

La teatralidad de/en algunos textos onettianos: el juego con la visibilidad de los procedimientos (muerte, recursividad e incesancia)

Patricia Fischer

(Universidad de Buenos Aires-CONICET)

1. Introducción

Sobre la teatralidad en Onetti

Los textos de Juan Carlos Onetti –tanto las novelas como los cuentos del autor uruguayo– desbordan de teatralidad al *exhibir* lúdicamente el artificio, el *proceso de creación*, la ficcionalización de su obra.¹ Su trabajo hace visible la puesta en escena de su escritura, que es tratada discursivamente –a modo de guiño– por sus personajes. De esta manera, expone cómo construye sus relatos, pone en evidencia el mecanismo o procedimiento escriturario, lo cuenta, lo narra; ficcionaliza sobre el mismo.

Onetti expone la teatralidad de su escritura mediante la mostración de las fricciones y acomodaciones que se producen entre lo real (de los personajes) y la ficción (que los personajes crean)²; de esta manera, plantea, a su vez, una puesta en abismo que hace pensar al lector –mediante una traspolación– sobre el proceso de escritura del autor, sobre su trabajo formal: éste parte de un material que (inventado como real) en su devenir discursivo va modificándose y ficcionalizándose constantemente hasta cerrar la historia; el referente queda como mera reminiscencia, vaciado de sentido (de un sentido primero) mediante la repetición.³

¹ La teatralidad “supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación...”, en Óscar Cornago Bernal, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (www.telondefondo.org) año 1, n° 1, agosto 2005; p. 13; la cita es de p. 6

² Josette Féral, *Acera de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Generación/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003.

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1975 [1978]; p. 36.

En las novelas y cuentos, el proceso de ficcionalización se da a partir de elementos del plano de la realidad de los personajes o de hechos ocurridos a éstos y la posterior tergiversación de esos recuerdos tomados como material de escritura. La disonancia y fisura se encuentran en la recursividad siempre diferente: existe un conflicto, una tensión entre el recuerdo y la escritura de ese recuerdo, que sufre una adulteración cuando es revivido discursivamente una y otra vez; en la repetición, los recuerdos sufren un desplazamiento de sentido, un cambio. Se trata de un proceso que deviene y se amplía constantemente mediante la falsificación imaginativa de materiales preexistentes.

En el discurso onettiano se visibilizan las técnicas de recursividad e incesancia que están en el origen mismo de la escritura, sosteniendo la producción. Estas técnicas están *vinculadas a y posibilitadas por* el motivo de la muerte, motivo que también es técnica, ya que, mediante la muerte, la escritura onettiana puede continuar y evolucionar. De esta manera, la muerte aparece como dispositivo de creación de sentidos: la instancia de la muerte de los personajes aparece transgredida, adquiriendo un sentido positivo y productivo en el trabajo formal de Onetti.

La teatralidad onettiana consiste en presentar una escritura que juega con la visibilidad de sus procedimientos –y esta visibilidad es netamente moderna-. Se trata de un discurso que se construye frente a la mirada del público lector, en tanto se representan y se hacen visibles las tensiones, los choques, los conflictos y, por consiguiente, la creación misma.

Sobre las técnicas de muerte, recursividad e incesancia.

Retomando: en la obra de Onetti, los conceptos de muerte, vacío, repetición, incesancia están en el centro del fenómeno de la representación. En otras palabras, la escritura se hace visible como representación cuando los materiales discursivos se reiteran indefinidamente en la narración, reiteración (o re-petición siempre diferente⁴) que es posible gracias a un hiato o vacío en el hilo del discurso: la muerte (*muerte* en sus diferentes acepciones, como veremos más adelante).

⁴ Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1973 [1981]; p. 11.

En el presente trabajo, analizaremos cómo, en algunos textos onettianos, el pasaje entre una primera instancia –lo que los personajes viven en la realidad- y una segunda –lo experimentado a través de la imaginación- se produce mediante *la muerte* o una *ausencia*. Este vacío –que en realidad no es tal- está estrechamente vinculado al concepto de *incesancia*. Si bien a partir del mismo se termina la historia y nos encontramos con un límite o un punto final que marca la imposibilidad de continuarla, la escritura puede reanudarse una y otra vez; es decir, pese a la finalización de la historia nos encontramos con la posibilidad de seguir narrándola a partir de la poética de la reescritura. Cuando el narrador se halla ante una ausencia, crea una nueva identidad, construye imaginariamente otro personaje y otra historia. Los *elementos anteriores*, los *restos del pasado* son tomados para formular una realidad alternativa. Por lo tanto, los personajes onettianos apelan al recurso de la anáfora como elemento propio de la recursividad y, por ende, de la incesancia para convertir a los personajes *post-mortem* o ausentes en nuevos compañeros de aventuras e historias. Esta especie de *novedad* no es vivida como *otredad*, ya que parte, insistimos, de elementos anteriores para crear nuevos personajes e historias. La memoria del narrador funciona, entonces, a modo de cita del pasado; y esta cita es *traición* de dicho pasado, es adulteración de lo vivido. Encontramos, en este sentido, una vivencia real y una imaginaria; un desdoblamiento del personaje que revive los acontecimientos de su vida.

