

## El amor y la experiencia del infierno: Onetti y el “Soneto a Cristo crucificado”

María de los Ángeles González Briz  
Universidad de la República

*El infierno tan temido* fue escrito en base de una historia contada a Onetti por Luis Batlle Berres, bajo la advertencia de que él no tenía “la pureza necesaria para transformarla en un relato”. Quizá lo tomó como un desafío y, según sus declaraciones, creyó haber encontrado el tono adecuado sólo cuando Dolly, su mujer, le sugirió “que debía ser un cuento de amor y no de venganza” (Onetti III, 2009: 1051). Estos datos ya nos ponen sobre dos pistas para entender un cuento lleno de trampas, una de las cuales radica en el punto de vista: mientras la mayor parte está presentado por una primera persona del plural, especulativa y casi omnisciente,<sup>1</sup> en algunos momentos el punto de vista está muy focalizado en Risso, para cerrarse con la opinión del viejo Lanza, que remata y juzga la historia precisamente sin pureza, ofreciendo una conclusión que empalidece los motivos íntimos, sutiles y paradójicos que atraviesan la historia de la relación entre Risso y Gracia César.<sup>2</sup>

En este caso se tratará de pensar la forma de celebración amorosa siguiendo la referencia del título al “Soneto a Cristo crucificado”,<sup>3</sup> que sintetiza la idea del amor puro o perfecto, que “mueve” emocionalmente al yo.<sup>4</sup> En este aparecen motivos que iluminan el cuento: la afrenta, el escarnio, la esperanza, la visión dolorosa, el amor.<sup>5</sup>

La confesión de amor desinteresado cuando ya nada se espera, es un motivo central en *El*

<sup>1</sup> Resulta muy onettiana esta voz plural que corresponde a un *nosotros* sanmariano, testigo y enjuiciador de los hechos.

<sup>2</sup> En parte por esas trampas, el cuento ha suscitado controversias, predominando la tendencia de los críticos a *culpabilizar* a Gracia César, quienes tienden a plegarse al punto de vista de Lanza que cierra el cuento, ofreciendo una interpretación en apariencia incontestable o dejándose llevar por las ambigüedades, las oscilaciones y hasta contradicciones flagrantes de la voz narrante como lo han puesto en evidencia Aurora M. Ocampo, 2000 y Gustavo San Román, 2003. Sin embargo, hay un subtexto que revela facetas positivas de la mujer, empezando por el nombre de connotaciones religiosas tan explícitas.

<sup>3</sup> No me mueve, mi Dios, para quererte / el cielo que me tienes prometido, / *ni me mueve el infierno tan temido* / para dejar por eso de ofenderte. / Tú me mueves, Señor, *muéveme el verte / clavado en una cruz y escarnecido* / muéveme ver tu cuerpo tan herido, / muévenme tus afrentas y tu muerte. / Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera, / que aunque no hubiera cielo, yo te amara, / y aunque no hubiera infierno, te temiera. / No me tienes que dar porque te quiera, / *pues aunque lo que espero no esperara, / lo mismo que te quiero te quisiera*.

<sup>4</sup> Puede que el verbo *mover*, en el sentido contemporáneo al poema, tenga alcances más específicos que los que sospeche el lector actual. Esto sugiere, por ejemplo, la lectura de los Diálogos, *De amore*, de Judá Avranel (más conocido como León Hebreo), publicado en 1535 (Hebreo, 1986). Los *Diálogos de amor* compendian la doctrina amorosa neoplatónica, integrando también elementos de la tradición rabínica. El libro tuvo amplia difusión e influencia en los dos siglos posteriores, especialmente en España. Para Avranel el amor es deseo de alguna cosa, deseo de aquello que el sujeto está falto. Amor y deseo –como en la tradición platónica– se identifican, “tienen una igual extensión semántica y se presentan como convertibles” y significan “movimiento o principio de movimiento”, “una inclinación que mueve” hacia algo o alguien (Ciordia, 2004: 76). El amor es, entonces, un movimiento o inclinación que mueve a alguna cosa. En el poema, la contemplación del dolor despierta el deseo de amar.

<sup>5</sup> Si esto no significa que este haya sido construido sobre la base del soneto, es posible que Onetti lo tuviera presente en la memoria al darle título a una historia que desde hace tiempo quería contar. Entre otras cosas, porque fue un soneto de transmisión altamente popular, tanto a nivel literario como religioso (López-Baralt, 1975).

