

EL PODER MORTAL DE LA FOTOGRAFÍA EN “EL INFIERNO TAN TEMIDO” (1957) DE JUAN CARLOS ONETTI

THE MORTAL POWER OF PHOTOGRAPHY IN “SO FEARED A HELL” (1957)

BY JUAN CARLOS ONETTI

MARLON YTALO AQUINO RAMÍREZ

Universidad San Ignacio de Loyola

Perú

marlon.aquino@usil.pe / clavedesol55@gmail.com

Resumen: En este artículo se analiza el rol de la fotografía en el cuento “El infierno tan temido” del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994). De esta manera, este trabajo se aparta de la gran mayoría de abordajes críticos a este relato centrados en el tema del mal o de la misoginia. Aun cuando relaciona la fotografía con dichos tópicos, el presente artículo encuentra su punto de partida en un fragmento del libro *La cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes, que ofrece una primera clave para reflexionar sobre la presencia y el sentido de las imágenes en este cuento de Onetti. El carácter “catastrófico” de toda fotografía recorre de principio a fin el desarrollo del relato, estrechamente vinculado a su “poder mortal”.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti, “El infierno tan temido”, narrativa latinoamericana, fotografía.

Abstract: In this study we analyze the role of photography in the short story “El infierno tan temido” (“So Feared a Hell”) by Uruguayan writer Juan Carlos Onetti (1909-1994). In this way, this paper departs from the vast majority of critical approaches to this story centered on the issue of evil or misogyny. Even when it relates photography to these topics, this study finds its starting point in a fragment of the book *La cámara lúcida* (1980) by Roland Barthes, which offers a first key to reflect on the presence and meaning of images in this Onetti’s tale. The “catastrophic” character of any photography runs from beginning to end the development of the story, closely linked to its “mortal power”.

Keywords: Juan Carlos Onetti, “So Feared a Hell”, Latin American narrative, photography.

Recibido: 15/07/2021. Aceptado: 08/04/2022.

Introducción

Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994) publicó por primera vez el cuento “El infierno tan temido” en 1957. Este relato, desde su aparición en el número 5 de la revista *Ficción* de Buenos Aires, ha sido considerado por numerosos críticos como una “obra maestra”.¹ Por ello, se le han dedicado diversos estudios críticos centrados principalmente en el tema del mal, la misoginia y el absurdo de la vida. Por ejemplo, María Zandanel (1987) en “Amor y destrucción en ‘El infierno tan temido’ de Juan Carlos Onetti” se enfoca en el proceso de destrucción del protagonista estableciendo una clara oposición entre el amor que “eleva” y lujuria que “degrada”. En esa misma línea, Ofelia Berrido (2020) analiza en “‘El infierno tan temido’ de Juan Carlos Onetti” la relación entre el relato y el poema de Santa Teresa de Jesús de donde Onetti toma el título, para así establecer equivalencias entre el amor divino y el amor profano. No han faltado tampoco abordajes estructuralistas sobre los temas mencionados, como el de Pilar Rodríguez (1987), quien estudia el manejo de la temporalidad en el relato a partir del uso del gerundio, y el de Guillermo Renart (1992), interesado en el estatus del narrador como agente fundamental para la creación de una fuerte impresión de realidad en la obra. No obstante, a pesar del rol central que ocupa la fotografía en el cuento, solo ha habido acercamientos interpretativos tangenciales al respecto. El artículo de Ana Gallego Cuiñas, “*El álbum* de Onetti: fotografía y ficción” (2010), es uno de los pocos que abordan directamente el tema de la fotografía en este cuento del autor uruguayo. En él propone una interpretación del cuento “El álbum”, según la cual la imagen fotográfica opera como un elemento sustitutorio de la realidad que ayuda, al menos momentáneamente, a resistir la dureza de la existencia. Esta lectura de Gallego es extendida a diversos relatos de Onetti, incluido “El infierno tan temido”. “Mímesis onettiana. A propósito de las fotografías de ‘El infierno tan temido’” de Diego Alonso (2020) también ahonda en el poder de la imagen fotográfica para

