

persona a persona, Ildefonso Manuel Gil se nos aparece como un testigo de esta época, un testigo y una conciencia clara, fiel a su idea de «escribir cara a la verdad, fuera del odio y dentro de la justicia». Este es el escritor y profesor que he encontrado en el *Graduate Center de la City University of New York* y en su casa silenciosa y tranquila de Somerset, en Nueva Jersey. Y ésta es su actual literatura, una literatura que a todos nos concierne.—RICARDO DOMENECH (*Torreleguna, 108, Parque de San Juan Bautista. MADRID*).

«EL INFIERNO TAN TEMIDO», DE JUAN C. ONETTI

El universo de Onetti es tan compacto, tan unitario, y su obra tan personal que, en cualquier parte de ella (un cuento, un capítulo de novela), se encuentran la mayoría de los rasgos que configuran su sorprendente mundo novelesco. Analizar este cuento, con título curiosamente tomado de nuestro conocido soneto ascético, equivale a hundirse en la medula del estilo y de las obsesiones de Onetti, casi iba a decir en los infiernos de Onetti.

Este cuento dio título a un volumen editado en Montevideo en 1962. En Buenos Aires había salido el año anterior *El astillero*, mientras que *Juntacadáveres* se publicará, también en Uruguay, dos años más tarde. La fecha de publicación de nuestro cuento está, pues, a medio camino entre las dos novelas más importantes del autor; estamos en los años definitivos para la consolidación de la saga de Santa María, la gran construcción literaria que Onetti había iniciado con *La vida breve*.

Y aquí están, en *El infierno tan temido*, todos los temas centrales de su obra:

a) El hombre como un ser frustrado, derrotado o traicionado. Todos los seres que pueblan el mundo de Onetti son adultos que han visto el fin de sus ilusiones y que, como consecuencia de ello, conocen a fondo la tristeza.

b) Como salida para ella, la tentación y el cumplimiento del suicidio, única solución para estos hombres o mujeres que han esperado demasiado del amor, o que han querido preservar algo de sí mismos (la inocencia de su hija, como hace Risso en el cuento que comen-

tamos, o el recuerdo de la juventud, simbolizado por el jardín en *Tan triste como ella*), y que al no lograrlo se matan.

c) El odio unido al amor o, de otro modo, la venganza como síntoma de preocupación, de lealtad casi. Como en *La vida breve*, cuando Brausen, obsesionado por el mundo del apartamento vecino, se trasmuta en Arce para conseguir a la Queca. Y después, ¿qué otro remedio le queda para ese algo de amor que existe entre tanta turbiedad, para esa atracción y ese odio, que el asesinato, imaginario o real? De la misma forma, Risso en este cuento que comentamos casi acaba aceptando el envío de las fotografías, la horrible venganza como un síntoma de preocupación y de cariño:

«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» (1).

d) En la obra de Onetti los héroes—por llamarles algo—no suelen contarse a sí mismos, sino que se sienten observados, analizados, juzgados; frecuentemente, mal entendidos, como le ocurre, en grado sumo, al protagonista de *Los adioses*. Los otros aparecen como testigos, jueces o espías:

«Cuando Risso se casó con Gracia César nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas» (1294).

Por otra parte, hay una completa incomunicación con los demás; lo que *los otros* dicen o hacen llega como de un mundo lejano y, en el fondo, carente de auténtico sentido. Los personajes que a Risso van trayendo las sucesivas cartas se le aparecen como fantasmas, como seres que sólo externamente rozan su mundo íntimo. Por eso la venganza de su mujer es ineficaz, en cuanto se dirige a sus compañeros de trabajo o a su familia más lejana, y sólo se revela como eficaz cuando llega a su hija, única realidad de este mundo fantasmagórico.

e) La inevitabilidad del futuro y lo inútil de todas las decisiones. Casi al final del cuento, Risso decide perdonar la atroz venganza:

«Había resuelto averiguar la dirección de Gracia, llamarla o irse a vivir con ella» (1305).

(1) JUAN CARLOS ONETTI: *Obras completas*. Ed. Aguilar. Méjico, 1970, p. 1303. (Todas las citas restantes remiten a esta edición.)

Pero ello no impide la única, posible solución para esta historia de venganza e incompreensión (2):

«... ya me había dicho que iba a matarse, y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo» (1306).

Hay como un destino prefijado contra el que puede poco la lucha.