*infierno tan temido*. El mensaje amoroso adopta la estrategia principal del envío de fotografías, pero no es la única. Quizás su desenlace explica la larga incomprensión de Risso, destinatario del mensaje, a quien, de pronto, hacia el final, se le revela el sentido de los envíos, mientras pone al descubierto las imprevisibles, trágicas e irremediables consecuencias que provoca el hecho de que otros (ajenos a la pareja, que ha pactado una extraña forma del amor *hasta la muerte*) interfieran en los mensajes privados. El texto mismo refiere a un “plano mágico” (Onetti, 2009: 160) en el que los envíos pueden leerse como mensajes de amor, y en el que Risso puede entenderlos.<sup>6</sup>

El “Soneto a Cristo crucificado”, que tanto interesó a los románticos, fue impreso sin firma en 1628.<sup>7</sup> La contemplación del sufrimiento de Cristo lleva al portavoz lírico a afirmar el amor a Dios por Dios mismo y no por temor a castigo ni por deseo de recompensa, tema teológicamente controvertible, y por eso mismo de ortodoxia impugnada. Carreño afirma que la doctrina que subyace al poema “tal vez sería una herejía, sino fuera un grito del más puro amor”. Menéndez Pelayo, por su parte, creía que sirvió a los místicos quietistas franceses para desarrollar su teoría del amor perfecto, que no espera nada para sí e incluso exige el vaciamiento del sujeto que ama. Tratándose del dilema entre el amor a Dios y el amor propio, podría pensarse que el amor a Dios que no implique amor a sí mismo sería herético. Santo Tomás había zanjado ese dilema, presente desde los orígenes del cristianismo, concluyendo que “el más elevado amor a Dios no puede anular el amor propio, que podría dictar un deseo del cielo o un rechazo del infierno” (López-Baralt, 1975: 246).<sup>8</sup>

La Iglesia fundamentó la cuestión en el curso de varias polémicas, afirmando que, si no se mantiene la esperanza y el temor, se cae en la heterodoxia. Podría ser el caso de este soneto. Según Jacques Le Brun, la “querrela del amor puro” que dominó el siglo XVII fue el último gran debate teológico del cristianismo. El papa Inocencio XII condenó el desinterés con respecto a un castigo y la esperanza de una recompensa, la “santa indiferencia” respecto a la propia salvación y el

---

<sup>6</sup> Se trata de otra forma radical y funesta de la incomprensión, tema, por otra parte, tan onettiano. Hay un pasaje en este cuento que une los dos estadios, o más bien, el tránsito que va de la *incomprensión* al *entender*. Se trata de una reflexión solo posible desde un enfoque omnisciente y es uno de los momentos reveladores del cuento: “Sin permitirse palabras ni pensamientos, se vio forzado a empezar a entender; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a sus hijos para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo, a este hombre que ganaba un sueldo escaso y que sólo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal, incomprensión” (Onetti, 2009: 168).

<sup>7</sup> Sobre el interés durante el Romanticismo, ver Falconieri, 1971: 491. En este artículo se hace, además, una síntesis muy exhaustiva de las atribuciones históricas y de los problemas de autoría.

<sup>8</sup> Sin embargo, otros teólogos han defendido en los siglos posteriores la teoría del amor puro o amor perfecto; San Francisco de Sales, por ejemplo, creía que, “en el momento en que la voluntad hace un acto de amor, puede [desalojar] momentáneamente todo motivo de interés” (López Baralt, 1975). Mientras que el discurso ortodoxo tiende a condenar la caridad desinteresada, otros sostienen, todavía en los siglos XVI y XVII, que el verdadero amor es la superación del miedo al infierno, que el amor puro que no reserva ningún deseo ni interés para sí es incompatible con el temor del infierno y la esperanza de recompensa en el cielo.

abandono del interés propio.<sup>9</sup> La idea del amor perfecto o paradójico colocaba en el centro del debate no la cuestión del acto como tal, sino el carácter desinteresado del acto, considerando que el único amor verdadero estaba apartado de cualquier perspectiva de recompensa y de cualquier interés propio, y el criterio que lo legitimaba era la perfección de un desapego llevado hasta la pérdida del sujeto. Aplicada al amor divino, esa pérdida podía llegar hasta la condena radical por parte de quien era el objeto de amor: “Un Dios que dañara a quien lo ama, sería amado de modo más puro que si lo recompensara. Llevada al límite, era la famosa *suposición imposible de los místicos*: si por una suposición imposible Dios no recompensara, e incluso si condenara al infierno al hombre que lo ama perfectamente, ese hombre amaría a Dios igual que si le ofreciera todos los goces del paraíso” (Le Brun, 2010: 8). Esta forma de amor marcada por el exceso y la imposibilidad, conduce, inevitablemente, a su destrucción (2010: 11).<sup>10</sup>