¹ Así lo califica, por ejemplo, Mario Vargas Llosa en *El viaje a la ficción* (2008), su ensayo sobre la obra de Onetti: “[...] ese año [1957] publica uno de los más admirables relatos que hayan visto la luz en el siglo XX, en cualquier lengua. [...] *El infierno tan temido* [...] el más extraordinario de sus cuentos y, acaso, la más inquietante exploración del fenómeno de la maldad humana [...] de la literatura en nuestra lengua [...]” (pp. 132-133).

revelar aquello que las palabras no alcanzan a expresar significativamente; de modo que la experiencia de mirar se presenta como una vía cruda pero efectiva para conocer.

El presente trabajo –que tiene como finalidad, precisamente, contribuir a las reflexiones sobre la fotografía en la obra de Onetti– recoge algunos aspectos de este enfoque crítico, pero plantea una nueva lectura. La tesis es que “El infierno tan temido” es una exploración simbólica acerca del poder mortal de las imágenes. A través del análisis textual se mostrará cómo la fotografía se va configurando como un arma letal al servicio de la pasión amorosa.

“Todo puede sucedernos”

Ambientado en la ciudad ficticia de Santa María, “El infierno tan temido” cuenta la historia de la relación de amor/odio entre Risso, un periodista viudo de cuarenta años, y Gracia César, una actriz de veinte. Rodeados por el escepticismo de sus conocidos, la pareja se casa, manifestando una fe tan grande en su amor al punto de creer que este es lo suficientemente sólido para sobrevivir a toda prueba. “–Todo –insistía Risso–, absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre queriéndonos. Todo; ya sea lo que invente Dios o lo que inventemos nosotros” (Onetti, 2009, p. 162). Gracia, convencida de que incluso la infidelidad es algo superable, tiene una pasajera experiencia sexual durante una de sus giras por provincias. Segura de que esto no representaría problema alguno para su matrimonio, al volver a Santa María le cuenta todo a Risso. Este, luego de pedirle que recree la escena de la infidelidad, le pide la separación y el divorcio. Gracia vuelve a sus giras y en lo que parece una venganza, pero que ella define como “mensajes de amor”, empieza a enviarle fotografías desde distintas ciudades latinoamericanas en las que ella aparece en situaciones sexuales con distintos hombres.

La primera foto llega desde Bahía, Brasil, y es descrita como “[...] 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” (p. 158). La segunda foto llega desde Asunción, Paraguay, y en ella el amante de turno aparece

de espaldas. La tercera también es enviada desde Paraguay y ya no le llega al diario, sino a la pensión donde vive. En esta foto Gracia aparece sola. Se dice entonces que al no saber si las fotografías llegaban o no a las manos de Risso, Gracia empieza a intensificar las evidencias de las fotos. Le siguen llegando a Risso fotos desde Lima, Santiago y Buenos Aires. Hasta que una, proveniente de Montevideo, llega a las manos de Lanza, un compañero en la redacción del diario donde trabaja. Este le dice a Risso que recibió “una sucia fotografía y no es posible dudar sobre quién la mandó” (p. 169), y le pide permiso para romperla sin mostrársela. Luego, llega otra a casa donde vive la hija que tuvo en su primer matrimonio. Solo la abuela de esta la ve. Y la última de las fotografías llegará al colegio de monjas donde estudia la niña, que, se sugiere, llega a verla. Destruído y mostrando una actitud que su colega en el periódico describe como la de “un hombre estafado”, Risso se suicida tomando somníferos.

Perturbar

Se tomará como punto de partida para este análisis un fragmento de *La cámara lúcida* de Roland Barthes, el cual ofrece una primera clave para reflexionar sobre la presencia y el sentido de las imágenes en este cuento:

Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esa equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe (1989, p. 147).

Y es que la idea de catástrofe sobrevuela de principio a fin el desarrollo del relato, estrechamente vinculada al “poder mortal” de la fotografía. La imagen y la mujer perturbando, amenazando, profetizando y, finalmente, matando.

