de la historia queda oculta. De los 40 años de Riso y los 20 de Gracia, solo sabemos lo esencial a nivel sentimental y laboral.

La estructura temporal de *El infierno tan temido* muestra una alternancia de dos distintas tramas:

1- El tiempo del relato que, como ya dije, sitúo en presente por ser posterior al de la historia. Abarca la recepción de las fotos pornográficas (donde vemos a Gracia en posiciones sexuales con hombres desconocidos), entregadas a Riso por diferentes medios, extendiendo el radio de la despiadada venganza hasta su hija pequeña, pasando por sus colegas. Relato que se cierra con el desenlace fatal, el suicidio de Riso, tras la mortificación y la degradación que le provocan esos envíos.

2- El tiempo de la diégesis que fragmenta el tiempo lineal del relato, arrancando con la narración de acontecimientos anteriores a la llegada de las cartas: la viudez de Riso, su soledad, su matrimonio con Gracia, la presentación de esta como actriz de teatro, la infidelidad y el dramático divorcio.

C- Frecuencia de las acciones

La frecuencia se refiere al número de veces que un evento ficticio se relaciona con el número de veces que se supone que ocurrió.

En el relato, coinciden las tres relaciones teóricas:

- El modo singular donde el narrador cuenta una vez lo que sucedió una vez: el encuentro de los dos protagonistas y el suicidio de Risso.
- El modo repetitivo que consiste en contar varias veces lo que sucedió una vez: el matrimonio y el adulterio, causa del divorcio.
- El modo iterativo que consiste en contar una vez lo que ha sucedido varias veces: las relaciones sexuales de la pareja y la vida paranoica de Risso.

D- El orden del relato

El orden del relato se refiere a la relación entre la sucesión lógica de los hechos en la historia y el orden en que se cuentan en el relato.

El narrador clásico suele presentar exhaustivamente los hechos en el orden en que ocurrieron, en función de su cronología real, pero en nuestro relato esta regla es totalmente violada. Para lograrlo, el narrador utiliza una de las anacronías más conocidas en literatura, la analepsis cuya función es proceder por retrospectión o flashback para contar acciones anteriores al momento actual de la recepción de las cartas.

E- El tercer tiempo del relato

La descripción que hace Onetti de Gracia es original e inédita en el sentido en que logra dar jaque mate al tiempo narrativo clásico, es decir, deteniéndolo.

Gracia no existe en la historia ni en el relato como personaje. Aparece solo en las fotos mandadas a Risso, evocada por ambos narradores en su relación sentimental con Risso y sus amantes o descrita profesionalmente en los carteles publicitarios del teatro. Si los personajes literarios son de papel y tinta, el de Gracia es una pura idea, un ente etéreo secuestrado por la lingüística y captado solo por la mirada del lector. Es pues atemporal y fantasmagórica, pero lo que es sorprendentemente paradójico en el texto de Onetti es que Gracia brilla más por su ausencia que todos los demás personajes que sí están presentes en el relato. Es la que más tiene peso narrativo y existencial, más presencia psicológica. Es sin duda el eje en torno al que giran todos los demás personajes y creo que lo que oculta el texto de esta mujer tiene más importancia y relevancia que lo que dice o muestra. Propongo llamar este tercer tiempo «la caja negra» del relato onettiano. Casi me atrevería a decir que es una fuerza que actúa más allá del tiempo-espacio del relato y el de la historia y puede que incluso del lenguaje mismo. En este tiempo «intemporal y aliterario» navega Gracia, de la que el texto muestra solo el iceberg, por eso aparece borrosa, contradictoria y misteriosa en la memoria del narrador y de los personajes. Gracia no es un personaje contado ni narrado. Es recordado y observado en fotos. Conviene interrogar y explorar este tercer plano del relato, para lograr acceder a la verdadera naturaleza de Gracia. Y es lo que intentaré hacer más adelante.

III. Forma y discurso del contenido: El caso de la metalepsis

La modalización en literatura aborda el compromiso social del escritor y contesta preguntas como: ¿cuál es la relación del texto literario con la realidad empírica?, ¿en qué partes del texto aparece esa representación?, ¿qué modos utiliza el escritor para crear esa ilusión? y ¿qué sistemas de valores propone?

La crítica clásica, la del siglo XIX, destaca en el texto narrativo ficticio un discurso concreto sobre la visión del mundo del escritor, su ideología, que consiste en proponer soluciones a una situación de crisis de valores.

