

Los modos operativos de la ambigüedad en *La cara de la desgracia* de Juan Carlos Onetti

*The Operating Modes of Ambiguity in Juan Carlos Onetti's
The Face of Misfortune*

CLAUDIA L. GUTIÉRREZ-PIÑA*

Resumen: La ambigüedad, como recurso de la narrativa onettiana, ha sido señalada reiteradamente por la crítica; por lo tanto, resulta un poco arriesgado retomar este concepto como eje para el análisis de *La cara de la desgracia*. Considero, sin embargo, que en el caso de esta *nouvelle*, la noción primaria del concepto de ambigüedad como recurso lleva sus alcances a la configuración total de la propuesta estética del relato. La situación narrativa de *La cara de la desgracia* se estructura a partir de la lógica de la memoria, atada a la imposibilidad de reconstruir el pasado, y es ella la que determina la construcción de un mundo donde la ambigüedad privilegia los diversos niveles del relato. Desde esta perspectiva, este análisis se concentra en los recursos estilísticos y estructurales ligados a la evocación del recuerdo, la confesión, la ruptura del tiempo y la configuración simbólica de los espacios.

Palabras clave: Confesión, Recuerdo, Símbolo, Onetti, Ambigüedad

Abstract: Ambiguity as a resource in Onetti's narrative, has been repeatedly pointed out by criticism, therefore, it is a bit risky to return to this concept to analyze *The Face of Disgrace*. I think, however, that in the case of this *nouvelle*, the primary notion of the concept of ambiguity as a resource carries its scope to the overall configuration of the aesthetic proposal of the narration. The narrative situation of *The Face of Disgrace* is structured from the logic of memory, tied to the impossibility of reconstructing the past and it is this, which indeed determines the construction of a world where ambiguity favors the various levels of the story. From this perspective, the analysis will focus on stylistic and structural resources linked to the evoking of memories, confession, time disruption and the symbolic configuration of spaces.

Keywords: Confession, Memories, Symbol, Onetti, Ambiguity

* El Colegio de México, México, claugtzp@gmail.com

En 1944 aparece en la revista *Alfar* el cuento de Juan Carlos Onetti titulado “La larga historia”; dieciséis años después, el escritor uruguayo retoma las principales líneas anecdóticas de este cuento para reelaborarlas en *La cara de la desgracia* (1960). Sobre la transformación de uno a otro texto, la copiosa crítica del autor ha destacado el cambio de la voz narrativa —de tercera a primera persona—, así como la incorporación de episodios y personajes (Plaza, 1974; Ruffinelli 1987; Larre Borges, 2009a). Lo cierto es que “algo” en “La larga historia” debió quedar pendiente en el tintero para que Onetti decidiera retomarlo. Una posible respuesta se encuentra en que *La cara de la desgracia*, aun cuando guarda casi enteramente la misma materia anecdótica, se distancia de “La larga historia” al maximizar el efecto de ambigüedad en su atmósfera narrativa.

El concepto de ambigüedad remite a las posibilidades de connotación de la palabra que, en una situación dada, puede significar varios contenidos a la vez, como define Empson: “significa una indecisión respecto de lo que se quiere decir, una intención de querer comunicar varias cosas, una probabilidad de que se quiera expresar una u otra o ambas cosas” (2006: 32). La ambigüedad, anotada innumerables veces como característica de la narrativa onettiana, también es una constante en la literatura del siglo xx. En tanto recurso narrativo, tiene como enfoque principal la problemática de la palabra y su capacidad de comunicar; por lo tanto, puede ser leída también como expresión de la búsqueda de un efecto de sentido.

Respecto a *La cara de la desgracia*, la crítica señala la ambigüedad, sobre todo en el nivel de la resolución de lo que se narra, que recae en la dificultad con la que el lector se enfrenta para discernir entre la culpabilidad o inocencia del narrador respecto al asesinato que cierra el relato y que queda como un enigma sin resolver.¹ La crítica también destaca las obsesiones de Onetti presentes en el texto, como el silencio de Dios, la culpa, la muerte, la negación de la esperanza y las figuras femeninas de la muchacha y la prostituta. Por mi parte, coincido con Hugo Verani en que la peculiaridad de esta *nouvelle* debe seguirse, más

¹ La línea general de la crítica es que el narrador acepta la culpa porque hay en él otro sentimiento de culpabilidad más profundo. Para Díaz, el desengaño sobre la imagen que el narrador tiene de su hermano muerto deja “vacante” el espacio de su culpa: “Pero la culpa existe sin embargo y tiene motivaciones más profundas. Es para asumirla que no rechaza la acusación de asesinato” (2009: 719); por su parte, Rodríguez apunta la culpabilidad indirecta del narrador: “Otros y no él le dieron muerte. Pero él pudo haberla salvado. Bastó un momento de indecisión en el amor para que ese mundo despreciable lo hiciera uno de los suyos” (1974: 331). Para Verani, el narrador acepta la culpa porque “El crimen le libra del sentimiento de culpa y de la necesidad de castigo” (1981: 178). Finalmente, Larre Borges pone en juego la posibilidad de la redención de la muchacha desde la aceptación de la culpa del narrador: “podemos imaginar que acepta la culpa y la obligación de redimirla a través de un gesto, un crimen, que lo condenará, pero a través del cual se logra la salvación de la muchacha, liberada por la muerte de su degradación inevitable” (2009b: 560).

allá de sus temáticas, en “la rigurosa elaboración formal de esas inquietudes humanas, en el calculado empleo de recursos expresivos que intensifican el sentido esencial de lo narrado” (1981: 164). Estos recursos expresivos están determinados, como en todo relato, por la relación que existe entre el narrador y lo narrado.