Para Freud, “toda vez que dentro de un recuerdo la persona propia aparece así como un objeto entre otros objetos, es lícito aducir esta contraposición entre el *yo actuante* y el *yo recordador* como una prueba de que la impresión originaria ha experimentado una refundición. Todo parece como si aquí una huella mnémica (...) hubiera sido retraducida a lo plástico y lo visual en una época posterior (la del despertar [del recuerdo]).”⁵ En los personajes onettianos, el recuerdo está asociado –como en el psicoanálisis- con la represión. Reconstruir la memoria implica necesariamente falsear los recuerdos y recrearlos a partir de una resignificación actual de esos hechos pasados. En este acto, hay traición e invención, actividades dialécticamente relacionadas.

⁵ Sigmund Freud, “Los recuerdos encubridores”, en *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires, Amorrortu, 1979; p. 314.

En este sentido, en los textos onettianos podemos encontrar una doble muerte. Por un lado, la muerte (o ausencia) del verdadero referente; por otro lado, el origen de uno nuevo sobre la base del desecho. La primera de las muertes es la de una persona que da lugar al recuerdo. La segunda es la muerte del recuerdo original o falseamiento del mismo, que da origen a la diversidad de los recuerdos.

En ambos casos, la muerte que permite la repetición da lugar a la representación de una escritura en la que se inscribe un desecho, una pérdida y una diferencia. Un desecho/una pérdida porque el material es progresivamente –y finalmente- dejado de lado como referente a medida que avanza la historia; y una diferencia, porque el pasado no es presentado *una vez más*, sino que entra en un mecanismo de nueva *producción* de sentido. No encontramos una *réplica* (sí una repetición), sino una *diferencia*⁶. Es la muerte la que da paso a un nacimiento y todo nacimiento implica siempre un referente (quién/qué le da cuerpo) y una diferencia (propia del cuerpo naciente que se aleja, a su vez, del modelo o cuerpo original que lo origina –valga la redundancia). La muerte, por lo tanto, aparece como aquello que permite una presencia, como el origen de la representación escrituraria y como pura teatralidad. La escritura avanza por muerte y repetición; se trata de un juego en el que se entretujan material referido (repetido) y material imaginado que remite al primero. Por tal motivo, como indica Cornago Bernal, “La repetición se sitúa en el corazón de toda *re-presentación*, es decir, de todo *volver a presentar*; es por esto que la categoría estética de la repetición debe tener (...) una estrecha relación con lo teatral –y por tanto también con la muerte”⁷. Siguiendo asimismo a Blanchot, encontramos en la representación un vínculo directo con la muerte y la repetición/el recomienzo (constante, cíclico) y en este recomienzo también un reconocimiento del material anterior, anterioridad que varía y fluye; pero también reconocimiento del artificio de la escritura.⁸

Realidad e invención se van alternando en la narración del escritor uruguayo. Asimismo, está presente la idea de *frontera* como posibilidad de cambio

⁶ Jean-François Lyotard, ob. cit.; p 11.

⁷ Óscar Cornago Bernal, “Acto II. Los medios de la palabra. (El teatro de la crueldad, el teatro de la muerte, el teatro de la repetición)”, en *Resistir en la era de los medios*. Madrid: Iberoamericana, 2005; 133-152; p. 133-

⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1955 [1992]; p. 232.

de sentido. La frontera no adquiriría la connotación de *límite* o borde, sino de *horizonte de posibilidades*, lugar de intercambio y de *traslaciones*, ya que la realidad y la invención no sólo se alternan, sino que se confunden y se enriquecen. Es a partir de la recurrencia del tiempo del recuerdo en el relato que el personaje puede ir resignificando y recreando las historias pasadas. Toda repetición, entonces, implica un desplazamiento productivo. En este desplazamiento que implica la imaginación del personaje, el narrador logra subjuntivizar al extremo su discurso. Como indica Bruner, "estar en el mundo subjuntivo es estar intercambiando posibilidades humanas y no certidumbres establecidas". Así, los hechos reales consumados en el pasado pasan a ser "hechos psicológicamente en desarrollo"⁹, contingentes o subjuntivos, que en su recursividad narrativa no terminan por cerrar el sentido. Todo lo vivido puede ser diferente a partir de la imaginación.

Teniendo en cuenta los lineamientos teóricos analizados en esta introducción, abordaremos (puntual y sucintamente) en el siguiente corpus de obras del autor uruguayo -*El pozo* (1939), *Para una tumba sin nombre* (1959, 1º edición; 1967, 2º edición), *La vida breve* (1950), "Un sueño realizado" (1941) y "La casa en la arena" (1949)- cómo surgen (en qué momento o situación planteada discursivamente) y cómo funcionan los conceptos de muerte, vacío, repetición e incesancia, que hacen visible la escritura como representación, su teatralidad. Haremos este abordaje separadamente (/fragmentariamente) para lograr una mayor claridad, retomando estos análisis en las conclusiones para establecer en cada caso las diferencias y similitudes encontradas entre los diversos textos.