Si aplicamos esta crítica a nuestro relato, podemos destacar un tema general, el de una historia de amor que termina en tragedia causa de un adulterio. La condena de lo perverso y del pecado, tal como lo estipula la religión, podría ser la valoración moral de la historia. La culpabilidad que siente Risso y que culmina en su suicidio, podría ser el castigo divino a sus actos inmorales, castigo que lleva a cabo Gracia enviándole las vergonzosas fotos. No pretendo hablar de crimen y castigo pero sí de una venganza fatal premeditada por una mujer tras verse repudiada y mancillada por un machista egoísta. Se puede alegar que Risso reaccionó como reaccionaría normalmente un hombre ante un adulterio descarado y que la verdadera villana de la película es Gracia puesto que, en vez de salir de su vida tras el divorcio, decidió humillarlo ante sus amigos y familia. El lector podría preguntarse también por qué, en vez de enfrentarse a la deliberada provocación, denunciando a Gracia a la policía, Risso aceptó la derrota y la mortificación que acabaron con su vida.

Como vemos, la crítica literaria puede destacar varias razones para justificar el compromiso social del autor a través del comportamiento de Risso y Gracia: socialmente son incompatibles por la diferencia de edad, el carácter y el oficio, diferencia que causa su incomunicación e incomprensión; históricamente representan al arquetipo consagrado de mujer-objeto explotada sexualmente por el hombre macho puesto que a Risso solo le interesa el cuerpo de Gracia; psicológicamente, la reacción de Gracia simboliza la condena del machismo y del egoísmo masculino, siendo el envío de las fotos el arma homicida de la venganza; filosóficamente, la pareja plantea el tema del existencialismo donde «el infierno tan temido» no es sino la relación conflictiva con el otro, es decir, «l'enfer, c'est les autres».

Hablando precisamente del título del relato: cuando lo puse en Google para descargar el texto, descubrí por casualidad que evocaba en otro documento un verso de un poema religioso, atribuido a Santa Teresa de Ávila, el «Soneto a Cristo crucificado», que expongo a continuación, por ser un posible referente o guiño de Onetti a la moraleja del Soneto:

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 ofenderte³.

El soneto aborda el tema del amor verdadero y trascendental que se ofrece a Dios, más allá del sufrimiento y la afrenta existenciales.

En el siguiente pasaje he destacado algunas semejanzas entre este amor incondicional y los sentimientos de redención que abruman a Risso antes del fatídico acto, donde aparece «abandonado y torturado», decidido a ser sacrificado, estado que recuerda grosso modo al Cristo crucificado:

Risso creyó que empezaba a comprender, que como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia. Sucedió, simplemente, desde el contacto de los pies con los zapatos hasta las lágrimas que le llenaban las mejillas y el cuello. 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.

El suicidio puede ser interpretado en efecto como un acto sacrificial, espiritual y escatológico donde Risso admite ser culpable por haber maltratado a Gracia, tras el engaño:

Él se había equivocado, y no al casarse con ella sino en otro momento que no quiso nombrar.

También puede ser interpretado como una reacción psicológica a la insoportable humillación que le causó el envío de las fotos a su hija:

Sentía su largo cuerpo expuesto como un nervio al dolor del aire, sin amparo, sin poder inventar un alivio.

Sin embargo, la referencia al soneto citado obedece solo a una figura estilística llamada metalepsis y que consiste en romper el límite entre la realidad y la ficción, creando efectos especiales. Es la función de la mimesis. Imagínense que están en el cine y que un personaje sale por la pantalla para saludarles o darles una paliza. La metalepsis narrativa produce tales efectos. Los escritores utilizan muchas referencias extralingüísticas para reforzar la verosimilitud e inculcar su ideología al lector. En el caso de Onetti, esta figura es puramente estética y sirve solo de refuerzo narrativo al relato. Que yo sepa, el autor nunca se ha referido a dicho soneto. En cambio, dijo en una entrevista que *El infierno tan temido* se basaba en una anécdota que le habían contado y que más tarde él transformó en una historia de amor con un bad ending. Por otra parte, no creo que la religión y el compromiso social interesaran a Onetti, pues definía a este como literatosis y bostezaba de aburrimiento cuando le hablaban de aquella.

Me permito recordar aquí mi propia actitud de escritor frente al compromiso social. Un relato une básicamente una diégesis y una mímesis para hacer que la ficción sea plausible y verosímil. Ahora bien, un escritor nunca puede imitar la realidad ya que su escrito es lingüístico y la historia que escribe solo se realiza por medio del lenguaje. Una novela está pues amueblada con palabras que se refieren a otras palabras, donde tiempo, espacio, acciones, pensamientos y personajes son todos de papel. Conviene pues no olvidar que la gramática es la que crea la ficción, en concreto los tiempos verbales, los diferentes adverbios, la anaforización y sustantivación del texto y las diferentes preposiciones. En definitiva, todo fluye lingüísticamente en un relato.