También aparecen en este cuento otros temas secundarios, pero no menos importantes dentro de la obra de Onetti: así la inevitable decadencia de la mujer y su congénita maldad o, visto desde otro ángulo, la amenazada pureza (no en el sentido cristiano del término) de las muchachas. Como dice Fernando Aínsa:

«Cuando Risso opta por la muerte en *El infierno tan temido* cree con ello preservar una imagen ya contaminada de la pureza de una muchacha: su hija. Su esposa, Gracia César, ha acertado en lo que tenía de *veras vulnerable* al enviar a la muchacha unas fotos ignominiosamente obscenas y al romper el sortilegio de la inocencia que Risso, aun gastado y corrompido, quiere preservar de cualquier modo» (3).

Más que de preservar, yo diría que se trata de expiar, de pagar una falta no cometida directamente por él, pero de la que todos —la mujer, la familia, el pueblo, Risso mismo— son culpables.

También es importante el recurso a las fotografías obscenas que la mujer envía a su ex marido —probándole, al mismo tiempo, su odio y su recuerdo—, porque el arte (la imaginación novelesca que crea en *La vida breve* un pueblo y sus habitantes, o también la fotografía en el cuento *El álbum*) es uno de los principales medios que tienen los frustrados personajes de Onetti para liberarse de un mundo hostil.

Y todos estos motivos y recursos aparecen engarzados con la maestría que hace de *El infierno tan temido* un cuento perfecto, casi nos atreveríamos a decir: un paradigma del género. Una de las características principales del cuento, del buen cuento, es la de que nada sobre y la de que todo conspire a provocar el efecto final. Al tener muy poco espacio a su disposición, el cuentista no puede dilapidarlo en fútiles anotaciones o en largas tiradas descriptivas. Hace falta como una accé-

(2) *El infierno tan temido* no es otra cosa que la demostración de la increíble lógica de la venganza; bueno, también es otra cosa: una moraleja: o nos comprendemos o nos destruimos, pero totalmente; o bien: vamos a tratar de entendernos a fondo, o la venganza que sobreviene al hecho de no conseguirlo nos destruirá del todo.

FÉLIX GRANDE: «Juan Carlos Onetti y una escenografía de obsesiones». *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio 1969, núm. 234, p. 717.

(3) FERNANDO AÍNSA: *Las trampas de Onetti*. Alfa. Montevideo, 1970, p. 102.

sit estilística que es fundamental en el género y que Onetti practica a la perfección (4).

Onetti construye este cuento alternando dos acciones paralelas: el presente, que le trae a Riso, cada día, una foto distinta, más vergonzosa siempre que la anterior, y por un mensajero diferente cada vez, como ampliando (hasta alcanzar el centro vital de la hija) el radio de una venganza sin tregua. Y, por otro lado—explicando los acontecimientos anteriores y justificándolos—, la historia del matrimonio de Riso con una artista que, un día, casi por juego, lo engaña y es apartada por él sin apelación.

Estas dos narraciones paralelas comienzan, en cada uno de sus apartados, con formas semejantes:

a) La primera sigue el hilo ordenado de la llegada de las fotografías, y así comienza cada una de sus partes: «La primera carta, la primera fotografía...», «cuando llegó la segunda fotografía...», «la tercera foto demoró tres semanas...», «la próxima fotografía le llegó...».

b) Mientras que la segunda comienza con precisiones temporales que eslabonan la historia amorosa de Riso y su segunda mujer, Gracia César: «Cuando Riso se casó con Gracia César...», «cuando Gracia conoció a Riso...», «la primera separación a los seis meses del casamiento...».

Y así el apartado final, que comienza de forma distinta y como narrado por otro testigo, se presenta ya como algo llamativo y distinto, punto final que engloba para siempre los dos hilos anteriores, que vienen a confluír en la muerte de Riso.

No hay en la preparación de la historia ni un detalle superfluo ni una descripción de objetos que no sea funcional, que no resalte la horrible grisura de un mundo que carece de sentido o, mejor dicho, que no tiene otro sentido que su acabamiento. Para conocer este presente de venganza (una mujer que envía a su ex marido fotos procaeces en donde aparece con hombres distintos, fugazmente entrevistados) Onetti tenía que recordar simultáneamente la historia de la pareja y de su frustración (ella y su vida de artista, la unión vaticinada para el fracaso, el amor fugaz, la conquista de su primera hija, la traición como un juego, la despedida inapelable). El final, apenas aludido (un suicidio provocado por el envío de la foto consabida a la hija que Riso había tenido de su primer matrimonio), es solamente el hecho que recoge y aúna la prehistoria anterior.

(4) Recuérdense sobre el tema las interesantes reflexiones de E. A. Poe, o, por citar un ejemplo bien reciente, el artículo de Cortázar «Algunos aspectos del cuento». *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo 1971, núm. 255, pp. 403 y ss.