Esta catástrofe se va configurando a partir de un desencuentro fundamental. En ese sentido, Sonia Mattalía (2012) ha desarrollado un sugestivo concepto acerca de la “fisura simbólica” presente entre Risso y Gracia. Una fisura basada en los oficios que ambos personajes ejercen. Así, Risso, como

periodista, está vinculado directamente con la escritura; mientras que Gracia, como actriz, lo está al mundo de la mirada.

Ciertamente, para Risso el lenguaje es el mundo de la seguridad, la permanencia, lo comprensible. El lenguaje para él es seguridad en la medida en que lo maneja a un nivel retórico. Su oficio de periodista hípico no le demanda creatividad, sino ajustarse a fórmulas preestablecidas: “Estaba escribiendo ‘Cabe destacar que los señores comisarios nada vieron de sospechoso y ni siquiera de poco común en el triunfo consagratorio de Play Boy, que supo sacar partido de la cancha de invierno, dominar como saeta en la instancia decisiva’ [...]” (p. 158).

De otro lado, para Gracia la actuación, el control sobre lo que se deja ver, también le provee seguridad y le permite conservar la pureza del sentimiento que más valora: el amor. “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” (p. 160). Su capacidad histriónica, su destreza en la simulación, le permiten mantener incontaminado su concepto del amor. Gracia actúa no solo en el escenario teatral, sino ante esos amantes que no comparten su visión idealista del amor, y de esa manera consigue resguardarla. “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. [...] Actuaba animosa e incrédula, medía sin remedio su farsa y la del otro [...]” (p. 160).

Cuando el mundo de la imagen, representado por Gracia y sus fotografías, impacta sobre el de la escritura, Risso experimenta una profunda perturbación. “Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto” (pp. 158-159). Una posible explicación de este fenómeno tendría que ver con el hecho de que la fotografía, como señala Barthes (1986), es un “mensaje sin código”². Risso “no termina de comprender”, es decir, no consigue atrapar con el código

² “[...] para pasar de lo real a su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevo’, es decir, de un código” (p. 13).

go del lenguaje lo que se le presenta a la mirada. Y, como señala Mattalía (2012), aquí radica el horror que se instala en Riso tras este primer momento perturbador:

Esta imposibilidad, no sólo de comprender, sino de decir lo que ve o lo que siente, es lo que instala el horror en 'El infierno tan temido'. El horror es lo indistinto; aquello que no tiene nombre; para lo cual 'no hay palabras para describirlo'. Un límite del lenguaje que las imágenes de Gracia, de lo visto, señalan en lo dicho o en lo escrito. Un límite que convoca un miedo originario de la especie: que el lenguaje no lo contenga todo, que algo no pueda ser formalizado por las palabras (p. 102).

Riso tratará a lo largo del cuento de atrapar con el lenguaje esa realidad incontestable que le muestran las fotografías, pronunciando las palabras en voz alta a manera de conjuro: "–Bueno –dijo en voz alta–, está bien, es cierto y es así. No tiene ninguna importancia, aunque no lo viera sabría que sucede" (p. 161). Y es que Riso está "trastornado" al no poder nombrar. Nombrar podría rescatarlo de la situación traumática en la que se encuentra. Como escribe Barthes (1989): "Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme" (p. 90). Por lo tanto, el esfuerzo de Riso por comprender es una lucha angustiada por salir de la posición totalmente vulnerable en que lo ha puesto Gracia.

Sin embargo, no es el lenguaje lo que le permite comprender los mensajes de ella. Solamente cuando su inteligencia y voluntad ceden paso a la experiencia "sin código", Riso consigue empezar a comprender: "Sucedió, simplemente, desde el contacto de los pies con los zapatos hasta las lágrimas que le llegaban a las mejillas y al cuello. La comprensión sucedía en él, y él no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía" (pp. 170-171). No obstante, tras esta revelación, Riso vuelve a la seguridad del mundo del lenguaje. De ahí que después de haber decidido ir en busca de Gracia

[...] en el diario fue un hombre lento y feliz, actuó con torpezas de recién nacido, cumplió con su cuota de cuartillas [...] redactando las noticias de siempre: "[...] estamos en condiciones de informar que el crédito del *stud* El Gorrión amaneció hoy manifestando dolencias en uno de los remos delanteros, evidenciando inflamación a la cuerda, lo que dice a las claras de la entidad del mal que lo aqueja" (p. 171).