Lo importante es que, en el caso de *La cara de la desgracia*, el efecto de ambigüedad es desatado por las posibilidades significativas que se desprenden de una situación narrativa de aparente validez unívoca. Es decir, la voz narrativa se presenta, hasta cierto punto, sin mayor conflicto en el sentido estrictamente formal —la focalización no se multiplica, tampoco se presenta como un punto de vista desconfiable—; sin embargo, es la propia personalidad del narrador la que se escinde entre “el acontecimiento vivido y la evocación posterior” (Verani, 1981: 166); de esta escisión se desprende la ambigüedad del relato.

La materia narrativa en *La cara de la desgracia* está constituida por los recuerdos del narrador; por ende, la estructura responde a la lógica de la memoria. La evocación de los recuerdos implicará siempre una operación re-configuradora de hechos, y en esta operación la noción de objetividad se confronta con la subjetividad de la experiencia vivencial, donde participa, como señala el narrador, “la tramposa, tal vez deliberada, deformación de los recuerdos” (Onetti, 2009: 149).² Estamos, pues, frente a lo que el narrador “declara” recordar. Los recuerdos del narrador serán entendidos, entonces, como cosa pretendida, porque en la memoria el acceso al pasado es sólo “una ambición, una pretensión” (Ricoeur, 2004a: 41).

Si se parte de esta lógica de la memoria, los recursos estilísticos y estructurales del relato adquieren plena significación en tanto que intensifican la propuesta estética onettiana de la ambigüedad. Los aspectos que se reconocen y analizan son el de la recuperación del recuerdo como imagen, la ruptura del tiempo y la suspensión de su sentido durativo, así como la configuración simbólica de los espacios, todo esto, enmarcado por el acto de una escritura que, como confesión, reactualiza el recuerdo y se convierte en un acto ritual.

Todos estos elementos llevan implícito el juego de dualidades que determina el efecto de la ambigüedad, presente no sólo como recurso, sino como visión de mundo en la estética de Onetti, donde el juego de dualidades, encarnado por la materialidad y el alma de los hechos, procura relativizar el sentido de “verdad”. Por ello las palabras de Eladio Linacero, que parecen explicitar el sistema estético del escritor, resuenan una y otra vez en su producción; me refiero, por supuesto, a la cita de *El pozo*: “Se dice que hay varias

² Todas las citas de la *nouvelle* corresponden a esta edición. En adelante sólo se consignará el número de página.

maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (Onetti, 1977: 26).

De la confesión a la escritura como un acto ritual

En la lectura de la *nouvelle* se distinguen dos historias como núcleos narrativos entre los que se desplazan los recuerdos del narrador: el suicidio de su hermano Julián, que se evoca siempre con un sentimiento de culpa que nunca termina de explicarse —al menos en el nivel de los hechos—; y el encuentro con la muchacha de la bicicleta, cuyo asesinato al final del relato queda sin resolución. La disposición estructural de *La cara de la desgracia*, en cinco fragmentos o capítulos, se desplaza de una a otra historia. Los recuerdos evocados de estas dos historias son fijados por el narrador en el acto de la escritura.

El narrador de *La cara de la desgracia*, al igual que Linacero, escribe; pero si en *El pozo* la escritura del narrador se bifurca explícitamente en el juego del “mundo de los hechos” y el de la ensoñación o “la aventura”, el narrador de *La cara de la desgracia* se desplaza entre el recuerdo y su reelaboración. El narrador cuenta su historia actualizando sus recuerdos en la escritura, pero esta reelaboración lleva consigo un contenido *otro* que es deliberadamente eludido y que queda sólo como latencia ante los ojos del lector.

Hasta el momento, la mayor parte de los trabajos críticos sobre *La cara de la desgracia* ha descuidado las referencias al acto de la escritura, quizá porque las marcas explícitas sólo son dos; ambas se muestran como un regreso, un momento dubitativo en el correr de la escritura: “Sin embargo, debo *escribir* sin embargo” (143), y “magia es una palabra que no puedo explicar pero que *escribo* ahora sin remedio, sin posibilidad de sustituirla” (153).³

Larre Borges (2009b) interpreta estas marcas de escritura como una confesión del narrador ante la acusación judicial por el asesinato de la muchacha. Como desarrollaré más adelante, también considero que en la escritura del narrador se vuelca la intención confesional, pero en un sentido más trascendente, porque *La cara de la desgracia* implica un acto de confesión, no sólo en el nivel de los hechos que señala Larre Borges —para el sistema judicial después de la aprehensión del narrador—, sino como un volver sobre las huellas que dejaron en el narrador los hechos de las dos historias recordadas; en volver

