

## Onetti, el teatro y la muerte

### Ilan Stavans

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone is watching him, and this is all that is needed for an act to be engaged. Yet when we talk about theatre this is not what we mean. Red curtains, spotlights, blank verse, laughter, darkness, these are all confusedly superimposed in a messy image covered by one all-purpose word.

-Peter Brook<sup>1</sup>

David Mamet, en uno de sus ensayos incluidos en *Writing in Restaurants*, sugiere que vamos al teatro a escuchar la verdad y a presenciar la escenificación de nuestros sueños.<sup>2</sup> Acaso una de las expresiones más vitales de esta afirmación sea el cuento "Un sueño realizado" del uruguayo Juan Carlos Onetti, incluido en muchas colecciones de relatos, siendo la más reciente *Tan triste como ella*.<sup>3</sup> El texto apareció por vez primera el 6 de junio de 1941 en el diario bonaerense *La Nación*, cuando Onetti tenía apenas treinta años. Siete años más tarde, dividido en dos segmentos, se reprodujo en Montevideo en la revista *Marcha*, donde era secretario de redacción.<sup>4</sup> Onetti es reconocido por sus novelas faulknerianas, la mayoría ubicadas en la geografía fantástica de Santa María, un distante puerto fluvial donde impera el pesimismo, la decadencia y la mediocridad. También, se le conoce por sus cuentos y ensayos. Su *opus* literario abunda en personajes al borde de la desesperación, solitarios sumidos en lodazales e inframundos. Pero su bibliografía carece de títulos teatrales o textos críticos o creativos acerca del arte escénico. Salvo este relato, cuya fábula y metabolismo narrativos han sido examinados por críticos de distintas persuusiones como José Pedro Díaz, Angel Rama, Hugo J. Verani y David Lagmanovich.<sup>5</sup> Ninguno, sin embargo, se ha encargado de profundizar en sus dos dimensiones dramáticas: la actuación y la fatalidad.

La acción se desarrolla en una ciudad o pueblo de provincia con un marcado complejo de inferioridad ante Buenos Aires, la capital teatral de Sudamérica. Está contado desde el punto de vista de un empresario fracasado, un tal Langman, avejentado, ahora retirado en un asilo para gente

de la farándula. Se entiende que Langman tuvo su cúspide pero fue sombría, moderada; como cualquier idealista, soñaba con hacer el mejor arte posible, mejor en el sentido estético y comercial; pero logró muy poco y por eso está hoy como el protagonista de *El pozo*--solo y entre la mugre. Al arrancar el texto, su compañía se ha ido ya a Argentina y tanto él como Blanes, uno de sus actores principales, aguardan un dinero que los saque de este miserable atoladero, una salvación que los transporte a otra latitud, una *ad hoc* a sus posibilidades. A su avanzada edad, Langman se siente (y está) cerca del ocaso. Por eso libra una batalla con el recuerdo, contra el remordimiento y la tumba.

El leit-motif del cuento es la presencia de *Hamlet*. Pese a que el empresario tiene la obra enfrente, su mensaje no lo conmueve. Más bien se siente atraído hacia su espíritu, hacia el simbolismo que trae detrás. Langman, de hecho, jamás leyó sus páginas; las conoce sólo indirectamente, a través de Blanes, quien al burlarse de él, solía decirle: "Usted, naturalmente, se arruinó dando el Hamlet. . ."; "se ha sacrificado siempre por el arte y si no fuera por su enloquecido amor por Hamlet. . ."<sup>6</sup> Langman cree saber a lo que se refería el actor pero no está seguro. Afirma:

Si la primera vez le hubiera preguntado por el sentido de aquello, si le hubiese confesado que sabía tanto del Hamlet como de conocer el dinero que puede dar una comedia desde su primera lectura, se habría acabado el chiste. Pero tuve miedo a la multitud de bromas no nacidas que haría saltar mi pregunta y sólo hice una mueca y lo mandé a paseo. Y así fue que pude vivir los veinte años sin saber qué era el Hamlet, sin haberlo leído, pero sabiendo, por la intención que veía en la cara y el balanceo de la cabeza de Blanes, que el Hamlet era el arte, el arte puro, el gran arte, y sabiendo también, porque me fui empapando de eso sin darme cuenta, que era además un actor o una actriz, en este caso una actriz con caderas ridículas, vestida de negro con ropas ajustadas, una calavera, un cementerio, un duelo, una venganza, una muchacha que se ahoga. Y también, W. Shakespeare. (Onetti 42)

La selección de esta obra y no otra, digamos *Romeo and Juliet* o *Macbeth*, no es gratuita. El saber popular la tiene como el epígono del teatro occidental. Pero hay otra explicación: el drama discute la frontera entre la vida y la muerte, entre *to be* y *not be*; además, incluye un teatro dentro de otro. Estos dos puntos son esenciales pues Langman, al ver el texto, catapultaba una serie de imágenes y recuerdos que revelan un hecho del pasado donde la ficción y la realidad, la muerte y la vida eran elementos que se yuxtaponían y complementaban. Su hibernación y el descubrimiento del texto shakespereano lo obligan a pensar en el momento en que alcanzó el más elevado nivel

artístico, su cénit. ¿Y cuál fue ese instante sino la síntesis entre existencia y ausencia, entre vigilia e imaginación?