Y hay además la difícil concentración y depuración del cuento: Onetti no recalca los episodios más tensos, más propicios a la compasión o al llanto. Les quita—convirtiéndolos en dichos oídos al pasar en acontecimientos triviales—ese sabor melodramático que podría tener (y de ninguna manera tiene) un argumento tan propenso a un tono trágico de tango porteño.

A este efecto contribuye también el hecho de que el cuento se narra cuando ya todo ha sucedido, como un comentario o un intento de adivinación. El narrador, o los narradores, no nos dan un esquema inapelable de los hechos, sino posibilidades distintas que el lector puede realizar o suponer como más verídicas:

«... pensó en el amor (...), o en el deseo, o en el deseo de atenuar...» (1297).

En otras ocasiones el mismo narrador supone acontecimientos o pensamientos que pudieron o no tener lugar.

«... es posible que ella haya entrevistado» (1296).

Incluso en esta especie de *cuento posible* que se va realizando, el protagonista aparece en el trance de crearse su propia novela, de imaginarse su propia vida:

«... avivando su sufrimiento como si soplara una brasa, apartándolo de sí para verlo mejor e increíble, imaginando actos de amor nunca vividos para ponerse en seguida a recordarlos con desesperada codicia» (1302).

Como ocurre siempre en las obras de Onetti, la realidad tiene varios planos y es difícil decir cuál es el más auténtico, el más real. Podíamos recordar aquí las palabras de Emir Rodríguez Monegal:

«... la ambigüedad es la clave sobre la que Onetti edifica su testimonio sobre un mundo corrompido por la pérdida de valores morales, de seres que se asfixian y manotean como ahogados para sobrevivir» (5).

Onetti es, en este sentido, un narrador que pertenece plenamente a la literatura de nuestro siglo y, como se ha señalado con frecuencia, el maestro de la mayor parte de los narradores hispanoamericanos actuales. Y lo es, sobre todo, porque sus novelas ya no son relatos realistas, al modo decimonónico; Onetti no imita un mundo dado, sino

(5) EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, pról. a las O. C. antes citadas, pp. 29-30.

que crea una realidad, en la que los objetos y los sentimientos, las ideas y las cosas, se mezclan extrañamente. Y así es uno de los rasgos estilísticos más característicos y significativos de Onetti, que encuentra confirmación en el cuento que comentamos, la mezcla de datos físicos con sus repercusiones en la mente del protagonista, con ideaciones que se presentan como surgiendo de una realidad contemplada. Algunos ejemplos pueden ayudar a comprender esto que, a primera vista, podría parecer confuso:

«...era una foto parda, escasa de luz, en la que *el odio y la sordidez* se acrecentaban en los márgenes sombríos...» (1294).

«El pelo claro, teñido, las arrugas del cuello, la papada que caía redonda y puntiaguda como un pequeño vientre, las *diminutas, excesivas alegrías* que le adornaban las ropas» (1294).

«Adivinó *su soledad* mirándole la barbilla y un botón del chaleco» (1297).

Se produce así una realidad compacta, en la que todo (sentimientos, objetos, paisaje y tiempo) produce como una sensación de grisura, de resignación, de vida pobre y recortada.

Este es uno de los rasgos que da a la prosa de Onetti un tono poético inconfundible. Como también es un rasgo característico de la poesía lírica de nuestro tiempo el hecho de que las metáforas e imágenes se amplifican y hacen reales; o dicho de otro modo, que lo que en principio era recurso expresivo se convierte en dato vivo del personaje:

«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. Sólo 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...» (1302).

Se trata, a fin de cuentas, de que la actitud del novelista se proyecta sobre los otros personajes y todos, entonces, se pasan la vida imaginando su propia existencia y la de los demás. En este cuento un narrador innominado y un testigo con nombre imaginan lo que Risso siente en cada momento; pero éste, a su vez, tiene que recrear, ante unas fotos obscenas, la historia de odio y de venganza de su ex mujer. Mientras que ésta, ¿no imagina y proyecta su novela en ese planificado envío de recuerdos?

El novelista se refleja en el espejo de los personajes; la imaginación de éstos crea (o destruye) esa ficción que va naciendo, a medida que el cuento va llegando a su fin.

De ahí que Onetti no caiga en la falsedad de crear personajes de una sola pieza, con sentimientos unívocos en cada momento. Otra muestra de su ambigüedad esencial es que los personajes desean o imaginan frecuentemente hechos contradictorios, objetos opuestos; por ello es uno de sus rasgos estilísticos la abundancia de antítesis, de razones o sentimientos opuestos que son presentados como posibles simultáneamente:

«...quería volver a tenerla y odiaba simultáneamente la pena y el asco de todo imaginable reencuentro» (1302).