³ Las cursivas son mías

sobre esas huellas para repetirlas y fijarlas en el acto de la escritura radica su sentido ritual.⁴

La confesión, en sentido estricto, es la *palabra* que el hombre pronuncia sobre sí mismo y sobre sus actos. Sin embargo, hablar de confesión es también hablar de culpabilidad. En el caso de *La cara de la desgracia*, la culpa se presenta siempre como latencia, como una culpa de la que nunca se sabe el origen concreto, y es que parece que va más allá de las acciones, como si ésta recayera en el narrador por su mera condición humana. En este sentido, el narrador es culpable en la medida que todos los hombres somos culpables. Ahora bien, ¿en qué radica esta culpa?

Pensar en la obra de Onetti trae consigo eso que Ainsa ha llamado “la conciencia del fatalismo” y la conciencia de la “esterilidad del esfuerzo” (1970: 23). Esta visión onettiana del mundo recae en la noción de la desgracia o miseria humana, entendida como un *pathos* en el sentido filosófico, donde lo que tiende a ser elucidado es la imposibilidad del hombre para cambiar su irremediable condición. Esta noción tiene expresión privilegiada en la tragedia griega, como manifestación del dominio de un orden superior que sobrepasa al individuo; desde ese origen, Paul Ricoeur habla de “lo patético de la miseria” como “pre-comprensión del hombre por sí mismo como miserable” (2004b: 23).

La culpa en *La cara de la desgracia* se lee en correspondencia con la conciencia del fatalismo en Onetti. La culpa que recae en el narrador radica en haber pretendido “mentir” a la conciencia de su desgracia, a su condición de hombre:

Tengo una culpa —murmuré con los ojos entornados, la cabeza apoyada en el sillón; pronuncié las palabras tardas y aisladas—. Tengo la culpa de mi entusiasmo, tal vez de mi mentira. Tengo la culpa de haberle hablado a Julián, por primera vez, de una cosa que no podemos definir y se llama el mundo. Tengo la culpa de haberle hecho sentir —no digo creer— que, si aceptaba los riesgos, eso que llamé el mundo sería para él (I46).

En este sentido, la fatalidad en Onetti no trata de pintar a un hombre irremediablemente culpable, en el sentido de la culpa cristiana, sino de significar la existencia en su carácter ontológico, que sobrepasa la voluntad humana y que lo determina, casi como la inma-

⁴ Renaud ha reconocido este sentido de ritualidad de la escritura en la obra onettiana, que identifica, por ejemplo, en *La vida breve*. “También la escritura, manifiestamente valorada en nuestras sociedades, será objeto de una divertida ritualización al ocupar el escenario novelesco onettiano. En *La vida breve*, por ejemplo, el impulso creador de Brausen, provocado por el miedo a la enfermedad y a la muerte, es precedido muy a menudo por el gesto convulsivo” (1993: 227).

nencia griega. Como anota el narrador: “Estaría, en el mejor de los casos, la elección no hecha por mí” (148).

Larre Borges ha hecho una interpretación de la culpa en *La cara de la desgracia* a partir de resonancias bíblicas. Para la autora, la caída y el pecado original en la tradición bíblica comportan el significado de la condena del hombre que padecen los personajes de Onetti: “En la expulsión del paraíso está la raíz de esa extranjería y desamparo que padecen los personajes de Onetti. La Caída es la versión religiosa de su existencialismo: el momento de rebeldía y condena, el acceso simultáneo a la libertad y a la muerte” (2008: 164). Si bien la lectura de Larre Borges es factible, sobre todo si se considera, como ella misma justifica, que Onetti aludió al libro del Eclesiastés como su “principal fuente literaria”, hay que reconocer que la caída no es privativa de la tradición cristiana, sino que tiene un claro principio mítico; las referencias a ésta se encuentran, en la cultura occidental, desde la tradición clásica. En este sentido, aunque pueda leerse en Onetti la carga simbólica de un principio teológico, también existe la posibilidad de que represente el carácter ontológico del que se habló, porque si bien hay un sentimiento de culpa, éste trasciende la concepción del pecado, que es privativo de la versión cristiana de la caída.⁵ De la ausencia de la noción de pecado se desprende que la culpa del narrador de *La cara de la desgracia* funcione como un nudo enigmático, porque radica en el nivel de lo ontológico, inmanente al ser y, a la vez, innombrable. De ahí también que el tono que privilegia la *nouvelle* sea el de la ambigüedad, porque es un contenido que está más allá de lo que puede definirse.