En *El infierno tan temido*, la narración muestra claramente que el tiempo-espacio es obra de un narrador, un ente ficticio de papel y sin relación alguna con un ser humano en carne y hueso. Tanto la diégesis como la mimesis, al pasar por el tamiz lingüístico, son puras ficciones, juegos de espejos literarios (como el cuento de Alicia en el país de las maravillas), donde se semiotizan las acciones luctuosas y lúdicas de los personajes. Porque la literatura es un laboratorio, una industria de sueños y pasiones, cuyo objetivo es entretenernos u obsequiarnos con nuevos horizontes culturales que cada lector asimila según sus gustos y su formación.

IV. La trama negra del relato

Si un escritor se empeña vanamente en transcribir su ideología en una narración ficticia, el crítico, si es honesto intelectualmente, debe tachar esa ideología de mero tema metaléptico e interesarse por la forma del texto para valorar las estrategias narrativas que expone ese escritor, tal y como lo acabo de hacer. Me queda ahora abordar, para completar y cerrar este estudio, la naturaleza o *el género de este relato y el tema fundamental que expone, dos componentes inéditos que arrojan una nueva luz sobre la obra onettiana.*

Propongo catalogar *El infierno tan temido* en el género negro, por ser un relato cruel, pesimista, sórdido, escandaloso y desolador. Con solo la primera lectura descubrimos el ambiente del cuento negro que es de soledad, alcohol, tabaco, obsesión sexual, prostíbulos y muerte al final. El peso de la derrota y la angustia existencial que se desprenden del relato nos fascinan de forma irresistible a pesar de la desesperada y conmovedora historia donde la maldad de una mujer, Gracia, son llevados a sus extremos mediante una brutal venganza perpetrada con odio y a la vez amor contra Risso, empujándolo al suicidio, única forma para él de salir del infierno... tan temido.

A- La larga mortificación de Risso

La premeditada venganza urdida por Gracia aparece como un macabro y bestial plan de dañar al hombre, quien pasa por varias etapas de angustia, depresión, mortificación y degradación que concluyen con su autodestrucción. El plan consiste en enviarle fotografías pornográficas donde ella se muestra con varios amantes.

En el relato, la venganza evoluciona en dos fases, una de reconciliación al principio y otra que más tarde adquiere intenciones criminales de aniquilación.

Gracia «había previsto (...) que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor»; pero Risso muy pronto «se sintió indigno de tanto odio, de tanto amor, de tanta voluntad de hacer sufrir». Entonces Gracia cambia de táctica y las fotos que le envía actúan como verdaderas flechas envenenadas, como puñaladas, pues el impacto que en él producen las escenas donde Gracia se acuesta con desconocidos es devastador. La mortificación se agrava al ver que sus colegas también reciben esas fotos. Y la tragedia sucede cuando estas son enviadas a su propia hija, una niña de once años.

La recepción de la primera fotografía arranca desde el íncipit con un ambiente y un vocabulario típicos del género negro. Las escenas son cinematográficas:

La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre. Estaba golpeando la máquina, un poco hambriento, un poco enfermo por el café y el tabaco (...). El sobre decía su nombre, Sección Carreras. El Liberal. (...) Traía una foto, tamaño postal; 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 en 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.

Primer espanto, primera angustia, primera reacción de repulsa, de denegación del hecho y de rechazo de la afrenta: «supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto».

La segunda fotografía vuelve a asestarle otro golpe, pero esta vez Risso pasa de aturdido a ser razonable, al querer entender los recovecos de la intención de Gracia:

Miró varias veces la foto de Brasil. La conservó durante un día entero y en la madrugada estuvo imaginando una broma, un error, un absurdo transitorio. Le había sucedido ya, había despertado muchas veces de una pesadilla, sonriendo servil y agradecido a las flores de las paredes del dormitorio;

Decidió romper el sobre sin abrirlo, lo guardó y recién en la mañana del jueves mientras su hija lo esperaba en la sala de la pensión, se permitió una rápida mirada a la cartulina, antes de romperla sobre el watercloset: también aquí el hombre estaba de espaldas.

Bueno -dijo en voz alta-, está bien, es cierto y es así. No tiene ninguna importancia.

Pero ver a Gracia acostándose con desconocidos le daba la impresión de estar viviendo una pesadilla que le paralizaba el entendimiento y lo lanzaba al borde de la locura.