2. El pozo

En *El Pozo*, la recreación del pasado parte de una introducción de los hechos vividos. El sueño de la cabaña de troncos es precedido por un "prólogo": "...ahora quiero *algo distinto. Algo mejor* que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma (...) sin los sucesos en que tuvo que

⁹ Jérôme Bruner, "Dos modalidades de pensamiento", en *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona, Gedisa, 1994; p.38.

mezclarse (...). O *los sueños*. (...) [El sueño de la cabaña de troncos] me obligará a contar un prólogo, algo que me sucedió en el mundo de los hechos reales...¹⁰

Éste es el punto de partida que irá deconstruyéndose y recreándose con la imaginación. Se establece, entonces, una división entre lo *obrado* o *hecho* (εργω) – que es inmodificable-; y el *verbo de la palabra* (el λογος) que se presenta como acción de la imaginación, aventura mental, creación.¹¹ En otras palabras, el *prologo* narra la cristalización de lo ya vivido, e introduce la ficción como actividad constante, movimiento y potencialidad. Es decir, la ficción se contrapone a la fijación del pasado; hay un *continuum* infinito a partir de un hecho finito, acabado y delimitado en el tiempo y en el espacio. Este hecho finito se acota aún más debido a que la protagonista de la historia real –Ana María– está muerta en el tiempo presente; pero, a su vez, se amplifica, porque la muerte si bien actúa como límite para continuar la historia en el mundo de los hechos reales, es posibilidad de invención en el mundo de la imaginación o de los hechos ficcionales. La muerte funciona como frontera y espacio de diversas posibilidades; es un nuevo comienzo, un recomienzo (como diría Blanchot¹²), una demanda que da lugar a las repeticiones; no hay clausura, sino una instancia productiva. La muerte implica no sólo una ausencia, sino también un *resto*, una huella, una materialidad; es decir, una presencia que permite una continuidad y un lazo con lo nuevo.

Esta relación dialéctica ausencia/presencia es analizada por Ferro en torno al tema del comienzo de la escritura.¹³ Este autor señala la existencia de una anterioridad actuante que hincó sus elementos originarios en el presente; es decir que se hace *presencia*, aunque sea de forma remanente. Lo pretérito, sus vestigios son refuncionalizados. Este análisis nos permite pensar, por un lado, en esta creación finita que implica la escritura como actividad (con un comienzo y un fin) y, por otro lado, la constante e infinita creación que implica la imaginación que se cristaliza en manchas de tinta, una y otra vez sobre la página en blanco. Los

¹⁰ Juan Carlos Onetti, *El pozo*. Montevideo, Arca, 1994; p. 6-7

¹¹ Si analizamos algunas de las acepciones de la palabra *prólogo*, veremos que el término invita a la *acción*. Por ejemplo, las definiciones: “exordio que precede a la ejecución de una cosa”, y “figurativamente, lo que sirve como de principio para ejecutar algo”. En ambos casos, *prologar* es preparar el terreno para dar paso al movimiento, a la actividad.

¹² Maurice Blanchot, ob. cit.

¹³ Roberto Ferro, “Especulación entre la intención y el resto. A propósito del comienzo de la escritura”. Buenos Aires, Coghlan, 2000.

sedimentos del pasado actúan anafórica y fecundamente en la construcción de un presente imaginario prolífero y fluctuante. La construcción implica, por tanto, muerte y recomienzo/repetición. Lo que hace visible la representación es, justamente, este mecanismo constante, cíclico, que se pone en escena.

Eladio Linacero -narrador y protagonista- a partir de la ruptura de un marco de referencia –basado en hechos ocurridos en el plano real-, propone un cambio; es decir, hay un doble movimiento en el texto: de negación y de afirmación, de introspección y de prospección. En otras palabras, la recreación del pasado le permite al personaje transformar un recuerdo vergonzoso en *olvido*, y evocar un pasado ideal. Destrucción y construcción de una historia idealizada. Así, dice: "...hay belleza (...) en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo".¹⁴ Rama afirma que "lo soñado es compensación de lo vivido. (...) el sueño permite realizar en el terreno de la imaginación los deseos que han sido frustrados o todavía no han podido cumplirse en la realidad cotidiana"¹⁵.

En el personaje onettiano, el gesto es *traicionar* el género autobiográfico de sus escritos, ya que no está en busca de una confluencia de estética e historia en sus relatos, sino de crear una experiencia de vida diferente; violar o violentar el referente y darle una nueva configuración. En este sentido, encontramos en el texto una doble alteración del mundo vivido: por un lado, hay una refundición del referente en uno nuevo para ser contado; por otro lado, lo vivido es alterado y traicionado por la mediación del lenguaje. Así, los elementos anteriores son alterados y deformados en un intento por cambiar y positivizar los fracasos de la experiencia. Al narrativizar el pasado, la historia se convierte en otra historia. El desinterés y la lástima hacia Ana María, la violencia, el manoseo y el encuentro amoroso malogrado se traducen en deseo, desnudez, entrega espontánea y relación de *miradas* erotizadas por la cercanía y la falta de contacto.

Inesperadamente, la historia inventada pasa a tener varios prólogos, varias posibilidades de llamar a la acción. La representación se presenta como un juego de

¹⁴ Juan Carlos Onetti, *El pozo*, ob. cit.; p. 14.

¹⁵ Ángel Rama, [1965] "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El pozo*. Montevideo, Arca, 1994; p. 72.

reiteraciones y variaciones. Los lugares de la *aventura* imaginaria se multiplican. El hecho podría situarse en Alaska, en Klondike, en Suiza, en cualquier "lugar con nieve"¹⁶. La ficcionalización de su vida convierte al adolescente y al hombre fracasado en héroe. En esta transformación redentora entran en juego varios elementos asimilables con la *hombría*: la taberna, la reunión de *hombres* –junto con los personajes del sheriff, el patrón, el indio y el héroe solitario–, la bebida y el fumar (pipa), el frío helado, portar revólver, el dinero, la vestimenta claramente masculina; el viaje solitario en trineo, las situaciones de riesgo –la posibilidad del "asalto" o de la "tormenta de nieve"; y la recompensa: el calor del hogar, la mujer desnuda en una cama de hojas.