Apelando a esta concepción filosófica, la aceptación de la “culpa” del narrador adquiere una carga semántica que sobrepasa la relación con la muerte de la muchacha por la que se dejará condenar. La culpa radica en haber pretendido un “entusiasmo” que no tiene cabida en el mundo. El reconocimiento de esta culpa, al ser enunciada, se convierte en confesión, porque, como aclara Ricoeur, “con la confesión, la conciencia de la culpa es llevada a la luz de la palabra [...] en la experiencia de lo absurdo de su existencia, de su sufrimiento, de su angustia” (2004b: 173). En este sentido, la aceptación de la culpa del narrador de *La cara de la desgracia* no es más que la punta de lanza de una experiencia interiorizada que lo remite a la conciencia, a esa “pre-comprensión” de la miseria del

⁵ De hecho, la propia Larre Borges no desecha esta posibilidad al aludir la nota de la comparación del narrador con “Caín en el fondo de la cueva”, como un referente que “puede no ir mucho más allá de una semejanza temática, un referente universal y por lo tanto obvio” (2008: 164). Lo importante, en todo caso, es leer la noción de la Caída, o bien del *patbos* de la miseria, en su raigambre simbólica al nivel de la experiencia subjetiva del hombre.

hombre. Esta culpa se convierte en confesión al ser exteriorizada en palabra y fijada en la escritura.

Entonces, la escritura en la *nouvelle* comporta un sentido ritual y es que, al volcar en palabras los recuerdos del narrador, como experiencias que dicen sobre su miseria (que es la miseria del hombre) hay un acto de repetición, no de un saber mítico sino de un saber ontológico.⁶ La escritura se lee como ritual porque la confesión del narrador alberga la repetición de lo que, en su recuerdo, se presenta como “la cara de la desgracia”. Por ello, en el texto la desgracia es una imagen difusa, intermitente: “la había mirado alzar una ensoberbecida cara de desgracia” (150), “Tal vez el ignorado perro de la dicha me estuviera lamiendo las rodillas, las manos” (163). La escritura otorga un lugar al saber ontológico, lo fija en el mundo de la palabra; a decir de Ricoeur, este traslado “se realiza en el interior mismo de las imágenes, de las figuras, de los símbolos mediante los cuales este *pathos* accede al *mythos*, es decir, ya al discurso” (2004b: 26). La ritualidad de la escritura, dada en este carácter repetitivo es, en sí, representación simbólica que perpetúa la revelación de la condición humana, vía la confesión, que, como señala María Zambrano, “tiene un comienzo desesperado. Se confiesa cansado de ser hombre, de sí mismo. Es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye” (1988: 21).

No en vano la ritualidad se trasluce también en la característica que configura la personalidad del narrador, quien repite obsesivamente algunos actos como mirar la crónica del suicidio de Julián en el periódico y lavarse las manos, actitudes que él mismo reconoce como una “costumbre” y como “un rito imbécil”:

Estuve muchos minutos lavándome las manos, jugando con el jabón [...] La costumbre de jugar con el jabón, descubrí, había nacido con la muerte de Julián, tal vez en la misma noche del velorio [...] Era un rito imbécil, era un rito; pero acaso resultara mejor para todos que yo me atuviera fielmente a esa forma de la locura hasta gastarla o ser gastado” (142-143).

⁶ Recuérdese que, en sentido estricto, el rito es la reactualización de un contenido mítico en el mundo de todos los días, como señala Kirk, “Se cree que la realización de los actos rituales imprime una compulsión afin sobre el acontecimiento mediante una representación simbólica de la regularidad, la recitación del mito y la recreación de los orígenes míticos del acontecimiento ayudan a asegurar su repetición” (1973: 300).

Es posible pensar que si el narrador significa así sus “rituales”, el acto de escritura comporte a su vez esta intención de “gastar” su contenido, vía la repetición. De ser así, la intención resulta paradójica, porque si en el sentido simbólico la repetición funciona como prolongación para hacer pervivir lo que se ritualiza, el narrador de *La cara de la desgracia* trata de revertir esta función. Lo más doloroso es que logra lo contrario, porque al final, la escritura no es más que la paradoja de la que habla Zambrano y que perpetúa aquello de lo que huye. En este sentido, su esfuerzo, ya no por evadir, sino sólo por pretender la existencia de una posibilidad *otra*, se muestra de nuevo como inútil. Al final, la propia repetición es también irrevocable, incapaz de eludirse, por ello “escribe sin remedio” porque “era inevitable el recuerdo” (I49). Y ésa también es otra cara de la desgracia.

La imagen del recuerdo

Otro tipo de fatalidad recae sobre la recuperación del recuerdo, porque la evocación del pasado está condenada a ser siempre parcial, a ser sólo pretensión, sólo fragmento. La idea de la confesión que estimula el discurso del narrador implica una previa interrogación a la memoria. Es un acto reflexivo en el sentido de que el pasado se proyecta como recuerdo que, desde la visión bergsoniana, se manifiesta siempre en forma de imagen.

La recuperación del recuerdo, como lógica que define la estructura de *La cara de la desgracia*, determina también la presentación de imágenes prolongadas. La cuestión icónica de la imagen-recuerdo es explicada por Henri Bergson en sus trabajos que dieron pie a reflexiones posteriores sobre la materia de la memoria. A decir del filósofo francés, “un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen” (2006: 147). La imagen que se recuerda tiene un matiz de experiencia individual que la distingue de otro tipo de imágenes; de ahí la forma mixta en que conceptualiza el recuerdo-imagen, antes de ser pura imagen. Ricoeur expone una observación importante al respecto cuando señala que la rememoración coloca al recuerdo en “un área de presencia semejante a la de la percepción” (2004b: 76), evocando la *opsis* aristotélica: “poner ante los ojos”, mostrar, hacer ver.