Leo Spitzer opinó que la sólida estructura intelectual del “Soneto a Cristo Crucificado” cumple con los tres pasos de los ejercicios espirituales prescritos por San Ignacio de Loyola, lo que puede ofrecer también una interpretación estructurante del cuento, si se acepta que este pueda seguir esos pasos. La primera parte del soneto es doctrinal, intelectual, asimilada por la memoria; la segunda está consagrada a la imaginación, a la representación sensorial de los sufrimientos de Cristo, para “producir la emoción en su connotación positiva: el amor de Cristo como fruto de la imaginación” (Spitzer, 1953: 612).<sup>11</sup> Por último, la tercera parte, dice Spitzer, contiene “el acto cumbre de la voluntad, que decide, con firmeza y vigor, persistir en el amor a Cristo *aun en un caso extremo e inimaginable, aun cuando no existiera el cielo ni el infierno*” (1953: 612). En este aspecto, lo único que mueve ese acto de amor puro es la contemplación del sufrimiento de Cristo en la cruz. El proceso, según Spitzer, corresponde al camino pensamiento-sentimiento-resolución. El

<sup>9</sup> La decisión papal de 1699, respondía, sobre todo, a la controversia suscitada por los escritos de Fénelon, que habían relevado a los anteriores debates en torno al quietismo, y que referían a la pasividad, el “abandono de los actos” y la “aniquilación de las potencias del alma” (Le Brun, 2010: 7).

<sup>10</sup> En la historia del amor profano, la muerte por amor ofrece la más alta condición de pureza y de validez. “Más allá de la muerte por el objeto amado, la pura y mera destrucción de aquel que se ama se convierte en la prueba final de la abolición del deseo para sí, del reinado de un deseo al fin hecho puro, totalmente absorbido en su objeto. Tal sería, en su vínculo necesario con la muerte, el destino inevitable de un amor que quiera ser consecuente” (Le Brun, 2010: 429). En la historia del amor puro vinculada al cristianismo, el exceso hace reconocible la verdad del amor, al hacer de la muerte del Hijo la prueba del amor del Padre y el medio de salvación para los otros hijos. Pero al prometer recompensas futuras al amor y la fidelidad de los hijos, ofrece también un “objeto al deseo”. Estas condiciones incrementan la exigencia de pureza, cuyo extremo más radical ya no es la muerte corporal común. La verdadera renuncia es la segunda y definitiva muerte, la eterna, aceptada la cual se ofrece realmente la máxima entrega, ya que “todo objeto de deseo, cualquiera sea, suscita una devolución para sí, por ende una propiedad, recompensa del amor, en el sentido de un intercambio provechoso” (Le Brun, 2010: 429). La paradoja constitutiva del amor puro descansa en que la pérdida de quien ama es su triunfo, la ruina de toda esperanza y la destrucción del sujeto del amor cumplen la función de recompensas. Esa paradoja “podría causar la desaparición de la figura que cumple el deseo con la abolición de quien desea. Pero, muy por el contrario, parece que la misma paradoja hubiese asegurado a través de los siglos la permanencia de esta concepción del amor” (Le Brun, 2010: 430).

<sup>11</sup> Esta es una cualidad especial del misticismo español, caracterizado por la capacidad de representar con plástica nitidez determinadas ideas (lo que los místicos llamarán “entendimiento”).

crítico destaca también, como característico del poema, el despertar el afecto como resultado de la imaginación, gracias a la mirada, a la contemplación del sufrimiento.

En cierta forma, el cuento de Onetti ofrece una vía de aceptación del amor perfecto que puede vincularse con este proceso. Este puede intuirse en el enigmático final de Risso, en la revelación que lo invade como una “dicha sin causa” (Onetti, 2009: 178), inmotivada y sin merecimiento, que recuerda la experiencia mística, en tanto infusión imperceptible de la *gracia* de Dios, inexplicable, infundada e irrenunciable. Lo que llena de paz a Risso es la revelación del mensaje de amor que hay detrás de los envíos de Gracia César, la conexión de esta forma del amor con una experiencia sentida antes, durante su matrimonio, en “la enloquecida necesidad de absolutos que lo poseía durante las noches alargadas” y en la promesa hecha a la mujer de que “todo era posible, que todo sería para ellos,[...] todas las posibilidades humanas podían ser utilizadas y *todo estaba condenado a servir de alimento*”,<sup>12</sup> como forma de la entrega radical, capaz de resistir lo más alto y lo más bajo, sin esperar recompensa ni temer castigo (2009: 160, 167, 166).<sup>13</sup> La comprensión se produce durante la noche y es revelación de un misterio que lo trasciende, que está más allá de las normas aprendidas y del amor propio cultivado, que recupera el sentido de lo absoluto y lo llena de paz, y esto ocurre después de mirar durante horas la penúltima fotografía infamante. El relato, aunque no lo sea estrictamente, tiene todos los signos de la experiencia mística (que tampoco *puede* ser un relato).<sup>14</sup>