Esta misma tergiversación se presenta cuando sueña tener otra relación con Ester, la prostituta que continuamente lo rechaza y, luego de una noche de placer, desaparece de su vida. Contrariamente al mundo marcado por la lujuria y el sexo, los polvos y el perfume, las mujeres gruesas y sucias del prostíbulo, los malevos borrachones y el dinero caracterizado por el comercio de la carne; el protagonista se imagina una situación ideal, donde Ester privilegia lo ingenuo y lo espiritual: "...hay una aventura en que Ester viene a visitarme (...) y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo que sueña (...) y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños."¹⁷

Podemos afirmar que existen dos dimensiones del recuerdo en *El pozo*. Por un lado, el recuerdo individual; y, por otro lado, el recuerdo social. En el primer caso, se trata del solo hecho de recordar, es decir, es una actividad o proceso interno y privativo de cada individuo sin que impere la necesidad de divulgar experiencias de vida. En el segundo caso, en cambio, el recuerdo es plasmado en la escritura, socializándose. El narrador siente el mandato de escribir sus *memorias*, la *historia de su vida*. Según Edwards y Middleton, existe una relación interdependiente entre lo que la gente recuerda y el marco legitimador que expresa o construye ese recuerdo que es legado socialmente. Esta relación es armada por el sujeto a partir de la articulación entre el pasado y su imaginación, y el marco de referencia es la escritura.¹⁸ Así, en *El pozo* se ficcionaliza, historiza y legitima la

¹⁶ Juan Carlos Onetti, *El pozo*, ob. cit.; p. 11.

¹⁷ Juan Carlos Onetti, *El pozo.*, ob. cit.; p. 26.

¹⁸ Derek Edwards y David Middleton, *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del*

memoria. A partir de la creación artística de un espacio propio escriturario, Eladio Linacero da su versión de los hechos y recuenta el pasado con todas sus fisuras. Este ser fracasado se convierte en agente legitimante de una historia "otra"; opera sobre la memoria socializándola mediante esta construcción y difusión de una historia particular y representativa de sus intereses, permitiéndose resaltar ciertos aspectos y silenciar otros. De este modo, el protagonista pone en evidencia la naturaleza constructiva del recuerdo. Middleton y Edwards afirman al respecto que "la lucha por la posesión e interpretación de la memoria está enraizada en el conflicto y la interacción de los intereses y valores sociales, políticos y culturales"¹⁹; por lo tanto, los recuerdos son caracterizados como "comunicables", "convencionales", "variables", "manipulables" y "discutibles"²⁰. La verdad del pasado se postula, entonces, como cuestionable. Los hechos consumados pueden tornarse transformables por el recuerdo recreativo.

El protagonista, a través de su discurso, también está dando un marco de referencia, operando retóricamente sobre los hechos a ser recordados y olvidados y, sobre todo, señalando cómo debe ser esa recordación. El proceso de teatralidad cobra sentido, entonces, por el discernimiento que adquiere la mirada del público lector sobre este proceso de creación: sobre esta fundación social de la memoria que está buscando el protagonista, sobre la construcción de una identidad aceptada socialmente. El lector reconoce en la lectura, mediante una escritura que se exhibe constantemente en su devenir discursivo, el acto de construcción de la ficción mediante las instancias de la muerte y el recomienzo.

3. Para una tumba sin nombre

En *Para una tumba sin nombre* también encontramos una repetición de la historia, pero siempre que se la relata se la modifica. En el origen está siempre el dispositivo de la dirección del sentido, la posibilidad de armar el relato de diversas maneras; por lo tanto, en este texto hay una exacerbación de la multiplicidad de los relatos y de la poética de la invención, de la falsificación. Esta diversidad parte de

olvido. Barcelona, Paidós, 1992.

¹⁹ Derek Edwards y David Middleton, ob. cit.; p. 19.

²⁰ Juan Carlos Onetti, *El pozo*, ob. cit.; p. 23.

una falta, de una ausencia, de la muerte: "...él había pensado en eso sólo unos días antes cuando la enfermedad y la muerte de la mujer le hicieron recordar toda la historia."²¹

Esta ausencia y la necesidad de (re)construir el pasado (o la necesidad de re-comienzo, teniendo en cuenta la terminología empleada por Blanchot²²) no parte –como en *El pozo* y en *La vida breve*– del deseo de cambiar lo vivido, sino de un desafío por ir comprendiendo una historia de misterios, de baches, de incongruencias, de verdades y de mentiras, comentada por diversas voces.

Si analizamos el título de este relato, la falta de una *nominación* de la tumba, señala un enigma que nunca se termina de resolver. En el sepulcro descansa la identidad del cadáver; el cajón guarda la verdadera historia, el verdadero cuerpo, lo nominado, el referente, el origen. Sin embargo, ese origen se pierde entre las innumerables versiones de la historia y el punto de partida se hace cada vez más lejano e indeterminado. Así, Jorge Malabia dice: "la mujer que enterramos aquel año ('ya no era el año pasado, sino cualquiera, remoto, inubicable')".²³ Y la identidad también se pierde a medida que avanza el relato. No se sabe si murió Rita, la prima Higinia. Sólo se puede afirmar que murió "ella", "la mujer" y, finalmente, "una mujer".