La evocación de los recuerdos del narrador de *La cara de la desgracia* manifiesta la reelaboración de la experiencia en las imágenes que han quedado como huellas en su memoria. La escena tal vez más significativa sobre la imagen-recuerdo se encuentra en el primer capítulo, donde el narrador recuerda su primer encuentro con la muchacha. La plasticidad de la escena no habla más que de una reelaboración del recuerdo. La atmósfera

se recrea densa, lenta, con la intención de prolongar la huella de la memoria en, quizá, la añoranza del sentimiento que la muchacha despertó en el narrador. El encuentro es fortuito; mientras el narrador se encuentra en un hotel de la playa, huyendo de la culpa del suicidio de Julián, aparece la muchacha de la bicicleta:

Calculé que nos separaban veinte metros y menos de treinta años. Descansando en los antebrazos mantuve su mirada, cambié la ubicación de la pipa entre los dientes, continué mirando hacia ella y su pesada bicicleta, los colores de su cuerpo delgado contra el fondo del paisaje de árboles y ovejas que se aplacaba en la tarde.

Repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio, el pelo duro y revuelto, la delgada nariz curva que se movía con la respiración, el ángulo infantil en que habían sido impostados los ojos en la cara —y que ya nada tenía que ver con la edad, que había sido dispuesto de una vez por todas y hasta la muerte—, el excesivo espacio que concedían a la esclerótica (I40).

El lenguaje de la escena se carga de una expresividad tal que da pie para hablar de los procedimientos líricos en esta *nouvelle*, como su particularidad estilística. En efecto, la creación de la imagen-recuerdo del encuentro con la muchacha tiene que ser intensificada porque es, finalmente, el detonante del relato y, también, de la confesión. Los recursos, como señala Verani, recaen sobre el discurso poético “en la inmovilidad estilística de la anáfora” (1981: 170) y, añadido, en la adjetivación.

La reiteración del verbo *mirar*: “Me miró”, “mantuve su mirada”, “continué mirando”, “volvió a mirarme”, (I40) apuntan, si bien al deseo de comunicación, también a la inquietante integración de la muchacha en el mundo del narrador en tanto “símbolo”, como después puntualiza: “Recordaba muchas otras cosas a las que ella, sin esfuerzo, servía de símbolo” (157). No es gratuito que este primer encuentro haga una relación entre la “aparición” de la muchacha y el cartel del chalet que también le era “imposible no mirar” (I40) y que hacía ver la leyenda “Mi descanso”. La muchacha entra como símbolo, se convierte en el depositario de la misma “mentira” y el mismo “entusiasmo” que construyó el narrador para Julián, pero ahora volcados sobre sí mismo. Por ello, la muchacha entra en su “sombra”, porque accede simbólicamente “en su zona de influencias (‘en la sombra de mi cuerpo’): se va a convertir en el objeto sobre el cual el ‘hombre’ proyectará su interioridad” (Verani, 1981: 169).

De ahí la fuerza expresiva de esta imagen, porque significa, en la lógica de la confesión del narrador, también el detonante de su culpa, del desafío que su imagen proyecta

sobre la pre-comprensión de la “incesante suciedad de la vida” (164). Por ello, la reiteración del desafío: “Me miró con expresión *desafiante* mientras su cara se iba perdiendo en la luz escasa; me miró con un *desafío* de todo su cuerpo desdeñoso, del brillo de níquel de la bicicleta, del paisaje con chalet de techo suizo y ligustros y eucaliptos jóvenes de tronco lechoso” (141).⁷

Este simbolismo depositado en la muchacha será develado poco a poco en el relato: “Sabía ya, y tal vez demasiado, qué era ella. Pero no quería nombrarla” (142). La nota será siempre privilegiar la ambigüedad, no nombrar, sino presentar oblicuamente el sentido del hecho que importa, el oculto; de ahí la recurrencia al mundo del símbolo, al recuerdo, a la imagen poética, porque éstos revelan el contenido de aquéllo que importa para Onetti. Y es que en este juego de no nombrar, sólo sugerir, presentar lo trascendente como algo recóndito, hay una intensificación que opera por ausencia, ésta es la “maximización” de la ambigüedad que otorga a la *nouvelle* su fuerza expresiva.

El tiempo suspendido y el espacio simbólico

La atmósfera narrativa de *La cara de la desgracia*, sustentada en la lógica del recuerdo, es la que permite abrir sus niveles de significación. La ambigüedad se muestra como principio configurador determinante de la situación narrativa, el cual radica en una aparente univocidad que se devela finalmente escindida, no por acto de la enunciación, sino por la personalidad del narrador. Esta escisión, traducida en ambigüedad, se presenta también en otros niveles del relato, como la configuración espacio-temporal.