Amenazar

En este punto cabe preguntarse qué hay en esas fotografías de Gracia que perturban tanto a Risso. Se trata, al parecer, de imágenes pornográficas. Esta es una información que el texto sugiere más que explicita. Solo Risso tiene acceso directo a las fotos y dado que el narrador no ofrece una descripción detallada de ellas, el lector las va imaginando según lo que las reacciones de Risso sugieren. Sin embargo, se puede afirmar que al inicio las fotografías no son propiamente pornográficas, es decir, explícitas, pues a pesar de su posición privilegiada, Risso no tiene una visión total de las escenas. En un principio, con la primera foto que viene de Brasil, tiene que hurgar entre los “márgenes sombríos” donde “el odio y la sordidez se acrecentaban”. En la tercera fotografía también su mirada tiene que penetrar las sombras de una “habitación mal iluminada”. Solo cuando en las siguientes fotografías Gracia decide “intensificar las evidencias” es que las imágenes se van convirtiendo en pornográficas.

No obstante, afirmar que por ser pornográficas las fotos hieren a Risso es quedarse solo en el primer plano del análisis. ¿Qué elementos de esa imagen causan la perturbación mental de Risso hasta conducirlo a su autoaniquilamiento? Dado que, como se señaló previamente, no hay una descripción detallada de las fotografías, pero, principalmente, porque estamos ante un “texto” literario, son diversas las múltiples interpretaciones sobre los elementos visuales que agreden a Risso. De todas esas lecturas, se prestará atención a la que analiza la percepción de la mujer como “monstruo”. En esa línea va Nicolás Poblete (2007) cuando resalta el protagonismo de Gracia como

[...] mujer que se posiciona monstruosamente con su cuerpo conflictivo y valiosamente grotesco que desestabiliza el orden social. [...] Lo grotesco en este relato presenta a la mujer como productora de nuevos mundos, nuevas creaturas, envistiéndose de diversos disfraces que le permiten mutar y alterar su entorno. Lo grotesco viene a ser esa “metamorfosis incompleta” (p. 71).

Como recuerda este crítico, una de las características de la figura monstruosa es su movilidad, su capacidad de cruzar fronteras, además de su flexibilidad y mutabilidad. En efecto, estos rasgos están presentes en el

personaje de Gracia. Su movilidad es en primer lugar geográfica: literalmente cruza fronteras al ir de un país latinoamericano a otro enviando fotografías a Santa María. Pero su movilidad es también performática, pues logra confundir conceptos que, para Risso, por ejemplo, están claramente establecidos.

El primero de ellos, el del amor y el odio. Esas fotos donde aparece teniendo relaciones sexuales con diferentes hombres, ¿son una venganza dictada por el odio hacia Risso por no haber comprendido la prueba de amor que fue su primera infidelidad?, ¿un testimonio de la imposibilidad de dejar de amarlo?, ¿deseo puro de dañar?, ¿amor que llega hasta el martirio para poder expresar toda su fuerza? El mismo hombre que había declarado la indestructibilidad de su amor (“[...] absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos”), declara ahora el absurdo del amor en general:

Solo tenía ahora, Risso, una lástima irremediable por ella, por él, por todos los amantes que habían amado en el mundo, por la verdad y los errores de sus creencias, por el simple absurdo del amor y por el complejo absurdo del amor creado por los hombres (p. 163).