Esta historia pueblerina y popularizada se difunde con variables, de boca en boca. Podemos, por lo tanto, señalar una mitificación de la historia y, por ende, un camino hacia la diversidad de sentidos. Esta diversidad es importante para que la historia se perpetúe en el tiempo, se mantenga omnipresente en la memoria del pueblo o de la comunidad.²⁴ La muerte siembra muchas historias y cada relato acerca de este vacío, ausencia o desaparición es generador de mayores misterios. Cuando la mujer muere o desaparece, su historia para a ser *historia de nadie* e *historia de todos*, se socializa. Es este juego de repetición siempre diferente, esta diversidad lo que hace *visibilizar* la representación de la escritura, su artificio, su

²¹ Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*, en *Cinco novelas cortas*. Buenos Aires, 1999; p. 160.

²² Maurice Blanchot, ob. cit.

²³ Juan Carlos Onetti, *Para una tumba...*, ob. cit.; p. 181.

²⁴ Según Derek Edwards y David Middleton, esta variabilidad es lo que permite la continuidad, la permanencia a través del tiempo. De esta manera, manifiestan: "la variabilidad de la re-presentación dentro de cada modalidad concreta –sea danza, canción, teatro o narración– lleva consigo una memoria social que marca la continuidad de la comunidad de participación a partir de la cual se desarrolla cualquier representación concreta" (ob. cit.; p.20).

exterioridad y materialidad. Ya no importa el sentido del texto (el cual es continuamente vaciado y resignificado por la repetición) o lo que se cuenta sino cómo se cuenta, el proceso y el devenir constante y su inevitable socialización (y multiplicación de versiones).

Esta socialización de la historia y sus momentos de indeterminación se exasperan aún más por el mecanismo desenfrenado de los rumores y las consecuentes versiones que se multiplican: "...la cosa tuvo alguno de los sabidos finales: la dejó desnuda en un camino, la tiró al río, le dio una paliza imperdonable o simplemente, desapareció (...) Y (...) llegó un día en que dejamos de saber".²⁵ Esta indeterminación es señalada también a partir del uso de modalizadores discursivos tales como "es posible que", "tal vez", "creo que". El relato se basa principalmente en suposiciones, en hipótesis, en intersticios, en hiatos, en vacíos, en experiencias fragmentarias.

Si bien hay *una* sola historia, la misma pertenece a quien la cuenta, al narrador de turno, a quien la lee, la escucha o la interpreta; pero nunca es de quien la vive o la vivió, en este caso, de la mujer. La historia es pura subjetividad acerca de los hechos. Es reconstruida a partir de retazos, de escenas vividas por distintos personajes, por diferentes e incluso disímiles puntos de vista: "...Puedo estar equivocado cuando creo que *mi* historia es infinitamente más importante que *la* historia. *La* historia puedo contársela en dos o tres minutos y entonces usted, sobre ella, construye *su* historia...".²⁶

Esta posibilidad de diversas lecturas y escrituras surge a causa de la lucha existente entre los personajes por apropiarse de la historia de la muchacha muerta, quien -obviamente- no puede acotar un único sentido sobre su identidad, su cuerpo y su vida. Hay apropiación, reelaboración y, posteriormente, entrega de los materiales que ya han sido transformados. Nuevamente encontramos, en este texto de Onetti, una mezcla productiva -por parte de los personajes- de elementos del pasado y elementos ficcionales. Frente a hechos certeros -señalados por Jorge Malabia: "Hubo una mujer que murió y enterramos, hubo un cabrón que murió y enterré"²⁷-, se amalgaman confusamente, a modo de teléfono descompuesto, la

²⁵ Juan Carlos Onetti, *Para una tumba...*, ob. cit.; p. 159.

²⁶ Idem.; p. 160.

²⁷ Idem.; p. 196.

imaginación de cada personaje. Así, Malabia dice: "Tito y yo inventamos el cuento. (...) Esta noche (...) hubiera ensayado una variante nueva. La dejamos así, como una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a usted"²⁸. En este sentido, el mecanismo de la repetición hace que el referente y el origen se vuelvan fantasmagóricos, perdiéndose el modelo primero. Hay una pérdida del origen, "los significantes se ofrecen vacíos, a disposición de todos, en un acto jovial de abierta prostitución, ofreciéndose a las exigencias del mecanismo"²⁹ de la imaginación y la escritura.

El relato *Para una tumba sin nombre* parte del binomio saber/no saber, conocido/desconocido, para mostrar desde el comienzo la rareza de la historia. Se la cuenta desde el no saber, desde lo no conocido, desde la incompreensión y esta misma falta es lo que posibilita las suposiciones, la diversidad y las reescrituras. El saber pueblerino es violado por la inversión de lo habitual, por un entierro fuera de lo común: "No llegaron desde arriba, desde el camino de los entierros que todos nosotros conocemos. Vinieron desde la izquierda (...) *negándose al itinerario de entierro (...), suprimiendo la ciudad.*"³⁰

El cuento que dice presentarnos el narrador está condicionado por la estructura de esta nueva escritura, por la existencia de un recorrido sobre la tierra que es sorprendente, que se entrecruza con las historias de entierros tradicionales, porque proviene de otra dirección; implica una inscripción no habitual, otra marca; es decir, se trata de una historia diferente o contra historia porque suprime la tradición de la ciudad de Santa María, se opone a los códigos del pueblo. Este condicionante se traduce en una historia narrada a partir de fragmentos, donde aparece cuestionado el principio aristotélico de introducción, nudo y desenlace. Incluso se cuestiona la historia misma, la posibilidad de narrarla.