A su vez, la etapa anterior de la pareja, la de las promesas incondicionales, corresponde a una primera vía intelectual de consideración del amor perfecto, pero esta se pondrá sólo a prueba cuando se enfrenta a la contemplación del sufrimiento, dando cuenta del proceso que va de la imaginación a la imagen y que involucra los sentimientos. Dos situaciones diferentes ilustran en el

<sup>12</sup> Uno de los rasgos del amor perfecto radica en dar cuenta de paciencia inagotable, en la capacidad de padecer incontables pruebas que, a su vez, no tienen capacidad probatoria y, sin embargo, deben servir para expresar por parte de quien la sufre *la aceptación de lo intolerable* (Le Brun, 2010: 115).

<sup>13</sup> Respecto al nombre de la mujer, no puede dejar de notarse la fuerza cristiana que tiene la apelación a la *gracia de Dios* como don salvífico –y a María como la *llena de gracia*–, como regalo inmerecido que alcanza aun –y en especial– a los peores pecadores. Más sinuoso es intentar encontrar una relación entre los dos nombres. También la Gracia Imperial es un don arbitrario que el César puede conceder a quienes están dispuestos a reverenciarlo con su muerte. *Ave Caesar, morituri te salutant* supone un acto de sumisión de los proscritos esperanzados en alcanzar la Gracia Imperial.

<sup>14</sup> “Afuera la noche estaba pesada y las ventanas abiertas de la ciudad mezclaban al *misterio lechoso del cielo* los misterios de las vidas de los hombres, sus afanes y costumbres. Volteado en su cama, 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. La comprensión sucedía en él, y 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, la comba de las nubes en la ventana, escenas antiguas y futuras. *Veía la muerte y la amistad con la muerte, el ensobrecido desprecio por las reglas que todos los hombres habían consentido acatar*, el auténtico asombro de la libertad. [...] Sintió después el movimiento de *un aire nuevo*, acaso respirado en la niñez, que iba llenando la habitación y se extendía con pereza inexperta por las calles y los desprevenidos edificios, para esperarlo y darle protección mañana y en los días siguientes” (Onetti, 2009: 170-171).

cuento lo que podría llamarse por asimilación a la propuesta del soneto, “las pruebas de la cruz”. Por un lado ocurre la primera *desgracia*; así se refiere Risso a lo que también llama convencionalmente la “traición” de la mujer durante el matrimonio: su entrega sexual a un admirador en El Rosario como forma de agregar algo a su amor por el marido, sumarle una ofrenda que probara la capacidad de cumplir radicalmente –o poner a prueba- las promesas y los pactos entre los dos.<sup>15</sup>

Lo que sintió Risso frente a la traición era “un sentimiento desconocido que no era 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” (Onetti, 2009: 160). Es necesario llegar a los más bajo y al miedo más intolerable para empezar a creer, porque el nihilismo, la negación, es lo único seguro, tras lo cual no puede temerse ninguna otra pérdida. A su vez, la negación de cualquier forma de salvación podría ser admitida gracias a la paradoja del amor perfecto, como camino de ascenso y prueba de entrega absoluta, que no espera recompensa.

También se hace patente el deseo de nutrir la imaginación con un primer relato y una primera actuación que el hombre pide a la esposa. Una vez consumada la separación, Risso –que aún no dispone de fotografías- se alimenta de imágenes producidas en su interior, psíquicamente torturantes y marcadas por la ambivalencia, la tristeza y la repulsa que suscita la posibilidad del reencuentro físico.<sup>16</sup> Cuando es asumida la necesaria humillación del amor propio y la degradación que impone la necesidad, el hombre queda, como el místico quietista, a la espera de la sola voluntad de Dios, que actúa por la *gracia*, sin su intervención, vaciándose de sí mismo para transformarse en recibimiento absoluto. Pero para llegar a ese nivel de sumisión a la voluntad del otro fue necesario un camino de ascesis que debió llegar a lo más bajo, un camino de descenso al infierno personal, para asumirlo y superarlo, para negarlo.

La infusión de la gracia es inmerecida porque el hombre es un ser inmérito y pecador. En algún momento, frente al precio del sufrimiento que proporciona la contemplación de las

---

<sup>15</sup> Este punto no puede pasar desapercibido, ya que en él se insiste varias veces en el cuento. Las causas de que Gracia César tenga intercambio sexual con un desconocido en Rosario se manifiestan bastante claramente, a despecho de las trampas sintácticas onettianas: “El suceso no estaba separado de ellos y a la vez nada tenía que ver con ellos; 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 Risso”. No le preocupa sino la “fidelidad en el relato, por la alegría que había sentido por Risso en El Rosario, junto al hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Risso” (Onetti III, 2009: 166-167).