El mundo que se despliega en una obra narrativa es un mundo temporal, manifiesto como un encadenamiento de tiempos, sean cronológicos o no. En el caso de *La cara de la desgracia*, ambas posibilidades se entrelazan; por una parte hay una secuencia temporal cronológica en el orden como son rememorados los hechos, pero, a la vez, esta secuencia abre las posibilidades de “rupturas”, como la suspensión de su sentido durativo, presente en la prolongación de las imágenes-recuerdo y también en la incorporación del tiempo de la realidad onírica.⁸

Los cinco capítulos presentan recurrentes marcas temporales. La *nouvelle* abre con una referencia temporal: “Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ Este último elemento se desarrollará en el siguiente apartado.

del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo" (139); los siguientes tres apartados ocurren en la noche, y el último transita de la mañana al medio día. Este ciclo atardecer-noche-mañana-mediodía, en sus transiciones, marca un juego que involucra el efecto de claroscuro construido por el narrador: "Miré aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor último o primero del anochecer para cubrirse y destacar como una máscara fosforescente en la oscuridad próxima" (140).

La plasticidad de la imagen se convierte ahora en abstracción de la temporalidad para generar una atmósfera densa. Si en el acto de la rememoración hay un vínculo temporal y espacial con la realidad, en tanto que lo que se recuerda ha tenido lugar en un pasado "objetivo", el dinamismo de los recuerdo-imágenes no responde a un tiempo "real", sino a uno que es manipulado en la rememoración por la experiencia subjetiva. Esta experiencia transforma la dimensión espacio-temporal en una de carácter simbólico que hace trascender las características "físicas" de la realidad para llegar a una significación *otra*, la más importante en la estética onettiana.

Vale marcar que la mayor parte de la *nouvelle* privilegia la atmósfera nocturna, espacio que está íntimamente relacionado con la muerte. La importancia de esta relación simbólica trasciende en el relato porque la muerte es la experiencia que hermana las dos historias que se vuelcan desde los recuerdos del narrador: "Entonces, sin escuchar, me sorprendí vinculando a mi hermano con la muchacha de la bicicleta [...] ambos, por tan diversos caminos, coincidían en una deseada aproximación a la muerte, a la definitiva experiencia. Julián, no siendo; ella, la muchacha de la bicicleta, buscando serlo todo y con prisas" (150-151).

Algunos críticos han señalado las posibilidades significativas de la *nouvelle* que recaen en la configuración de sus "escenarios", como una correlación entre la naturaleza y la disposición anímica del narrador;⁹ creo, sin embargo, que la presencia de los símbolos naturales trascienden el sentido de expresividad de la relación "hombre-naturaleza", porque además contribuyen, desde la oblicuidad, a la materia misma del relato. Si vale el término, fungen como *prolepsis*, que auguran el desenlace. La presencia y reiteración de

⁹ Para Verani, la presencia de los elementos naturales en la *nouvelle* crea una atmósfera lírica: "Se elude la mención directa de la interioridad [del narrador] y mediante sugerencias metafóricas la naturaleza pone de manifiesto la disposición anímica del protagonista sin decirlo" (1981: 172). Por su parte, Díaz señala la injerencia de estos elementos como expresión de lo espiritual, "por eso se sobrecarga el valor de los gestos, de las briznas del paisaje que se describen, y creo [sic] una fuerte presencia del ambiente por el que ingresa a veces la mayor tensión" (2009: 718).

elementos como la luna, la tormenta, el mar y la ya mencionada noche participan como entidades no sólo físicas, sino dotadas de un simbolismo funesto.

El segundo encuentro con la chica, sobre el cual volveré más adelante, está determinado por la presencia de la luna como motivo reiterado: “La vi de pronto, bajo la exagerada luna de otoño”, “Ahora estaba yo mirando la luna” (156), “La luna bajaba hacia el horizonte de agua o ascendía de allí” (157). La simbología de la luna, además de su explicación cosmológica cíclica, que la relaciona con la feminidad por su correspondencia con el ciclo menstrual, tiene también un aspecto nefasto: está indisolublemente unida a la muerte, por ser un astro sometido a la temporalidad.

En *La cara de la desgracia*, la luna parece desplegar ambas posibilidades significativas. Representa el encuentro del narrador con la feminidad (eso explica la reiteración de la mirada de los personajes, mediada por los rayos de la luna que iluminan sus rostros) y con la posesión de la virgen: “y tuve de pronto dos cosas que no había merecido nunca: su cara doblegada por el llanto y la felicidad bajo la luna, la certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella” (158). Pero también es el marco que preludia la inminencia de la muerte. Como es sabido, la nota constante de la degradación de la muchacha en Onetti está dada por la pérdida de su pureza sexual; a decir de Ainsa, “la virgen como ser cerrado y preservado a toda infección, ha dejado de serlo en ese instante de exaltación. Su inmediata descomposición está unida a ese mismo momento en que se ha logrado como mujer” (1970:101). Desde esta perspectiva, el encuentro lunar es preludio de la inminente muerte; es como si, en el acto de la posesión, la muchacha fuera arrojada a la muerte.