La historia de Rita es creada -cronológicamente e incluso paralelamente- por diversos hombres, "un hombre que inventó el cuento para viajeros, otro que agregó el detalle del chivo...", y luego de su muerte esa misma historia es recreada por varias voces contrapuestas: el habilitado de Miramonte, Jorge Malabia, Tito Perotti y el narrador (el doctor). Inclusive, las mismas voces se

²⁸ Ibidem.

²⁹ Óscar Cornago Bernal, "Acto II...", ob. cit.; p. 133-152.

³⁰ Juan Carlos Onetti, *Para una tumba...*, ob. cit.; p. 145.

censuran cuando mienten, modifican o corrigen la historia. Jorge Malabia le dice al doctor: "Tenía el remordimiento de haberle hecho creer en una historia perfecta (...). Eso nunca sucede. (...) De modo que corregí. Y agregué la prostitución de Rita, en beneficio mío...".³¹

La historia aparece dinamizada por el tiempo real que la rescata y la recrea. Jorge aclara: "Nunca vi verdaderamente la historia completa"³². No se llega al origen, tampoco se comprende totalmente su devenir. Reiteramos, no importa qué se cuenta sino el proceso, el avance mediante repeticiones y desplazamientos. Entre todos intentan evocar las experiencias individuales y algunas compartidas, descubriendo, encubriendo y/o construyendo una historia multifacética. El doctor – narrador principal- recoge todos los retazos, los fragmentos que la *dicen* (construyen) y la *desdicen* (deconstruyen), bajo el signo de una escritura paradójica que, por un lado, cuestiona la posibilidad de presentar un *todo coherente, una* narración y, por otro lado, legitima *una* historia en el marco de su narración, la cual automáticamente deviene contenido de lo que se recordará en ocasiones futuras. Frente a los diferentes relatos orales -y las posibles distorsiones que se suman por el mismo carácter oral de su transmisión-, el doctor presenta finalmente un relato escrito que los comprende a todos. Y de esta manera, afirma hacia el final:

[Tenía] un relato sin final posible, de sentidos dudosos, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo. (...) Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí (...) esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras (...) Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz (...) había convertido en victoria (...) una de las derrotas cotidianas.³³

Ese primer desafío de "comprensión de una historia", que jamás se devela ni puede llegar a develarse, se pierde ante otro desafío que lleva adelante: la ficcionalización de la historia.

³¹ Idem; p. 184.

³² Idem; p. 152.

³³ Idem; p. 198.



4. *La vida breve*

Así como en los textos *Para una tumba sin nombre*, *El Pozo* y “La casa en la arena”, el personaje femenino es evocador del pasado, en este relato, Juan María Brausen cae en el vacío y en la necesidad de ficción cuando se desvanecen su deseo y su amor hacia Gertrudis. De esta manera, el protagonista afirma:

Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; *subsistía en la doble vida secreta* de Arce y del médico de provincias.³⁴

...Yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que *moldes vacíos*.³⁵

Sin embargo, en *La vida breve*, el personaje ausente o –mejor dicho– quien se ausenta y se sustrae de sí mismo es el propio Brausen. Intenta despojarse de los fracasos de su vida anterior, inventándose nuevas identidades tanto en el mundo de los hechos reales como en el mundo de la ficción, por medio de la escritura. Esas nuevas identidades –por un lado, Arce, el nuevo compañero de la Queca y, por otro lado, el médico Díaz Grey de Santa María, personaje del guión de cine– se encuentran en fuga permanente y en algún momento deberán recrearse en un nuevo *otro* porque muere la Queca y también se desvanece Elena Sala.

Los personajes femeninos son destruidos por el protagonista³⁶ quien encuentra en la muerte la posibilidad de seguir recreando historias y, por lo tanto, su propia vida. La muerte está *involucrada en e involucra un* proceso cíclico (de recomienzo, de repetición); es renovación constante; implica la oportunidad del resurgir de su imaginación. Pero, esta imaginación no se erige ni en la vida ni en la muerte de los otros o de él mismo, sino en esa *frontera*, en ese hiato, en esa ausencia que lleva a Brausen a pensar, a ocuparse de crear, a reformular los elementos conocidos del pasado y volverlos diferentes para darles una vida nueva.

³⁴ Juan Carlos Onetti, *La vida breve*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999; p. 141.

³⁵ Ibidem.