<sup>16</sup> “Hubo un tiempo largo y malsano en el que quería volver a tenerla y odiaba simultáneamente *la pena y el asco de todo imaginable reencuentro*. 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 *sin decir que sí ni siquiera con su silencio* [, sin abdicar]” (Onetti, 2009: 167).

fotografías, Riso admite una culpa, está “solo y arrepentido de [su] soledad como si la hubiera buscado, orgulloso como si la hubiera merecido” (Onetti, 2009: 161). El final del cuento se precipita por un “error de cálculo” y, en consecuencia, el desmoronamiento del “hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está” (2009: 171) se produce frente al acto inexplicable y desmedido –extremo, en tanto destructor y autodestructivo, como acto de amor puro- de que la última foto llegue al colegio de la hija; frente al triunfo de la venganza sobre el amor, cuando las fotos empiezan a convertirse en “documentos que muy poco tenían que ver con ellos, Riso y Gracia” (2009: 164). El suicidio puede ser una respuesta acorde, el acto supremo de sacrificio amoroso y la admisión de una culpa, un mensaje que decía que “él se había equivocado, y no al casarse con ella sino en otro momento que no quiso nombrar”, pero es también un signo que supone que hay otro *que puede entender* (2009: 172). El acto extremo del suicidio es respuesta al otro acto extremo de humillación, de negación e indignidad que se expresa en el envío de la foto al colegio de monjas.

Siguiendo estas pistas, la culpa puede nacer de asumirse como promotor de un pacto de amor imposible en el comienzo del matrimonio, cuando aseguraba que “todo [...], absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo; ya sea que lo invente Dios o inventemos nosotros” (Onetti, 2009: 162). También es posible pensar en la culpa que supone la soberbia de haberse creído a la altura de ese desafío *de extrema pureza*. Y, por último, la culpa puede nacer al caer en la cuenta de no haber entendido *la primera traición* como ofrenda y, por tanto, los envíos posteriores como mensajes cifrados de amor puro.

*¿Supe amarte, sin saber morir?*<sup>17</sup>

La muerte es el último y máximo reducto de la aspiración de absolutos que se había ido imponiendo la pareja antes y después del matrimonio, cuando Riso “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” (Onetti, 2009: 168). La explicación que ofrece este pasaje puede servir para justificar la actitud de ambos en esa carrera autodestructiva del odio y la supuesta venganza si, como quiere René Girard, ésta no es otra cosa que la expresión más extrema del amor, tal como lo ha entendido la modernidad (Girard, 1963).

De acuerdo a la mística apofática, es posible ascender a la unión con Dios por la vía

---

<sup>17</sup> Yves Bonnefoy, “Le cœur, l’eau non troublée”.

negativa, como Cristo consintió en humillarse en la cruz.<sup>18</sup> La experiencia del descenso permite acceder a lo que está “más allá del no saber” y “una vez realizado Cristo en uno, se trasciende abandonándolo todo. [...] Él es todo y no es ninguna cosa” (Alcalá, 2010: 39). La propuesta de la mística apofática o negativa, que elige llegar a Dios por lo bajo, requiere asimismo el abandono de toda operación intelectual (Lossky, 2010).

La segunda *desgracia* que pone a prueba el amor de Riso es lo que él considera la “venganza, esencialmente menos grave que la primera [...], pero también menos soportable. Sentía su largo cuerpo expuesto como un nervio al dolor del aire, sin amparo, sin poder inventar un alivio” (Onetti, 2009: 170).<sup>19</sup> Se trata de otra prueba, pero esta vez las imágenes son montadas y proporcionadas desde afuera. De ese modo, Gracia sigue cumpliendo con el primer mandato de Riso de escenificar la entrega sacrificial -tomado acá el sustantivo en un buscado doble sentido. Porque cada fotografía es la representación de una ofrenda amorosa.

La segunda prueba de la cruz implica la traslación de la imagen intelectual a la confrontación del sufrimiento que debe soportarse a través de los sentidos, *contemplando las fotografías* obsesivamente, como acto expurgativo, aun sabiendo que “iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto” (Onetti, 2009: 159) e incluso, más adelante, “que sería imposible mirar otra y seguir vivo” (2009: 162), lo que anticipa el final, aunque no desvela el misterio.