Pensó que podía comprender la totalidad de la infamia y aun aceptarla. Pero supo que estaban más allá de su alcance la deliberación, la persistencia, el organizado frenesí con que se cumplía la venganza. Midió su desproporción, se sintió indigno de tanto odio, de tanto amor, de tanta voluntad de hacer sufrir.

La tercera fotografía le llegó:

(...) a la pensión y se la trajo la mucama al final de una tarde en que él despertaba de un sueño en que le había sido aconsejado defenderse del pavor y la demencia conservando toda futura fotografía en la cartera y hacerla anecdótica, impersonal, inofensiva, mediante un centenar de distraídas miradas diarias;

(...) estuvo mirando el sobre desde la cama como a un insecto, como a un animal venenoso que se aplastara a la espera del descuido, del error propicio.

Le disgustó sobremanera el comportamiento perverso de Gracia.

Sólo tenía ahora, una lástima irremediable por ella, por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo.

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.

Risso decidió entonces tomar decisiones pragmáticas que le desquitaran de aquel tormento:

Rompió la fotografía y supo que le sería imposible mirar otra y seguir viviendo.

Ahora tenía que hallar, cueste lo que cueste, una solución para salir de ese infierno tan temido. Pensó entonces en la reconciliación, en reanudar con su vida de antes: Gracia y él y las visitas a su hija.

Decidió después que necesitaba a Gracia y ahora un poco más que antes. Que era necesaria la reconciliación y que estaba dispuesto a pagar cualquier precio siempre que no interviniera su voluntad, siempre que fuera posible volver a tenerla por las noches.

Logró incluso amortiguar la crueldad de la venganza y ver en ella un gesto de mediación:

Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad.

Pero Gracia, que no podía adivinar estas intenciones, repartió direcciones contradictorias y desapareció del relato.

Risso se sentía ahora, y para siempre, en el diario y en la pensión, como una alimaña en su madriguera, como una bestia que oyera rebotar los tiros de los cazadores en la puerta de su cueva. Solo podía salvarse de la muerte y de la idea de la muerte forzándose a la quietud y a la ignorancia. Acurrucado, agitaba los bigotes y el morro, las patas; solo podía esperar el agotamiento de la furia ajena.

La siguiente fotografía es entregada por el viejo Lanza, un colega del diario:

*(...) Recibí una sucia fotografía y no es posible dudar sobre quién la mandó.
(...) Me llegó el sábado y estuve dos días pensando si dársela o no. Llegué a creer que lo mejor era decírselo porque mandarme eso a mí es locura sin*

atenuantes y tal vez a usted le haga bien saber que está loca. Ahora está usted enterado; solo le pido permiso para romper la fotografía sin mostrársela.

Risso consintió, abatido:

Sentía su largo cuerpo expuesto como un nervio al dolor del aire, sin amparo, sin poderse inventar un alivio.

La última foto, dirigida a su pequeña hija, precipita a Risso al abismo de la consternación. Antes sus colegas y ahora su propia familia sabían la clase de hombre que era él. Ahora Gracia acababa de hincar la puñalada mortal en la parte más vulnerable de su ser, su hija.

(...) él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía, mientras recordaba o estaba viendo su llanto y su quietud, la alargada pasividad del cuerpo en la cama (...) Veía la muerte y la amistad con la muerte, el ensoberbecido desprecio por las reglas (...). Hizo pedazos la fotografía sobre el pecho, sin apartar los ojos del blanco de la ventana, lento y diestro, temeroso de hacer ruido o interrumpir (...).

Risso desaparece del relato y es Lanza y no el primer narrador quien facilita la información sobre su suicidio:

(...) Porque ya me había dicho que iba a matarse (...). Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña, al Colegio de Hermanas (...), deseando que el sobre llegue intacto hasta las manos de la hija de Risso, segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable.

La función narrativa que desempeñan Lanza en El infierno más temido es la de informar sobre los dos protagonistas más que narrar los hechos mismos, porque el narrador-testigo es un «informador voluntario de la actividad de otro»⁴. Pero en el relato, Lanza es solo un personaje secundario, por eso su estado de narrador-testigo es ambiguo. Lo vemos centrarse en Gracia para emitir juicios de valor despreciativos sobre ella, esbozando uno de los retratos femeninos más escabrosos y perversos del mundo, antes de interpretar a su manera la muerte de Risso, cuya versión no nos convence porque el que tenía que concluir y darnos el desenlace verdadero era el narrador primero, el verdadero testigo de los hechos, por ser intra-homodiegético.