En ese sentido, lo que Risso no consigue entender es que Gracia está expresando un “conocimiento angustioso de la pasión”, que es como George Bataille (2015) se refiere a la experiencia de la escritora británica Emily Brontë: “ese conocimiento que no solo une el amor con la claridad, sino también con la violencia y la muerte –porque la muerte es aparentemente la verdad del amor” (p. 27). Es esta insoportable verdad la que Gracia está dispuesta a comunicar a como dé lugar, cueste lo que cueste. No obstante, Risso no se encuentra del lado del amor-muerte (pasión destructiva), sino del amor-vida (equilibrio). Por lo tanto, es imposible que comprenda que acaso el Mal sea “el mejor medio para expresar la pasión” (Bataille, 2015, p. 30).

Otra frontera que diluye Gracia en las fotografías que se toma es la de la realidad y la ficción. Así, si bien la fotografía es testimonio, es decir, si, como señala Barthes (1989) “[...] nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*” (p. 121), la fotografía no puede testificar si la “cosa” miente o dice la verdad. Gracia “actúa” ante la cámara. Asume una pose (como todos los que se saben frente a una cámara fotográfica), pero además

construye una escena que va más allá de lo meramente documental. Pareciera que no le basta la verdad para decir su verdad: “[...] comenzó a intensificar las evidencias de las fotos y las convirtió en documentos que muy poco tenían que ver con ellos, Riso y Gracia” (p. 164). Entonces, ¿son o no son documentales sus fotos?, por ejemplo, ¿es verdadero su gozo con los amantes de turno? Esa ambigüedad es la que produce el tormento en Riso, pues de tener claro el mensaje de la foto (desesperada búsqueda por “codificar”, como se vio previamente) alcanzaría la estabilidad de la certeza.

En este sentido, Mario Vargas Llosa (2008) lee la muerte de Riso como la muerte de la realidad ante el ataque de la imaginación:

[...] un mensaje cifrado, de lecturas diversas y contradictorias, una fantasía incierta para provocar otras fantasías en que Riso recibe e interpreta aquellas fotos de acuerdo a su propia problemática. Y el sangriento final de la historia, entre otras posibles lecturas, podría también interpretarse diciendo que la muerte por mano propia de Riso tiene asimismo un contenido simbólico, es como la muerte de la realidad ante la fulminante ofensiva de una demolidora fantasía (p. 141).

Cabría precisar que, en esta dicotomía, para Riso, realidad y lenguaje están estrechamente ligados. Y que, en el caso de Gracia, la asociación entre imagen e imaginación juega un rol crucial en el relato³.

Esta relativización del amor y el odio, de la realidad y la imaginación, por parte de una mujer que puede movilizarse y cuestionar la separación de diversos planos, sería uno de los motivos por los cuales las fotografías “amenazan” a Riso. Poblete (2007) llama “espectacular mascarada” a la performance de Gracia, “[...] orquestada deliberadamente con el potencial castrador de la mujer erotizada y amoldada de una forma que la ha armado para situar de manera equivalente amor y locura, confundiendo exitosamente las fronteras de una jerarquía que comienza a desmoronarse” (p. 77). Pero hay algo más. La amenaza mayor del “monstruo” femenino es la amenaza a la integridad de la familia. Lo recuerda también Poblete (2007)

³ Escribe Gallego (2010): “Imagen viene del latín ‘imago’, ‘figura, representación’, que proviene a su vez de ‘imitare’, que alude a la imitación de una figura real en un espejo, a la creación. No es azaroso que comparta raíz etimológica con “imaginar”, que procede del latín ‘imaginari’, ‘representar idealmente algo, crearlo con la imaginación’, verlo”. (p. 108).

mencionando el análisis de Frankenstein hecho por Franco Moretti: “[...] la familia es una de las instituciones que con más fuerza intenta desestabilizar el monstruo” (p. 77). Y es que la familia está asociada también a la estabilidad. Ciertamente, es el gran refugio de Rizzo, más valioso aún que el lenguaje. Esto podría explicar su decisión de suicidarse. Cuando Gracia penetra el último refugio de seguridad de Rizzo, es decir, la inocencia de su hija (“lo que Rizzo tenía de veras vulnerable”), este pierde todo asidero. ¿Qué ha pasado con la niña luego de ver las fotografías? ¿Se ha integrado ella también a “la suciedad del mundo” como considera Rizzo que lo hace Gracia cuando comienza a dejarse ver claramente en las fotos? ¿Se convertirá también algún día su hija en ese ser grotesco que él ve en su madura colega del periódico, descrita con repulsión al inicio del relato? A juzgar por la trágica decisión final que toma, la respuesta asoma con claridad.