La inminencia de la muerte se acentúa con la participación de otros símbolos, íntimamente relacionados también con la feminidad y lo funesto: el mar y la tormenta, que definen la atmósfera posterior al encuentro con la muchacha:

Caminé hacia el ruido del mar hasta pisar la arena húmeda de la orilla [...] Abandoné la orilla y empecé a subir y bajar las dunas, resbalando en la arena fría que me entraba chisporroteante en los zapatos, apartando con las piernas los arbustos, corriendo, casi rabioso y con una alegría que me había perseguido durante años y ahora me daba alcance, excitado como si no pudiera detenerme nunca, riendo en el interior de la noche ventosa, subiendo y bajando a la carrera las diminutas montañas, cayendo de rodillas y aflojando el cuerpo hasta poder respirar sin dolor, la cara doblada hacia la tormenta que venía del agua. Después fue como si me dieran caza todos los desánimos y las renuencias [...]

Volví a dormir medio vestido en la cama como en la arena, escuchando la tormenta que se había resuelto por fin, golpeado por los truenos, hundiéndome sediento en el ruido colérico de la lluvia (I59-I60).

Este fragmento muestra una extraña ambigüedad albergada en el juego de discordancias entre la euforia del narrador y el aspecto casi tenebroso del mar y la tormenta. De nuevo es un juego de claroscuros, pero ahora no en un sentido visual, sino de contrastes semánticos que construyen la atmósfera. La rabia y la alegría, la risa y la noche ventosa, más la presencia de los elementos acuáticos, generan una tensión que se filtra por la presencia de ese mar, convertido en el *mare tenebrum*, ligado a un agua mortuoria, sustancia simbólica de la muerte. La asociación de este elemento natural será confirmada con el revelamiento del asesinato de la muchacha y la insistencia “del agua que no acababa de chorrear” (I67) de su cadáver.

¿Recuerdo o sueño?

Uno de los fragmentos más enigmáticos de *La cara de la desgracia* es el final del capítulo tercero, cuando el narrador, después de despedir a su amigo Arturo, regresa al hotel y duerme: “Encerré en la mano el calor de la pipa y fui resbalando en un lento sueño, en un mundo engrasado y sin aire, donde había sido condenado a avanzar, con enorme esfuerzo y sin deseos, boquiabierto, hacia la salida donde dormía la intensa luz indiferente de la mañana inalcanzable” (I54). La referencia al sueño parece no ser gratuita y, en la lógica hasta ahora expuesta de la apertura de posibilidades de significado en el relato, hay una que apunta hacia la deformación del recuerdo con la incorporación de otra realidad: la onírica, tópico también característico en la obra de Onetti, cuya función puede ser la de cuestionar la realidad objetiva, o bien como posibilidad creativa, generadora de experiencias con igual o mayor valor que las de esa realidad objetiva. Ya desde *El pozo* la presencia de este juego de distorsión de la realidad está presente en las ensoñaciones de Linacero.

En *La cara de la desgracia* de nuevo se insinúa esta distorsión, promovida por la ambigüedad que deriva de la memoria, la cual permite la “deliberada deformación de los recuerdos”. Y es que, retomando a Bergson, “para evocar el pasado [...] es preciso abstraerse de la acción presente [...], es preciso saber soñar” (2006: 94).

Hay una nota de “despertar”, inmediatamente después de la referencia a su caída en el “lento sueño”. Dice el narrador: “Desperté sudando y fui a sentarme nuevamente en el sillón” (154). Cabría preguntarse si ese despertar alude a la realidad objetiva o bien a un paradójico “despertar” en la realidad onírica, ya sea en forma del sueño o de la ensoñación, posibilidad que se hace patente en el siguiente fragmento:

Luego incliné la cabeza, los pies afirmados en la tierra elástica y el pasto donde había estado ella, envasado en aquel recuerdo, el cuerpo de la muchacha y sus movimientos en la remota tarde, protegido de mí mismo y de mi pasado por una ya imperecedera atmósfera de creencia y esperanza sin destino, respirando en el aire caliente donde todo estaba olvidado (155).

Esta atmósfera cuenta con una plasticidad de características plenamente oníricas, como “la tierra elástica” y la “imperecedera atmósfera de creencia y esperanza sin destino”. Además hay una marca de distorsión temporal: la tarde, que en el orden cronológico conservado hasta ese momento en la disposición del recuento de los recuerdos del narrador, es la tarde reciente, se convierte en “la remota tarde”, ruptura temporal que sólo es factible a partir de un desplazamiento entre realidades ambivalentes, que en este caso corresponden a la realidad del recuerdo y el sueño. Si damos cabida a esta posibilidad, la cita anterior correspondería al “umbral” de acceso al encuentro con la muchacha dado en este “sueño” en el que se sume el narrador, situación que puede ser confirmada en el último capítulo, cuando el narrador dice: “No quedaban rastros de la tormenta y la noche podía no haber sucedido” (161). De ser así, la carga simbólica de la atmósfera del encuentro con la muchacha, analizada en el apartado anterior, sustenta aún más su fuerza, porque correspondería a la atmósfera onírica, tan íntimamente relacionada con el mundo de los símbolos.