Creo que su ocultación, al llevar la máscara de Lanza, tiene una función precisa y fundamental respecto de las expectativas del lector que busca siempre en el texto una explicación, una sola verdad, una moraleja: la quijotización del relato, la polifonía de la literatura y la parodia de la realidad... Creo que el narrador primero, al delegar su voz a Lanza, un mero testigo «atrapado» en un diálogo, un *informador deficiente* porque sabe menos que los propios protagonistas acerca de la historia, *quiere crear incertidumbre respecto al desenlace del relato.*

El texto literario -que según Freud es la novela familiar del neurótico y según Borges, puras ficciones- expone siempre y solo los juegos de las pasiones humanas, violando las

leyes físicas, subvirtiendo los valores y postergando sin cesar, como lo hacía Sherezade, la incongruente y absurda pero inevitable visita de la muerte.

B- Anatomía de un crimen perfecto

¿Existe el crimen perfecto por telepatía o sugestión?

Con estos conceptos se refiere al proceso psicológico mediante el cual una persona puede manipular técnicas mentales capaces de mover objetos con pensamientos, guiar o cambiar las emociones, los sentimientos o comportamientos de otras personas.

El hipnotizador puede hacer que el hipnotizado haga cosas fuera de su voluntad.

En nuestro relato se trata de una forma de hipnosis a distancia, como lo veremos a continuación.

El desenlace fatal tiene raíces en la atípica pareja que forman Risso y Gracia.

El matrimonio mantiene una relación perversa desde el principio, basada en el amor físico y no ideal. Todo los separa, en efecto, la edad, los caracteres, el trabajo y las pasiones de cada uno.

Risso «es un hombre hecho, es decir, deshecho», un animal sedentario y compulsivo. Un viudo reprimido de 40 años, con una hija que interna en una pensión religiosa. Su vida triste y frustrada se reduce a su trabajo en el diario, los cafés y los prostíbulos. Gracia, por el contrario, representa a la mujer joven, esbelta y ambiciosa, «resuelta y exclusiva de la dicha». Una actriz de apenas de 20 años, llena de «intensidades de la curiosidad» y abierta al mundo y sus placeres, «...ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida» por sus admiradores porque «sólo se vive de veras cuando cada día rinde su sorpresa».

Cuando se casan sus expectativas bifurcan muy pronto y toman senderos opuestos.

Él ve en ella al objeto sexual que iluminaría su vida disipada y solitaria y le haría vivir experiencias de las que siempre ha soñado y que nunca tuvo.

Se casaron y Risso creyó que bastaba con seguir viviendo como siempre, pero dedicándole a ella, sin pensarlo, sin pensar casi en ella, la furia de su cuerpo;

Ella, en cambio, solo «imaginó en Risso un puente, una salida...», pues «no dejó el teatro porque el Municipio acababa de subvencionarlo y ahora tenía ella en el sótano un sueldo seguro, un mundo separado de su casa, de su dormitorio, del hombre frenético e indestructible. No buscaba alejarse de la lujuria; (...) Hacía planes y los cumplía, estaba segura de la infinitud del universo del amor, segura de que cada noche les ofrecería un asombro distinto y recién creado.

Pero el matrimonio apenas duró seis meses, interrumpido abruptamente por el escandaloso «error» que describe el narrador, la «traición» o «desgracia» a que se refiere Risso, en claro, el adulterio que comete Gracia al acostarse con un admirador

suyo en El Rosario. Riso se siente abatido y herido en su alter ego de macho engañado. El hecho lo cogió desprevenido. Nunca había imaginado que ella lo despreciara hasta ese extremo.

No obstante, en su confesión hecha en estilo indirecto libre, Gracia quiso justificar el acto como una experiencia que se proponía fortalecer y enriquecer su amor por él:

Así que solo pensó en Riso, en ellos, cuando el hombre empezó a esperarla en la puerta del teatro, cuando la invitó y la condujo, cuando ella misma se fue quitando la ropa. (...) porque ella había actuado como un animal curioso y lúcido, con cierta lástima por el hombre, con cierto desdén por la pobreza de lo que estaba agregando a su amor por Riso.

Pero a Riso este pretexto lo ulceró más que lo convenció y para humillarla y a la vez desquitarse de la afrenta, la obligó a «repetir» el mismo acto adúltero con él, sin omitir ningún detalle obsceno. Para ella aquella escenificación humillante la marcó con graves secuelas, al verse tratada de prostituta y para él, aquello fue un puro juego perverso y malsano que, sin que él se lo esperara, le excitaría más tarde, durante la recepción de las fotos obscenas:

Cuando llegó la segunda fotografía, desde Asunción y con un hombre visiblemente distinto, Riso 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.

El estado mental de Riso empezó entonces a ser ambivalente, a oscilar entre una aguda mortificación producida por el engaño y una deseada reconciliación inducida por la obsesión de reanudar con los goces pasados.