³⁶ En el caso de la Queca, el protagonista quiere “matarla”, pero es Ernesto quien logra eliminarla antes que Brausen. Brausen le explica por qué lo ayuda a escapar: “me parecía injusto que te pudieras en la cárcel por una cosa que yo mismo hubiera hecho, que me parecía bien hacer”. (p. 288)

La imaginación es como la tierra, un lugar de transformaciones, donde se procesa la vida y la muerte. Así, se podría afirmar -como Bajtín- que: "La tierra [la imaginación] es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)"³⁷. De la misma manera que la muerte es negación y afirmación, la vida también queda abarcada en este movimiento de supresión y de confirmación. Para Juan María Brausen, todo remite necesariamente a lo imaginario: "...el juego de imaginarla [a Gertrudis] muerta, desaparecida; de empujarla con un movimiento (...) hasta su origen, su nacimiento, el vientre de su madre, el atardecer previo a la noche en que la engendraron, la nada. No está; ese lugar (...) ha quedado vacío; lo que creo encontrar de ella en mi memoria pertenece a la imaginación".³⁸

La muerte está positivizada por su aspecto lúdico/ imaginativo, productivo. Brausen convierte sus fracasos en oportunidades, volviendo no precisamente al punto de partida originario, real, primigenio sino a un probable punto de partida. De esta manera, aclara: "No podemos volver al comienzo (...) Podría modificar el principio forzándolo a suceder (...) de manera distinta (...) para alterar el recuerdo de los cinco años"³⁹. Esta imposibilidad de encontrar un punto originario es lo que *posibilita* o *viabiliza* el recomienzo de la representación, lo que permite volver a empezar, "una vez más, de nuevo, de nuevo"⁴⁰, dándole a la representación el carácter de inacabado, de mecanismo siempre inconcluso, de un proceso infinito, de interpretación y significación permanente.

Frente a los cuerpos femeninos degradados, mutilados y muertos del presente, Brausen se remonta al pasado, al *origen estimulante de su imaginación*. Encontramos un desfile de cuerpos femeninos que son traspasados por la experiencia de vida y, por lo tanto, por la experiencia de la muerte. *Gertrudis*: "cicatriz vieja y blancuzca en el vientre"⁴¹, "ablación de mama"⁴²; la *Queca*: cuerpo "abusado por hombres y mujeres"⁴³, en descomposición, "cabeza de ella dura, seca,

³⁷ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza, 1990; p. 25.

³⁸ Juan Carlos Onetti, *La vida...*, ob. cit.; p. 67.

³⁹ Idem; p. 189.

⁴⁰ Maurice Blacnhot, ob. cit.; p. 232.

⁴¹ Juan Carlos Onetti, *La vida...*, ob. cit.; p.12.

⁴² Idem; p. 14.

⁴³ Idem; p. 243.

arrugándose⁴⁴, "cuerpo impersonal y endurecido"⁴⁵, con "manchas en el cuello"⁴⁶; *Raquel*: cuerpo embarazado, "extranjero y repugnante"⁴⁷, "piel áspera y tensa, atacada por el tiempo, roída por cada minuto"⁴⁸; *Miriam*: cuerpo usado, prostituido, avejentado, "rasgos que habían atravesado la vida, de la infancia a la vejez"⁴⁹. El camino marcado por el tiempo en los distintos cuerpos es develado e interpretado por la mirada. Son cuerpos escritos y cuerpos de voces, parlantes; cuerpos significantes y significativos; cuerpos para la lectura y para la (re)escritura imaginativa de Brausen. Incluso él mismo graba, se provoca incisiones sobre su cuerpo tratando de historiar en la carne su experiencia. De este modo, el narrador dice: "busqué una hoja de afeitar y me hice un tajo oblicuo en el pecho, (...) evocando la sonrisa con que ella [la Queca] se había despedido"⁵⁰.

La verdadera muerte, para Brausen, no es física sino espiritual; es decir, la muerte pasa a ser la imposibilidad de vivir diferentes vidas: renunciar a Arce, dejar de esconderse en el cuerpo joven de Díaz Grey, entregarse a una vida de fracasos, desistir de Santa María. Brausen dice: "la muerte no importa (...) como definitiva aniquilación, porque el hombre con fe supone haber descubierto el sentido de la vida (...) Puedo jugar para los demás la farsa de Brausen *con fe*"⁵¹. La muerte física, en cambio, se convierte en una fuente de riqueza para los recuerdos y la imaginación.

En el texto, aparece el cuerpo muerto (de la Queca) como el lugar de las inscripciones, el espacio donde se encuentran las marcas de la historia. Se puede seguir leyendo y narrando a partir de esas huellas que se fueron registrando durante toda la vida. Si las identidades *en vida* se presentan en fuga, siempre móviles para la comprensión, a partir de la muerte se pueden leer y resignificar esos cuerpos que ahora adquieren una movilidad imaginaria a partir de su inmovilidad física, real. La muerte es un límite en la vida real de los personajes,

⁴⁴ Idem; p. 261.

⁴⁵ Idem; p. 260.

⁴⁶ Idem; p. 237.

⁴⁷ Idem; p. 227.

⁴⁸ Idem; p. 273.

⁴⁹ Idem; p. 27.

⁵⁰ Idem; p. 225.