La actuación de la escena que Riso exigió a su mujer la noche de la confesión del acto que llama *traición*,<sup>20</sup> funciona como antecedente de estas nuevas escenificaciones para las que ella, como actriz, es además muy apta. Riso ofreció en ese mecanismo, quizás inconscientemente – según parece sugerir el cuento- el modelo de sufrimiento expurgativo que Gracia César no hizo sino copiar, obedeciendo a su deseo.

En ese sentido, puede admitirse también en ella una actitud sacrificial. La descripción de la primera foto pone el énfasis en la oscuridad: es *parda*, “escasa de luz”, y “el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos” (Onetti, 2009: 158). La importancia de la luz es señalada en todos los casos, pero siempre es algo externo a la imagen y preparado; se concentra en el foco que la mujer prepara para iluminar sus poses estudiadas, porque los escenarios mismos aparecen sumergidos en penumbras en las que destaca su cuerpo luminoso. Aun así, la luz se va abriendo paso en el relato a partir de la evolución de Riso. Sólo al final emerge la luz del día, en el

---

<sup>18</sup> Ver Lossky, 2010.

<sup>19</sup> Puede señalarse, de paso, la posible semejanza entre el cuerpo de Riso, *expuesto* al dolor y las posturas de la mujer en las fotografías.

<sup>20</sup> Cuando, en rigor, es Riso el que traiciona las promesas intercambiadas.

amanecer, y los espacios exteriores, a medida en que el personaje va alcanzando ciertas formas de la *comprensión*.<sup>21</sup>

Por otra parte, las descripciones de la mujer posando en las fotografías acentúan los aspectos dolorosos o grotescos, la técnica de representación y nunca el placer o el gozo (en todo caso, sí la urgencia masculina, y el afán de posesión). El punto de vista con que son miradas pretende suscitar la lástima o el desprecio. De una de ellas se dice que la mujer aparece “empujando con su blancura las sombras de una habitación mal iluminada, con la *cabeza dolorosamente echada hacia atrás*, hacia la cámara, cubiertos a medias los hombros por el negro pelo suelto, robusta y cuadrúpeda” (Onetti, 2009: 163). En otra, “la mujer sin cabeza *clavaba ostentadamente los talones* en el borde del diván, aguardando la impaciencia del hombre oscuro, agigantado por el inevitable primer plano” (2009: 161). La posición, siempre de frente a la contemplación del espectador, los talones *clavados* crucifacialmente y el gesto doloroso, la entrega premeditada, son elementos para que el destinatario descubra en ellos el mensaje de una entrega, y pueden conectar alusivamente, si queremos, con el sentido del “Soneto a Cristo crucificado”.

Por otra parte, los encuentros de Gracia César con desconocidos pueden ser considerados ‘*profanaciones*’, en el sentido de poner a disposición de otros (de todos, de cualquiera) lo que es sagrado y en ese sentido, por definición, reservado para los dioses o para los miembros del culto. Y en el mismo sentido, el amor de la mujer puede invocar una especie distinta de pureza, ganada por medio de la profanación, según lo señala Agamben:

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba “profanar”. Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas en servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas ‘sagradas’) o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente ‘religiosas’). Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituir las al libre uso de los hombres. [...] Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de una profanación. [...] [L]a religión es aquello que sustrae

---

<sup>21</sup> Ver nota 7.



cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una escena separada. No sólo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso. El dispositivo que realiza y regula la separación es el sacrificio, [...] [que] sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la esfera divina. En este pasaje es esencial la cesura que divide las dos esferas, el umbral que la víctima tiene que atravesar, no importa si en un sentido o en el otro (Agamben, 2013: 97-98).

La indignidad es el sentimiento que embarga a Risso cuando recibe las primeras fotos: “Se sintió indigno *de tanto odio, de tanto amor*, de tanta voluntad de hacer sufrir” (Onetti, 2009:162). También le parece escaso e indigno a Gracia el homenaje que pretende hacer a Risso cuando se entrega al primer hombre en El Rosario, “con cierta lástima por el hombre, con cierto desdén por la pobreza de lo que estaba agregando a su amor por Risso”. Gracia envía las fotos “sin exceso de esperanzas”, pero “calculando al mismo tiempo la intensidad con que la foto aludiría a su amor por Risso” (2009: 166). El narrador, en su aspecto omnisciente, informa que ella “había previsto también, o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor” (2009: 161).