Observó la foto de Gracia donde:

La mujer sin cabeza clavaba ostentosamente los talones en el borde del diván, aguardando la impaciencia del hombre oscuro, agigantado por el inevitable primer plano»; asoció a «la mujer desnuda, un poco más gruesa, con cierto aire de aplomo y de haber sentado cabeza, que le hacía llegar fotografías» con la «muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo...

Quería volver a poseerla, hacerle el amor por las noches, satisfacer sus instintos sexuales a fondo como en el pasado, sin importar le las aventuras de Gracia e incluso hasta estaba decidido a sacrificar su orgullo de macho engañado.

Decidió que necesitaba a Gracia y ahora un poco más que antes. Que era necesaria la reconciliación y que estaba dispuesto a pagar cualquier precio siempre que no interviniera su voluntad, siempre que fuera posible volver a tenerla por las noches...

Pero no hubo reconciliación. Gracia desapareció tras mandar las fotos a sus colegas y sobre todo a su hija menor, hecho que culminó en el suicidio de Riso que Lanza, un

personaje secundario, narra al lector sin llegar a comprender que el acto fatídico pudiera haber sido inducido por Gracia. Sorprende sobremanera que el narrador primero desapareciera en el momento más crítico del desenlace y delegara la narración a un viejo personaje poco convincente que «secuestra» la muerte de Risso, manteniendo la versión del suicidio por decisión personal. Sorprende también que Gracia haya desaparecido de la escena poco después, como aspirada por un agujero negro.

Sin embargo, no sorprende la actitud del autor que enfoca sutilmente la narración desde una perspectiva ambigua para borrar pistas y dejar que el lector elija su propia versión de los hechos. Tal estrategia es la que predomina hoy en día en literatura, despidiendo toda idea de mimesis.

Si nos concentramos en el suicidio de Risso y buscamos pistas leyendo el reverso del texto, podemos inferir pruebas evidentes que justifiquen la trama de un crimen pasional cometido por sugestión erótica.

La vida del viudo Risso estaba apagada, triste y sin sentido alguno. Cuando Gracia lo conoció,

Adivinó su soledad, que estaba amargado, y que necesitaba un desquite y no quería enterarse. (...) la cara hosca y apasionada, el sombrero pringoso abandonado en la cabeza, el gran cuerpo indolente (...) Pensó en el amor la primera vez que estuvieron solos, o en el deseo de atenuar con su mano la tristeza del pómulo y la mejilla del hombre. Tenía veinte años y Risso cuarenta.

Al conocer a Gracia, Risso creyó que podía renacer, despedirse de su soledad y vivir felizmente. Pero el adulterio y el divorcio consecuente lo sumieron de nuevo en la desgracia y la degradación. No obstante, la recepción de las fotos obscenas causó en él emociones ambivalentes, de goce y repulsa. Las posturas obscenas de las fotos le ulceraron y al mismo tiempo le recordaron sus excitadas vivencias íntimas. Sintió pues fascinación y obsesión por Gracia. Anheló poseerla de nuevo.

Aunque separados, Risso no pudo olvidar a Gracia. Su obsesión era tal que se inventó todo un ritual que consistía en visitar los lugares en que vivieron, ir a la misma hora al mismo café, al mismo restaurante, ver a los mismos amigos, caminar de regreso a la pensión y hacer planes para la reconciliación.

Pero poco a poco, la distribución escandalosa de las fotos lo humillaron y su voluntad dejó de ser fuerte, como secuestrada por la de Gracia. Así, su relación se invirtió, en comparación con el pasado: él siendo ahora víctima; ella, el verdugo. Y esta perversa relación erótica de amo-esclavo es perfecta para que se lleve a cabo un crimen por inducción. Un excelente tema de novela negra.

Estoy solo y me estoy muriendo de frío en una pensión de la calle Piedras, en Santa María, en cualquier madrugada, solo y arrepentido de mi soledad como si la hubiera buscado, orgulloso como si la hubiera merecido.

Así, teniendo en cuenta la larga mortificación que causaron las fotos en Risso, algo semejante a los agujonazos del vudú que utiliza el brujo para matar a distancia, la

humillación e indignación que sintió al divulgarse el asunto entre sus amigos y sobre todo su hija, cabe concluir que Gracia contribuyó a su suicidio, indirectamente, es decir, cometió un crimen a distancia por sugestión pasional.