Esa síntesis gira en alrededor de una solicitud. La recibe Langman de una misteriosa mujer. Desconocemos su nombre, lo que hace pensar que podría ser cualquier mujer, su arquetipo platónico (como también Langman es el arquetipo del productor venido a menos). Con el acostumbrado estilo indirecto y opaco de Onetti, se la describe con un dejo de fatalidad: tiene unos cincuenta años, aunque ataviada parece una adolescente de otro siglo; su acento es español; su dentadura está dispareja; sus ojos son pequeños; su carácter es tranquilo y triste; no fuma; es obstinada y parece infeliz. Langman asegura que tenía una sonrisa que "era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que mostraba la mujer del peligro del envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o, por lo menos, los descubiertos dienteillos presentían, el repugnante fracaso que los amenazaba." (Onetti 44) Como si la sonrisa vaticinara un tiempo inmisericorde que lo arrebatara todo.

¿Cuál es el ofrecimiento que hace la mujer? Montar un obra teatral. Una obra singular y diferente a cualquier otra, una que nunca antes se ha escenificado y que es imprecisa y abstracta. El diálogo que mantienen al principio ella y Langman no alcanza a precisar de qué tipo de puesta se trata, ni cuál ha de ser su motivo ulterior. Semejante confusión hace que el empresario quiera sacudirse de encima el proyecto:

--Señora, es una verdadera lástima. . . Usted nunca ha estrenado, ¿verdad? Claro. ¿Y cómo se llama su obra?

--No, no tiene nombre --contestó--. Es tan difícil de explicar. . . No es lo que usted piensa. Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar *El sueño, El sueño realizado. Un sueño realizado.* (Onetti 45)

Las identidades del material y su tutora no serán esclarecidas del todo. Sólo habrá insinuaciones, sugerencias que irán siendo develadas de forma morosa. Días después, por ejemplo, listos ya la escenografía y los aditamentos, Blanes se involucra con la mujer y le dice a Langman que viene de una familia adinerada que perdió su fortuna; que trabajó por un tiempo de maestra; y que los motivos detrás de su proyecto son muy claros:

Yo le pregunté qué era eso que íbamos a representar y entonces supe que estaba loca. ¿Le interesa saber? Todo es un sueño que tuvo, ¿entiende? Pero la mayor locura está en que ella dice que ese sueño no tiene ningún significado para ella, que no conoce el hombre que estaba sentado con la tricota azul, ni a la mujer de la jarra, ni vivió tampoco en una calle parecida a este ridículo mamarracho que usted hizo. ¿Y por qué, entonces? Dice

que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable. (Onetti 54)

Calificarla como una loca es un indicio de que estamos en los márgenes de la sensatez y la demencia. Ante los actores, ella es un sujeto extraño, sospechoso y desbalanceado. Pero ese desequilibrio síquico jamás termina por convencer y la gente sospecha que quizás está ante un individuo seguro de sí mismo, más cerca de su "propia" verdad que cualquier otro. Lo fascinante es que ella, la "loca," acuda a los artilugios del teatro para revivir su felicidad perdida. La idea es desconcertante.

A lo largo de "Un sueño realizado," la mujer describe dos veces los componentes del sueño: una a Langman y la otra a Blanes, cuando ya ambos mantienen un vínculo erótico. Las versiones nos preparan para la apoteosis del final, cuando el sueño termina escenificándose. La primera vez ella dice que soñó una sola escena donde había tres personas en una calle: una mujer (la misma soñadora) sentada ante una mesa, un hombre junto a ella y otra mujer que sale de una tienda con una cerveza; el hombre, según parece, cruza la calle, toma la cerveza y más tarde vuelve a cruzarla para sentarse al lado de la otra dama. La segunda versión añade un par de elementos nuevos: la calle está en una gran ciudad; la mujer sale de una casa y se sienta frente una mesa verde que hay en una acera; al lado, un hombre está sentado en un banco de cocina; hay una verdulería; el hombre se levanta y cruza la calle justo antes de que un coche pase a gran velocidad, por lo que apenas logra librarlo; mientras, sale de la tienda otra mujer, vestida elegantemente y con un vaso de cerveza en la mano; el hombre bebe la cerveza de un solo trago y vuelve a cruzar la calle; otra vez pasa un automóvil, pero éste en dirección opuesta, y de nuevo está a punto de atropellarlo pero no lo hace; para cuando el tipo llega a la otra acera, la mujer que estaba sentada frente a la mesa ya se ha acostado en el suelo; entonces él se reclina a su lado y la acaricia tranquilamente.