Profetizar

Se mencionó al inicio de este trabajo la idea de Barthes (1989) según la cual toda fotografía es catastrófica en el sentido de que siempre expresa la muerte en futuro. Si bien en el texto del crítico francés esta característica se relaciona principalmente con el hecho de que lo fotografiado algún día perecerá, en “El infierno tan temido” la alusión al futuro tiene que ver, además, con el hecho de que estas fotografías son enviadas como cartas. Como señala Mattalía (2012):

Las cartas son siempre mensajes del pasado, recibidas en un presente que no coincide con el de quien nos la envía. A su vez, enviar una carta es mandar un mensaje al futuro; también es la apertura de una pregunta, de una forma de la espera: ¿cuándo será contestada? En cierto sentido, una carta enviada o recibida es una interrogación que espera una respuesta. Las repetidas cartas-fotografías que Gracia envía y Rizzo recibe son mensajes del pasado; cada una de ellas reitera un mensaje de horror, que se instala en el presente y abre un futuro previsible: una nueva carta (p. 99).

El envío de las fotografías a manera de cartas desestabiliza profundamente a Rizzo, pues, como se vio, él está cómodamente instalado en el

mundo (retórico) del lenguaje. De ahí su sorpresa al abrir el sobre y no encontrar palabras, sino imágenes. De ahí también la comparación y asociación que Risso hace entre amor-pasado-escritura y odio-presente-imagen, y su esperanza de poder reconciliarlas: “Había empezado a creer que la muchacha que le había escrito largas y exageradas cartas en las breves separaciones veraniegas del noviazgo era la misma que procuraba su desesperación y su aniquilamiento enviándole fotografías” (p. 168).

De otro lado, resulta revelador cómo desde este primer momento de la “fisura simbólica” aparece la primera pista de un final catastrófico en la imagen del colega de Risso entregándole la primera carta: “[...] vio la mano roja y manchada de tinta de Partidarias entre su cara y la máquina, ofreciéndole el sobre” (p. 158). Una mano manchada de sangre, podría decirse, como si el sobre que contiene la fotografía fuera un ser vivo que hiera al ser tocado. Percepción que se repite cuando la mucama le deja el tercer mensaje sobre las tablillas de la persiana y él lo mira sintiendo “[...] su condición nociva, su vibrátil amenaza. Lo estuvo mirando desde la cama como a un insecto, como a un animal venenoso que se aplastara a la espera del descuido, del error propicio” (p. 163). Esta amenaza es precisamente la catástrofe que se va anticipando a lo largo del cuento: la aniquilación de Risso.

Se asoma entonces aquí una nueva pregunta. ¿La interrogación que formula Gracia con sus fotografías en verdad espera respuesta? La intensidad que van adquiriendo estas imágenes (en la medida en que se van volviendo obscenas⁴), así como su paulatino acercamiento geográfico (no se descarta del todo que la misma Gracia, de regreso en Santa María, haya repartido las últimas fotografías: “Porque en ningún momento llamó yegua a la yegua que estuvo repartiendo las soeces fotografías por toda la ciudad [...]”, p. 10), hacen pensar más bien en una “sentencia” de muerte. Cualquier posibilidad de diálogo está anulada. Solo Risso se aferra por momentos a la posibilidad de un intercambio, sin embargo, esto se basa más en un acto de fe: “Pero en el plano mágico en que habían empezado a entenderse y a dialogar [...]” (p. 163).