«Midió su desproporción, se sintió indigno de tanto odio, de tanto amor...» (1296).

«... 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» (1298).

Todos estos rasgos dan a la prosa de Onetti una especial tensión expresiva, a la que contribuyen decididamente dos rasgos muy importantes de su estilo: el ritmo de la frase y la adjetivación.

Onetti cuida, como si de un poeta lírico en verso se tratase, el ritmo de la frase, con una gran preferencia por las construcciones ternarias. No es difícil para cualquier lector de sus novelas o cuentos encontrar frases en las que se repiten, por tres veces, complementos que comienzan con la misma preposición, oraciones de relativo, completivas o adverbiales. Ello produce una sensación rítmica que no escapa a cualquiera que lea por primera vez la magnífica prosa de Onetti. Citemos algunos ejemplos (que coloco en forma de verso para mayor claridad) tomados del cuento que comentamos:

«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 hombre sobre la Tierra,
con el nihilismo y el principio de la fe» (1295).

«Supo que estaban más allá de su alcance
la deliberación,
la persistencia,
el organizado frenesí
con que amplía la venganza. Midió su desproporción, se sintió indigno
de tanto odio,
de tanto amor,
de tanta voluntad de hacer sufrir» (1296).

(Hay también, como se ve en este último ejemplo, una preocupación rítmica porque los últimos términos de las enumeraciones sean un poco más amplios, gracias a la utilización sabia de un adjetivo o de un nuevo complemento del nombre.)

«Consideró necesario
dejarse resbalar de espaldas
e introducirse en la fotografía,
hacer que
su cabeza,
su corta nariz,
sus grandes ojos impávidos
descendieran desde la nada de más allá de la foto para integrar
la suciedad del mundo,
la torpe, errónea visión fotográfica,
las sátiras del amor
que se había jurado mandar regularmente a Santa María» (1299).
«Con uno y otro estuvo condenada a sentir en las citas
en las plazas,
la rambla,
o el café
la fatiga de los ensayos,
el esfuerzo de adecuación,
la vigilancia de la voz y de las manos» (1295).

Hay, pues, un ritmo ondulante en la andadura sintáctica de la frase, que suele remansarse al final en una construcción más amplia.

Pienso yo que la otra gran peculiaridad estilística de Onetti es la adjetivación; aparece como el resultado de un deseo de exactitud y precisión en el nombrar, que, unido a esa preocupación rítmica antes señalada hace que se sucedan los calificativos y las oraciones de relativo.

A veces se repite un mismo adjetivo, machaconamente, insistentemente:

... la primera carta, la primera fotografía... (1293).
... estaba golpeando la máquina un poco hambriento, un poco enfermo (1293).

Se duplican los adjetivos antepuestos:

... flamante y triste corbata... (1295).
... diminutas, excesivas alegrías... (1294).
... sórdida y calurosa habitación... (1299).
... torpe, errónea visión... (1299).

Pospuestos:

- ... busca resuelta y exclusiva... (1295).
- ... el brillo rojo y alentador... (1296).
- ... la cara hosca y apasionada... (1297).

O ambos a la vez:

- ... sus grandes ojos impávidos... (1299).
- ... el viejo juego alucinante... (1299).

Hay una necesidad expresiva de buscar la calificación exacta para hechos imprecisos que le lleva a utilizar adjetivos sorprendentes («uñas violentas en los dedos rojos») o a ordenar oraciones de relativo en busca de nombre para una realidad a la que no sabe cómo llamarse:

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 (1295).

Todo ello le da al estilo del autor de *Juntacadáveres* un sabor específico e inconfundible. El mismo que tiene su mundo torturado y gris, en una obra que puede presentar como uno de sus valores esenciales una unión íntima entre la ideología y la expresión, entre el sentimiento y el estilo. Por eso no me parece exagerado afirmar que Juan Carlos Onetti todavía no ha alcanzado la fama que merece: que entre *booms* y otros fenómenos propagandísticos y, al mismo tiempo, por haber sido un adelantado de la renovación novelística posterior (como ha mostrado muy bien Moncgal), Onetti ha quedado, a veces, como medio oculto, como mito desconocido. Y no como el gran clásico de la novela y el cuento moderno que un día será, que ya es.—
JOSE SANCHEZ REBOREDO (Avda. de América, 9, 1.º LA ESTRADA. Pontevedra).