C- Gracia, la mujer fatal hollywoodiana

Para corroborar este crimen a distancia, intentaré ahora barajar una hipótesis que consiste en comparar a Gracia con Lilith⁵, un referente que concuerda con el relato más que el del soneto atribuido a Santa Teresa de Ávila, teniendo en cuenta la falta de religiosidad en el relato y sobre todo el profundo escepticismo existencial del autor. Dicha comparación no es mimética ni metaléptica, siendo ficticias las dos figuras de Gracia y Lilith.

Como se sabe, Lilith es un personaje mesopotámico antes de ser bíblico.

Era la rival de Eva. La literatura la describe como muy hermosa, con el pelo largo y rizado, generalmente rubia o pelirroja, y a veces alada. Mujer pérfida, poderosa, malvada y pasional que seducía a los hombres para pervertirlos y llevarlos a la ruina o al infierno tan temido, por pura venganza. Era misógina y despectiva a causa de la impuesta inferioridad de la mujer por el hombre. Su leyenda como la primera mujer, creada en iguales circunstancias que Adán, proviene de una interpretación rabínica de un pasaje del Génesis. Se cuenta que se negó a ser sumisa a Adán y abandonó por eso el Edén por propia iniciativa. Constituye el prototipo bíblico de Dalila, Salomé; mitológico de Hera, Pandora, Helena de Troya y de la femme fatale que el cine y la literatura inmortalizaron con figuras tan míticas como las de Emma Bovary, Anna Karenina o Gilda, por citar solo a estas.

Según Valle Inclán,

La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían...⁶.

Como Lilith, Gracia es también destructiva y fascinante a la vez, altiva y venenosa como la serpiente del Edén. Calculadora e inquietante, sexualmente insaciable y una perfecta asesina de hombres.

Como Lilith, Gracia sintetiza muchos arquetipos de femme fatale. Aparece en el relato como una muchacha inocente y virgen. «Había travesado virgen dos noviazgos». Tiene veinte años cuando se casa con Risso, un viudo que le dobla edad, reprimido, egoísta y machista que la va a iniciar a todos los vicios prohibidos de la sexualidad para convertirla en mujer perversa. Una vez realizadas estas «lecciones», ella, por insatisfecha o por buscar experiencias más excitantes, decide «darse» a otros. Solo después del divorcio, cuando la repudia Risso y la trata de prostituta, se mutará en Lilith para vengar su feminidad ofendida.

Sí, el amor «expresado» a Risso era una pura farsa. Esto incita a pensar en la hipocresía de Gracia, en sus promesas de amor como parte de la misma farsa que muestra en el cartel del teatro.

Descrita su foto en las carteleras del teatro, el narrador dice de ella:

Había también en su cara la farsa del amor por la totalidad de la vida, cubriendo la busca resuelta y exclusiva de la dicha (...);

Se mostraba intacta a veces, con bigotes de lápiz o desgarrada por uñas rencorosas, por las primeras lluvias otras, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida.

Después del divorcio, Gracia, como Lilith, bella y sensual actriz, no aceptó la idea de verse sometida y luego despreciada por un hombre al que solo le interesaban sus encantos y no su libertad.

Como Lilith, Gracia emplea en su venganza esa seducción que excita el instinto animal del hombre, tentado por gozar y dominar a su presa femenina, sin siquiera adivinar el infierno tan temido que lo espera en la esquina para engullirlo.

Calculadora y maléfica en su premeditación, Gracia programó el envío de las fotos obscenas a intervalos, disparadas como saetas envenenadas, segura de que darán en el blanco, en el ser más profundo del hombre, el tendón de Aquiles, que es su propia hija viendo las escenas demoníacas, causando su muerte, en el momento preciso en que él, ironía del destino, había deseado volver con ella.

Conclusión

El infierno tan temido, más allá de la historia que narra, destaca por una multitud de códigos narrativos originales y posmodernos. Impresiona por el manejo singular de las voces donde el narrador se desdobra y deconstruye la narración en varias instancias y voces, infringiendo las leyes de la diégesis clásica, como la abolición de la cronología y del concepto de reflejo de la realidad mediante el lenguaje; ofreciendo varios puntos de vista, como la insólita justificación que da Gracia de su adulterio o el ambiguo caso de la muerte de Risso, dejando el sentido del relato inconcluso y la historia diseminada, donde el lector está invitado a dar su propio punto de vista. Vimos, en efecto, cómo la narración deja de ser lineal y abandona la omnisciencia para fragmentarse en múltiples escenarios y comportamientos de profunda psicología.