⁴ Comentando el paso de las fotos de Gracia de lo privado a lo público, Mattalía (2012) señala: “El mensaje íntimo de amor se convierte en mensaje público; esto es, lo que estaba detrás de la escena se muestra, lo íntimo es expuesto a la mirada de los otros, se hace ‘obsceno’” (p. 100).

Pero para Gracia el amor se ha vaciado ya de todo sentido y trascendencia. El amor es ahora para ella solamente objeto de crudo sarcasmo: “[...] las sátiras de amor que se había jurado mandar regularmente a Santa María” (p. 165). Esto explicaría también por qué Gracia no “escribe” cartas, pues, de haberlo hecho, las posibilidades de diálogo serían mayores. Además, las palabras no tienen el carácter testimonial de la fotografía, el “esto ha sido” que señala Barthes (1989). De ahí lo persuasivas que son las interpretaciones del cuento centradas en el tema del mal, pues descartada la búsqueda de diálogo y reconciliación, se refuerza la posibilidad del deseo de destruir como fin único e inminente.

Matar

Como se mencionó previamente, la inaccesibilidad del lector para “ver” las fotografías de Gracia genera múltiples interpretaciones (¿especulaciones?) sobre su contenido. No obstante, lo que queda claro es que se trata de imágenes que tienen el poder de, como se ha visto hasta este punto, perturbar, amenazar y profetizar. Pero, además, las imágenes tienen en esta historia el poder de matar. Y si bien resulta evidente que las fotografías terminan por empujar a Risso al suicidio (como dice Lanza, el último en hablar con él: “[...] aunque tenía, según se sabrá, los más excelentes motivos para estar sufriendo y tragarse sin más todos los sellos de somníferos de todas las boticas de Santa María [...]”, p. 10), lo que queda sumido en las sombras son los elementos específicos que hieren a Risso al mirar las imágenes. O para utilizar el conocido término de Barthes (1989), lo que el lector nunca llega a conocer es el *punctum* en las fotografías que hieren a Risso. Y es que “El infierno tan temido” exhibe no solo los límites de un personaje asentado en el mundo del lenguaje al enfrentarse a la imagen, sino también el límite de todo lector para el cual la palabra aleja irremediabilmente a la imagen en lugar de acercarla. Desde esta posición de lectores más que de espectadores, y con la limitación señalada, se presenta ahora una hipótesis sobre la ubicación del *punctum* que lastima y mata a Risso.

Roland Barthes perfila en *La cámara lúcida* (1989) las características del concepto de *punctum* de esta manera:

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y vienen a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me pinza) (pp. 58-59).

Dos elementos merecen particular atención con respecto al presente análisis. En primer lugar, el aspecto material, táctil, del *punctum*. Barthes no es totalmente metafórico cuando se refiere a este como a algo que pincha, es decir, como algo que se relaciona con una sensación táctil. En lo que respecta a “El infierno tan temido” este aspecto había sido señalado en el presente trabajo cuando se vio cómo los sobres que contienen las fotografías son percibidos no solo como seres vivientes y dañinos, sino que además se insinúa –aquí sí metafóricamente– que pinchan, como se ve en el momento en que un colega del periódico entrega el primer sobre a Risso y este ve “la mano roja manchada de tinta”. De otro lado, Barthes incluye en su definición la idea de *punctum* como “azar que despunta”. Es decir, que se trata de un elemento imprevisible, difícil de ser “anticipado”, “pre-visto” por quien se enfrenta a la imagen. Esto explica el paulatino debilitamiento psíquico de Risso, quien es desestabilizado constantemente por imágenes que al tener presencias cambiantes (los hombres que Gracia va escogiendo) no le permiten “acostumbrarse” a lo que ve. El carácter azaroso del impacto queda explicitado en su primera reacción ante la primera fotografía: “Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto” (p. 158).

Resultan pertinentes en este punto las reflexiones críticas sobre la misoginia de Risso, o, en todo caso, sobre su temor a la mujer como monstruo. Poblete (2007), por ejemplo, se refiere a la “histeria masculina” de Risso como respuesta a la mujer grotesca y castradora (p. 78). Tomando el con-

cepto de *phallic panic* de Barbara Creed, Poblete señala el hecho de que esta histeria masculina emerge como “[...] resultado del miedo que provoca el grotesco cuerpo femenino, que amenaza con enclaustrar al sujeto masculino” (p. 78).