La sensación de indignidad se traslada de uno a otro, circulando como ofrenda al otro divinizado (sólo en su extremo inaccesible, ya sea en tanto dios o en tanto demonio). La indignidad de Gracia es autoinfligida, sacrificial, como la de Cristo crucificado y escarnecido en el soneto que da título al cuento. Pero, a su vez, el escarnecimiento de Cristo en la cruz enfrenta al ser humano a su propia indignidad, a su incapacidad de entrega absoluta, a la impotencia frente al amor extremo que el otro ofrenda gratuitamente, sin que medie merecimiento alguno. Ese puede ser una llave de la impronta religiosa que adquiere esa actitud, donde lo aparentemente bajo está al servicio de lo sagrado, de la manifestación de la *Gracia*.<sup>22</sup>

la llegada de la mujer a Santa María se había impuesto por una fotografía en la marquesina del teatro: esa imagen ofrece la primera forma de conocimiento, pero es un conocimiento degradado por la opinión colectiva que asume el punto de vista, que ve con ojos maliciosos, que inventa el pasado conforme al juicio que se ha hecho de ella. Ese narrador plural malicioso proporciona la

---

<sup>22</sup> La premeditación y el cálculo de Gracia César, unido a su capacidad actuarial, ya fue señalado por Sylvia Lago (2007), pero puede también agregarse el carácter ritual de las escenificaciones, con sus repeticiones y sus simbolismos celebratorios y dilatorios de un acto pleno: “En el plano mágico, todos los groseros o tímidos hombres urgentes no eran más que obstáculos, ineludibles postergaciones del acto ritual de elegir una calle, en el restaurante o en el café al más crédulo o inexperto” (Onetti, 2009: 164).

primera trampa del cuento: “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. Delatada por el brillo sobre los lacrimales que había impuesto la ampliación fotográfica de Estudios Orloff, había también en su cara la farsa del amor para toda la vida, cubriendo la busca resuelta y exclusiva de la dicha” (Onetti, 2009:159-160).

El relato mediado por el plural que, esté o no identificado con determinados personajes, recoge la opinión colectiva, es muy frecuente en Onetti, por ejemplo en “Para una tumba sin nombre”, en “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput” o en “La novia robada”, aunque nunca se privilegia como la única voz que cuenta, sino que se matiza y contrasta con otras voces. En este caso, incita a pensar en la hipocresía de Gracia, en sus promesas de amor como parte de la misma farsa que actúa en la foto del cartel del teatro. Por otra parte, otros datos salpicados por aquí y por allá, explotan las ambigüedades y despistan la capacidad de discernimiento del lector, como la afirmación de que “había travesado virgen dos noviazgos” (Onetti, 2009: 160), que resulta tan poco conciliable con el desparpajo y el ofrecimiento que quiere acentuar el primer retrato.

Y a pesar de las ambigüedades que habilita la sintaxis en algunos pasajes, puede inferirse que la vida sexual del matrimonio era muy intensa y que ella, en su trabajo como actriz “no buscaba alejarse de la lujuria; quería descansar y olvidarla, permitir que la lujuria descansara y olvidara”, reservando (consagrando), por un lado, en el teatro, “un mundo separado de su casa, de su dormitorio, del hombre frenético e indestructible”, y a la vez segura de que “cada noche les ofrecería un asombro distinto y recién creado” (Onetti, 2009: 162). Es decir que las referencias al sexo consagrado por el amor (y el matrimonio) conservan la pureza dentro del relato, sobreviviendo aun a las voces injuriosas de Santa María. Las ciudades y lugares que se mencionan a lo largo del cuento pueden indicar también un camino de purgación. El Rosario (ciudad a la que se elige nombrar así, agregándole el artículo) es el lugar donde ocurre la primera ofrenda. El rosario, como rezo tradicional cristiano, supone recorrer un trayecto de expiación; está centrado en la contemplación de los misterios de la redención y su rito combina la repetición de las oraciones más frecuentes, con el detenimiento meditativo en las estaciones –misterios dolorosos y misterios gozosos- en que se divide. La primera referencia al rosario, en el recorrido de lectura que aquí se propone, puede servir para pensar en los episodios que siguen en el cuento como una trayectoria o vía de ascesis del deseo y de consecución del amor perfecto a través de lo bajo, de la propia

abyección, que asume el sentido de sacrificio voluntario.<sup>23</sup>

Además de esto, Risso opta por cumplir una serie de rituales durante la primera ausencia de la mujer, que pueden tener valor litúrgico. Repite las rutinas del matrimonio, recorre el mismo camino cada día, diez o doce cuerdas, “sobre el filo inquieto que separaba la primavera del invierno”. Los pasos “le servían para medir su necesidad de desamparo, para saber que la locura que compartían tenía por lo menos la grandeza de *carecer de futuro, de no ser medio para nada*” (Onetti, 2009: 166), lo que evidencia, por una parte, el carácter repetitivo y tranquilizador del rito. También la forma en que evoca a la esposa y cultiva su recuerdo *in absentia* -“removiendo en la frente y en la boca imágenes”, como rezando- semeja una jaculatoria, poniendo de manifiesto la desmesura de la fe que no especula con ninguna recompensa.<sup>24</sup>