Conclusiones

La ambigüedad recorre *La cara de la desgracia* de inicio a fin; es un recurso llevado hasta sus últimas consecuencias. Los distintos modos operativos de la ambigüedad recuperados en este escrito —el recuerdo, la confesión y el símbolo— recaen una y otra vez en la inminencia de la desgracia de ese *pathos* de la miseria, como característica ontológica del hombre. Por ello el narrador al final asume pasiva e inexplicablemente la culpa por la

muerte de la muchacha. Ésta, en su calidad de “símbolo” dentro de la vida del narrador, representa algo mucho más trascendente que la posibilidad del amor; representa en sí el desafío que se pensó posible ante el poder avasallador de la desgracia. Su muerte no será más que la confirmación de la esterilidad del esfuerzo del hombre por eludirlo. Y el relato, el recuerdo inevitable de esa esterilidad: “Recordé la esterilidad de haber pensado en la muchacha [...] como en la posible inicial de alguna frase cualquiera que resonara en un ámbito distinto” (143).

La cara de la desgracia es, quizá, uno de los textos más crípticos de Onetti. Aunque la ambigüedad se ha reconocido como uno de los recursos constantes utilizados en su obra, lo importante es reconocer cómo se reactualiza en cada texto. En el caso de esta *nouvelle* la operatividad del recurso trasciende sus alcances para convertirse en el principio articulador del discurso que contiene en sí mismo la visión de mundo que quiere ser representada. La oscuridad del relato, producto de la ambigüedad perpetuada, adquiere cabal sentido cuando se reconoce que en ella se asienta el carácter indecible de nuestra condición en el mundo.

Bibliografía

01. Ainsa, Fernando (1970), *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa.
02. Bergson, Henri (1995), *Memoria y vida*, sel. Gilles Deleuze, tr. Mauro Armijo, Barcelona, Altaya.
03. Bergson, Henri (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, tr. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus.
04. Díaz, José Pedro (2009), "De su mejor narrativa", en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, ed. crítica, Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Alción, Colección Archivos, pp. 717-720.
05. Empson, William (2006), *Siete clases de ambigüedad*, tr. Ricardo Rubio Ruiz, México, Fondo de Cultura Económica.
06. Kirk, G.S. (1973), *El mito: su significado y su función en las distintas culturas*, tr. Antonio Pigrau, Barcelona, Barral.
07. Larre, Borges, Ana Inés (2008), "De lo policial metafísico y el crimen moral. En torno a *La cara de la desgracia*", en Juan Carlos Onetti, *La cara de la desgracia*, ed. crítica de Ana Inés Larre Borges, Montevideo, Biblioteca Nacional, pp. 151-170.
08. Larre, Borges, Ana Inés (2009a), "Génesis de *La cara de la desgracia*", en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, ed. crítica, Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Alción, Colección Archivos, pp. 483-487.
09. Larre, Borges, Ana Inés (2009b) "*La larga historia y La cara de la desgracia*. ¿Quién tiene la pureza para leer estas historias?", en Juan Carlos Onetti, *Novelas cortas*, ed. crítica, Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Alción, Colección Archivos, pp. 539-561.
10. Onetti, Juan Carlos (1977), *El pozo*, Buenos Aires, Calicanto/Arca.
11. Onetti, Juan Carlos (2009) *Novelas cortas*, ed. crítica, Daniel Balderston (coord.), Córdoba, Alción, Colección Archivos.
12. Plaza, Dolores (1974), "Lo que comenzó como una larga historia y desembocó en *La cara de la desgracia*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294, 334-338.
13. Renaud, Maryse (1993), *Hacia una búsqueda de la identidad*, tr. Hugo Giovanetti Viola, Montevideo, Proyección.
14. Ricoeur, Paul (2004a), *La memoria, la historia, el olvido*, tr. Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
15. Ricoeur, Paul (2004b) *Finitud y culpabilidad*, tr. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galván y Carolina Meloni, Madrid, Trotta.
16. Rodríguez Santibáñez, Martha (1974), "*La cara de la desgracia* o el sentido de la ambigüedad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294, 320-333.
17. Ruffinelli, Jorge (1987), "Onetti antes de Onetti", en Hugo Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, pp. 15-51.
18. Verani, Hugo (1981), *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila.
19. Zambrano, María (1988), *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori.

Claudia L. Gutiérrez-Piña es Doctoranda en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Maestra en Humanidades: Estudios literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Licenciada en Letras Latinoamericanas por la misma universidad. Profesora en la Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México. Publicó el capítulo "Para dar un sentido al tiempo: 'Pasado inmediato', de Alfonso Reyes", en el libro *Variaciones sobre el ensayo hispanoamericano. Identidad y diálogo* de Carmen Álvarez Lobato (2012), publicado por

la UAEMéx. También es autora del capítulo “Intertextualidadparódica en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez”, en *Noticias del Intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana* de Carmen Álvarez Lobato (2008), publicado por la UAEMéx y Miguel Ángel Porrúa. Asimismo ha escrito artículos para varias revistas especializadas.