A partir de esta lectura se puede proponer la visión de la vagina en las fotografías de Gracia como el *punctum* que hiere a Risso. Poblete cita a Raúl Dorra en su explicación de la *vagina dentata*: “la zona más oscura de su vientre [en la que] las mujeres tenían un socavón por donde se entraba al infierno, una boca insaciable que succionaba la virilidad hasta dejarla exhausta, una vulva provista de filos (*vagina dentata*) que era capaz de succionar el miembro y apropiárselo” (p. 76). Resulta bastante sugerente la alusión al órgano sexual femenino como “entrada al infierno” por la inmediata conexión con el título del cuento de Onetti. ¿Es el temor al poder destructor de la sexualidad femenina el infierno tan temido, aquello que las palabras no pueden apresar?

Es muy productivo, además, comparar el poder mortal del órgano sexual femenino con el poder mortal de la fotografía. La cámara fotográfica puede ser vista también como un “agujero mortal”, pues es también, en el caso de Risso, como una entrada en el infierno. Acaso para dejar de mirar hacia esas imágenes como agujeros que le revelan “la sordidez del mundo” Risso busca la paz mirando por el agujero de la ventana aquella noche en que decide ir en busca de Gracia: “Hizo pedazos la fotografía sobre el pecho, sin apartar los ojos del blancor de la ventana, lento y discreto, temeroso de hacer ruido o interrumpir” (p. 171). Desafortunadamente, la posibilidad de salvación fracasa cuando la última fotografía llega a la niña en el colegio religioso donde esta estudia. El infierno de la obscenidad instalándose en el espacio de la educación para la pureza. Aparece aquí una última interrogante: ¿esta foto final lleva a Risso al suicidio por a quién va dirigida –la niña– o por su contenido? Nunca se sabrá pues ninguno de los narradores del cuento ofrece pistas al respecto. El lector se enfrenta aquí también al límite del lenguaje y al poder de esas imágenes resistentes a una comprensión total. Ciertamente, hasta aquí llegan las palabras.

Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (2020). Mímesis onettiana. A propósito de las fotografías de “El infierno tan temido”. *Latin American Literary Review*, 47(94), 57-64.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bataille, G. (2015). *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortedur.
- Berrido, O. (2020). “El infierno tan temido” de Juan Carlos Onetti. *Ciencia y Sociedad*, 45(1), 75-84. Doi: <https://doi.org/10.22206/cys.2020.v45i1.pp75-84>
- Gallego, A. (2010). *El álbum de Onetti: fotografía y ficción*. *Nuevo Texto Crítico*, 23(45-46), 107-115. <https://doi.org/10.1353/ntc.2010.0008>
- Mattalía, S. (2012). Onetti: una ética de la angustia. En R. Corral (Ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti: homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)* (pp. 89-110). El Colegio de México.
- Onetti, J. C. (2009). *Obras completas* (Vol. 3). Galaxia Gutenberg.
- Poblete, N. (2007). Pavor misógino: La mujer como monstruo excelso en “El infierno tan temido” de Juan Carlos Onetti. *Aisthesis*, (42), 70-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2722280>
- Renart, J. (1992). Bases narratológicas para una nueva lectura de “El infierno tan temido” de Onetti. *Revista Iberoamericana*, 58(160-161), 1133-1151.
- Rodríguez, P. (1987). Un aspecto del tiempo en los cuentos de Juan Carlos Onetti: Análisis de “El infierno tan temido”. *Lexis*, 11(2), 183-208. <https://doi.org/10.18800/lexis.198702.004>
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Alfaguara.
- Zandanel, M. (1987). Amor y destrucción en “El infierno tan temido”, de Juan Carlos Onetti. *Revista de Literaturas Modernas*, (20), 107-122.