Inactivo es el contenido del sueño pero no la solicitud. A un tiempo curiosa y antihistórica, establece los lineamientos de un teatro privado, espiritual. Sin ir más lejos, la mujer pide que la función se lleve a cabo sin público; o mejor, que los actores sean los únicos espectadores. Para ella y nadie más la escena tendrá sentido, lo que implica que se ha reservado el placer que causará la representación. También, la función ha de efectuarse una sola vez.

Pero ¿hay teatro sin público? El arte escénico ¿puede ser individual o debe ser colectivo, admirado por alguien que hace las veces de receptor? Da la impresión que la mujer solicita un espejo donde admirarse a sí misma. Ante el espejo ¿hay teatro? ¿O es que somos nosotros fingiendo ser otros?

El epígrafe de Peter Brook que abre este ensayo sugiere que hay dos tipos de teatro: el comercial, que usa y abusa de la tramoja, el cosmético y

los aditamentos; y el otro, el íntimo, el humano, donde sólo es necesario entrar a un proscenio y ser observado por otro(s) para que empiece la magia. El director británico habla de un espacio sagrado, un ámbito convencional, un tablado donde la sociedad acepta que las leyes de la realidad se transforman y comienzan las de nuestra fantasía. Si un hombre camina en la calle y otro lo observa, no estamos ante un acto escénico. Pero si el hombre camina en un foro teatral y alguien lo mira, ha comenzado la representación. Por eso la protagonista del cuento de Onetti rompe los estatutos teatrales. Contrata a un grupo de actores asalariados para fingir que son otros, aunque no para crear una espectáculo teatral.

Y sin embargo, ¿acaso no podría invitar a amigos y conocidos a actuar los papeles de su sueño? La respuesta no apunta a la teatralidad de la realización del sueño, sino del sueño en sí. Porque de entrada, cualquier manifestación onírica luce características teatrales--ciertos seres están obligados a interpretar los papeles que dicta el inconsciente de un determinado individuo. Lo que la mujer vio no fue un retrato de la vida real sino una representación, la metamorfosis de un manojito de personas (incluyéndose ella) en personajes. Le sugiere el proyecto a Langman porque sabe que en el escenario su conciencia puede reproducir concretamente lo que produjo su inconsciencia en la imaginación. Es decir, el espacio teatral es único e inconfundible y la mujer lo necesita porque posibilita el control de las acciones y la reducción del azar a un margen casi nulo de acción. Como en *Hamlet*, el sueño es el teatro adentro de ese otro teatro que es la realidad.

Es obvio que la mujer organiza la escenificación porque quiere sentirse Dios--la titiritera de su propio universo. Quiere controlar y no ser controlada. Trama la acomodación de las piezas del mundo porque sólo en el teatro es factible restringir la libertad humana al gusto del autor. Pero ella no quiere ser un Dios permanente sino uno temporal, momentáneo. Quiere revivir un instante de felicidad, una clave, una verdad.

Los márgenes entre sensatez y locura, entre sueño y vigilia están insinuados en el relato de otras maneras. Blanes, por ejemplo, es un alcohólico que gasta sus centavos bebiendo. Superficialmente, ésto sería irrelevante, de no ser porque el alcohol induce a estados alterados e irreales de conciencia. A Blanes la realidad le parece pesada e intenta evadirla. A la mujer le parece triste y aburrida, y su remedio es (re)organizarla alrededor del único evento que parece tener sentido --su sueño. La borrachera del actor es entrometedora: la noche antes de la función, llega ebrio y hace piruetas, baila, imita, se burla de otros; viene y va por la escena como fiera encerrada; e igual conducta efectuará después de la función. Sustentar ese vicio, sin embargo, es la mejor estrategia de la "Todopoderosa."