El infierno tan temido ofrece, en efecto, un enfoque narrativo múltiple: el íncipit muestra un narrador omnisciente heterodiegético-extradiegético al contar la historia externamente, sin tener nada que ver con los hechos relatados. Poco después desaparece y adquiere la voz de un narrador homodiegético-intradiegético, no autodiegético, sino testigo presencial, como bien lo muestran las marcas gramaticales citadas. Y, para cerrar el relato, cede la voz a un tercer pseudo-narrador, Lanza, al que da «procuración» para concluir sobre la muerte de Risso.

En cuanto a la descripción, aborda exclusivamente espacios heterotópicos, destaca la función de la recursividad de las figuras de estilo, la polifonía y el hedonismo. El lenguaje aquí, no imita en ningún caso la realidad ni se pone al servicio de un supuesto

compromiso. Sirve fundamentalmente de plataforma poética al texto, al metadiscurso que, como acabamos de verlo en este estudio, crea un mundo ficcional que rivaliza con la realidad, sin ser metaléptico. Lo logra mediante el travestismo lingüístico y el enmascaramiento de las voces narrativas que permiten a la pareja Riso-Gracia engendrar ese espacio de psicosis que impacta al lector en sus fibras más profundas.

Todas las estrategias metadiscursivas ya citadas muestran claramente que la mimesis que propugna un compromiso social es tan ficticia como la diégesis, ambas vampirizadas y fagocitadas, luego semiotizadas por la transtextualidad, y que sería deshonesto y cínico negarlo.

En oposición a esta vieja e inútil maniobra, *El infierno tan temido* propone otra visión de la literatura donde:

Toda narración está más cerca de las narraciones anteriores que del mundo que nos rodea; y cuando las obras más divergentes se reúnen en el museo o la biblioteca, no lo hacen por su relación con la realidad sino por sus relaciones mutuas. La realidad no tiene estilo ni talento.⁷

La cita de Malraux indica que el compromiso sociopolítico perjudica a la literatura y distorsiona su verdadera función que es la de crear, mediante la literariedad, mundos ficcionales que nos permitan amortiguar la insoportable pesadez de la realidad y burlar a la misma muerte, nuestro verdadero infierno tan temido.

Referencias bibliográficas

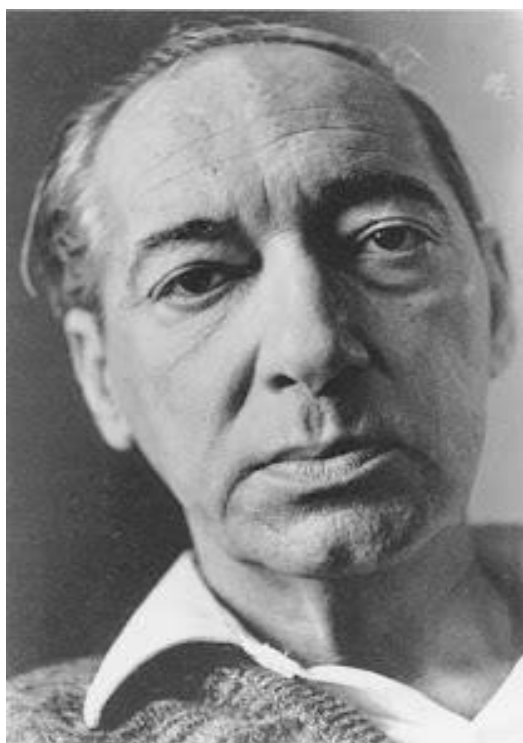
- Citadas

- 1 Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- _____. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- _____. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- 2 Onetti, J. C. (2009). "El infierno tan temido", *Cuentos completos*, Alfaguara, pp. 93-100.
- 3 "Soneto a Cristo crucificado", texto obtenido del portal de poesía:
<https://www.poesi.as/indx0047.htm>
- 4 Brémond, C. (1973). *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- 5 Sobre Lilith, Cfr. texto publicado en Wikipedia:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Lilith>
- El tema de la mujer fatal es obtenido de la siguiente revista:
<https://www.elciudadano.com/reportaje-investigacion/mito-de-la-mujer-fatal/10/02/#ixzz5ipo7aUgN>
- 6 Valle, I. (1972). *La cara de Dios*, Madrid, Taurus.
- 7 Malraux, A. (1977). *El hombre precario y la literatura*, Buenos Aires, Sur.

-

- Consultadas

- Bachelard, G. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, R. *Placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Bataille, G. *El erotismo*, España, Tusquets, 2009.
- Bourdieu, P. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Gamboa B. I. *El sexo como lo cura*, San José, Editorial de la UCR, 2009.
- Ortiz W. A. *El arte de ficcionar*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Puig, M. *El beso de la mujer araña*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Valles, C. J. *Teoría de la narrativa, una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

**ONETTI****OUBALI**