Más allá de los intentos de explicación, es evidente que el misterio de este cuento está lejos de disiparse. Este asedio es sólo una forma de multiplicar sus inquietantes posibilidades, al considerarlo como reformulación contemporánea de la idea del amor puro, en una zona del ser que conserva el contacto con la religión y la aspiración humana de radicalidad y pureza.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> La corona del rosario está formada por cincuenta cuentas (y cinco más que simbolizan las llagas de Cristo). Cincuenta y dos días pasa Gracia en El Rosario. Algunos de los misterios dolorosos sobre los que medita el rosario son la flagelación, la crucifixión, la corona de espinas. Y algunos de los *gozosos* son la ascensión de la Virgen y la venida del Espíritu Santo. “María, Madre de Gracia, Madre de Misericordia” es una de las invocaciones que el rito del rosario repite.

<sup>24</sup> A su vez, la confesión de Gracia se produce una “víspera de jueves” (Onetti, 2009: 166), lo que, si lo asociamos al campo de sentido que venimos *buscando* en el texto, puede hacer pensar en la traición de Judas, la última cena, el comienzo del camino hacia la cruz. Silvia Lago ya ha señalado que “los mensajes [desentrañables en las fotos] tendrán como lectura prioritaria la ofrecida por las distintas reacciones emocionales que se irán promoviendo en Risso; fases o «estaciones» del viacrucis que lo llevaron a su destino final. Y que generalmente el autor coloca, en el orden de los acontecimientos narrados, luego de la descripción de las fotografías” (Lago, 2007: 157).

<sup>25</sup> Algunas de las reflexiones de Le Brun sobre la perdurabilidad de estas búsquedas en las teorías contemporáneas pueden arrimar alguna luz, cuando se pregunta las razones de la atracción que ejerce aún hoy la aspiración del amor perfecto: ¿Fascinación por la pérdida, gusto por la muerte donde podría realizarse la vida, seducción de las figuras oximorónicas que suscita en el pensamiento y en la escritura la posibilidad de lo imposible, deseo secreto de herir finalmente al objeto de amor y arrastrarlo consigo en la muerte final de la cual él mismo agudizó el deseo? [...] El amor puro es una de esas preguntas sin respuesta que teología, filosofía y psicoanálisis no han dejado de urdir: textos bíblico «insensatos», verdades inaceptables, figuras indescifrables, son acaso las formas en las cuales se presentan las últimas preguntas. [...] El oxímoron no es sólo una figura retórica; al disponer dentro de sí la negación, el oxímoron convierte lo imposible en pensamiento y disipa al mismo tiempo el miedo y la esperanza” (Le Brun, 2010: 431).

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Alcalá Mendizábal, Diana. “Los símbolos religiosos en el pseudo Dionisio Areopagita”, *Filosofía de la religión/ XV Congreso de Filosofía*, 2010. Disponible en <http://www.filosoficas.unam.mx/~afmbib/mayteAFM/Ponencias/26021.pdf> (Consultado en abril de 2012).
- Ciordia, Martín José. *Amar en el Renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Avranel*. Madrid/ Buenos Aires: Miño y Dávila/ Universidad de Buenos Aires, 2004.
- Falconieri, John V. “No me mueve mi Dios... y su autor”, en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, 1971:491-500.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Madrid: Tecnos, 1986. Introducción y notas de Andrés Soria Olmedo.
- Lago, Silvia. “Mitologías urbanas del Río de la Plata. El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti: una opción frente al infierno tan temido”, en *Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis*, vol. VII, “Literatura y psicoanálisis”, 2007: 153-162.
- Le Brun, Jacques. *El amor puro de Platón a Lacan*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010 [2002].
- López Baralt, Luce. “Anonimia y posible filiación islámica del soneto «No me mueve mi Dios, para quererte»». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIV, N° 2, 1975: 244-266.
- Lossky, Vladimir. “Teología negativa o apofática”. 2010. Disponible en <http://sophia.bemvindo.net/tiki-index.php?page=Teologia+Negativa>. (Consultado en abril de 2012).
- Ocampo, Aurora M. “La mujer en «El infierno tan temido»». *Fragmentos*, N° 20, Enero-Junio, 2000: 75-85.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- San Román, Gustavo. “Una lectura de «El infierno tan temido»”. *Río de la Plata*, N° 25, 2003: 135-146.
- Spitzer, Leo. “No me mueve, mi Dios”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 7, N° 3-4, Julio-Dic., Colegio de México, 1953: 608-17.