La manipulación de la realidad en un gran teatro por parte de la mujer se hace manifiesta cuando Langman descubre que ella y Blanes están involucrados. Siendo que ella es insociable y silenciosa, ¿por qué esta liason? La explicación es que ella ha comenzado a actuar desde el momento en que

encuentra a Langman. Su teatro es la vida. Para sentir las caricias de Blanes, o del personaje que interpreta Blanes, al final de la escena, ella, que no es actriz profesional, debe sentir algo, debe amar al hombre. Así que ama a Blanes en la vida para que en el teatro él la seduzca. Cuando el primer día de ensayos, Langman, que sabe que su amigo ha entrado a un hotel de segunda con la mujer, descubre que se ha pasado de copas, sospecha que, o le ha robado dinero a ella, o ella ahora le matiene su vicio. La revelación es valiosa porque acentúa la premeditación de la mujer, que parece tener controlado al actor. Es decir, ella manipula al universo, no sólo en el teatro sino también afuera, para obtener su orgasmo espiritual. Realidad y fantasía, a su entender, son dos áreas del mismo proscenio.

Sobra añadir que Langman acepta la propuesta de escenificar "Un sueño realizado" porque la mujer le ofrece una suma considerable de dinero. No puede negarse. En cuestión de días organiza la producción: contrata a la comparsa para manejar el automóvil y fungir como mujer elegante. Arregla los detalles y fija la fecha. Sorprende a pocos que al final, una vez representada la escena, la mujer fallezca en los brazos de Blanes. Ha sido eso lo que ha buscado. Onetti nos vino preparando para la conclusión, en la que teatro y vida unen sus fuerzas en un instante sublime, y esa entonación trae consigo la muerte. Estas son las últimas palabras de Langman:

Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho, como enloquecido, y la muchacha del jarro de cerveza y el hombre del automovil se doblaban sobre la mujer, lo que había estado buscando Blanes, borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre de niño y no sirven después las palabras para explicar. (Onetti 57-8)

El climax final, pues, es una síntesis entre vida y teatro, una apoteosis donde *to be* existe sólo para justificarse en *not to be*. La mujer ha tramado su muerte. La ha actuado. Ha controlado sus pormenores. Es más, ha concluido su vida uniendo el teatro del sueño y el teatro de la realidad. Y acaso el único evento exitoso en la carrera de Langman sea éste, donde se alejó del fracaso que lo perseguía, donde unió "el verdadero arte" i.e., el Hamlet, con "la verdadera vida." Puesto que la narración está en primera persona, desconocemos si los hechos ocurrieron así, tal cuales, o si el empresario los tiñó de un color opaco, mórbido. Pero importa poco porque la mujer logró su cometido: perfeccionar su vida a través de la muerte, y ubicar su muerte en el teatro, *su teatro*. Si como dice David Mamet, la gente acude a una obra para enfrentarse a la verdad y para materializar sus sueños, este asombroso cuento de Onetti es una descripción conmovedora de ese abismo que comienza o termina en el escenario.<sup>7</sup>

Baruch College  
The City University of New York

## Notas

1. Peter Brook, *The Empty Space* (Nueva York: Atheneum, 1983) 9.
2. David Mamet, "A Tradition of the Theater as Art," *Writing in Restaurants* (Nueva York: Penguin, 1987) 19-23.
3. Juan Carlos Onetti, *Tan triste como ella, y otros cuentos*. Prólogo de Joaquín Marco. 3ra edición (Madrid: Editorial Lumen, 1982) 41-58. Aparece también en *Cuentos* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971); *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950* (Montevideo: Arca, 1974); *Cuentos completos* (Barcelona: Círculo de Lectores, S. A., 1975); *Cuentos completos*. Prólogo de Jorge Ruffinelli (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976); *Obras completas*. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal (México: Aguilar, 1976).
4. *Marcha*, 435. 2-7 (1948) y 436. 9-7 (1948).
5. José Pedro Díaz, "Sobre Juan Carlos Onetti," *Studi de letteratura ispano-americana* (Milan), núms. 13-14, 79-102; Angel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria," *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Edición de Helmy F. Giacomani (Long Island City: Anaya-Las Américas, 1974), 12-51; Hugo J. Verani, *Onetti: El ritual de la impostura* (Caracas: Monteávilá, 1981); David Lagmanovich, "Acotaciones a un sueño realizado," *Estructuras del cuento hispanoamericano* (Jalapa: Universidad Veracruzana, 1987); reeditado en *Juan Carlos Onetti*, edición de Hugo J. Verani, colección "El escritor y la crítica" (Madrid: Taurus, 1987).
6. Las citas vienen de *Tan triste como ella*, p. 41.
7. Otro escritor iberoamericano que jamás escribió para teatro pero que tiene en su haber un cuento que ilumina los efectos histriónicos es Jorge Luis Borges. Véase mi ensayo "Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro," *Latin American Theatre Review* 22.1 (1988): 13-22.