⁵¹ Idem; p. 188.

pero un núcleo productor de realidades en el mundo imaginario. De este modo, Brausen recuerda a la Queca y dice asombrado:

Pero yo no miraba a la Queca (...) sino el [rostro] de la muerte, insomne, activo (...). Y el cuerpo era el de la muerte, (...) manteniendo el obvio *escorzo de las revelaciones*. Muerta, convertida en la muerte, la Queca había regresado (...) dura y fría *como una verdad prematura*.⁵²
Era como si (...) yo me asombrara al descubrir en su cara blanca, imprecisa, la *revelación de un mundo* construido con miedo, avidez, avaricia y olvido, el mundo incomunicable donde vivían él, la Queca, la Gorda y sus amigos, los dueños de las voces.⁵³

En síntesis, las huellas de su cuerpo son revelaciones que no pueden ser rescritas porque la vida está clausurada; sí resignificadas a partir de la (re)lectura de la vida cuando Queca ha muerto. Se puede descubrir el mundo vivido e imaginar –a partir de esos escorzos crípticos y, a su vez, indiciales- todas las Quecas posibles, sus vivencias, sensaciones, devenires y los responsables de esas marcas. La identidad, por lo tanto, se convierte en una instancia móvil, ajena a la persona. La imaginación –si bien parte de los elementos del pasado- se encuentra en un plano independiente al referente y al recuerdo, al cuerpo y a la historia.

El silencio del cuerpo muerto tiene voz propia en sus inscripciones y, sobre todo, en el interpretante que lo hace hablar. La muerte implica una ausencia y una permanencia. Las inscripciones corporales son un lenguaje que permanece en la memoria; y cuando se borran de ésta suavemente, se hacen más presentes en la imaginación.

La plenitud de lecturas *es un proceso* siempre en construcción, por lo tanto, *inacabado*. Aquello que se inscribe en vida es finito, como la existencia, mientras que la lectura remite a la infinitud de lo semántico. Una vez más, la muerte establece un pacto de circulación de lecturas, de re-comienzo⁵⁴

⁵² Idem.; p. 243.

⁵³ Idem; p. 292

⁵⁴ Maurice Blanchot, ob. cit.

5. "Un sueño realizado"

En "Un sueño realizado"⁵⁵ encontramos una diferencia con respecto a los relatos anteriormente analizados. Langman –empresario teatral- narra a partir de un evidente desconocimiento o de una ininteligibilidad que le impide recrear la muerte de la mujer. Hay un misterio que no se puede traspasar con la razón. Este enigma comienza a partir de una ausencia: la ausencia de la escritura que es inconcebible para Langman. En este cuento aparece la confrontación de dos concepciones teatrales. Por un lado, el teatro entendido como materialización escénica de un texto escrito y, por otro lado, el teatro como pura manifestación física y no verbal.⁵⁶ Langman no puede imaginar otro teatro más que aquel que está subordinado a la palabra y le exige a la misteriosa mujer una "copia" de la obra que desea representar. Esta noción de "copia" implica, a su vez, un nuevo nivel de mediatización entre la imaginación y la expresión escrita. Sin embargo, estas instancias de mediación se desvanecen cuando la concepción de un teatro físico se pone en movimiento. Encontramos, por lo tanto, un proceso invertido: primero la (re)presentación y luego el relato escrito de dicha representación. Esta experimentación artística sigue los lineamientos del teatro de la crueldad caracterizado por Artaud, donde:

...toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra.

Es un teatro que elimina al autor en provecho de aquel que en nuestra jerga teatral occidental llamamos director; pero un director que se ha transformado en una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas.⁵⁷

⁵⁵ Juan Carlos Onetti, "Un sueño realizado", en *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

⁵⁶ Antonin Artaud distingue estos dos tipos de teatro en "Teatro Oriental y Teatro Occidental": "El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente (...) el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro (...) nunca alcanzamos a separarlo de la idea de texto interpretado" (en *El teatro y su doble*. Barcelona Edhasa. [Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda], 1997; p. 79).

⁵⁷ Antonin Artaud, ob. cit.; p. 68-69.

En este teatro-rito artaudiano, el objetivo último es siempre la puesta en escena –y por lo tanto- la interpretación vivencial de un estado o problema espirituales⁵⁸. En este cuento, *la muerte* –la cual es problematizada a partir de la representación- produce un corte definitivo en la posibilidad de resignificar la historia. La muerte no puede ser expresada con palabras; sólo puede ser comprendida unos instantes antes de poder ser *vivenciada*, cuando se la representa a través de lo que Artaud denomina “teatro puro”. Esto se debe a que el sueño de una mujer logra materializarse y, una vez que ocurre, no hay posibilidad de continuar soñando. El sueño y la protagonista del mismo mueren en los dos niveles: en la vida real y en el mundo imaginario. El intento de *repetición* del sueño en la vida real se transforma en performance, en *acto*. Por lo tanto, -paradójicamente- no hay repetición ni desplazamiento, sino *(re)presentación*. En esta *(re)presentación* se hace *presente* lo soñado, pero con los materiales de la realidad. Esta *presencia* sobre el escenario es única, irrepetible e irreversible. La puesta en escena se transforma en un momento cultural, aurático, original, auténtico. Siguiendo a Benjamin⁵⁹, el actor de teatro exhibe sobre el escenario su aura, un cuerpo que es pura presencia; se exhibe en el *aquí* y el *ahora* de la representación y las acciones se volatilizan en cuanto acontecen en escena. Como señala Enaudeau, “el peligro consiste en que la representación quiera pasar por la presencia, el signo por la cosa misma”⁶⁰; “toda representación es paradójica; el sí-mismo sólo se capta en ella con la condición de perderse”⁶¹. Y, efectivamente, en “Un sueño realizado” –donde hay sólo performance, puro acto- hay sustitución, no hay mediaciones y por este motivo la muerte se vuelve real. En el momento de la muerte, el deseo deja de ser búsqueda. Esa indagación por alcanzar lo soñado finaliza cuando se alcanza el objeto anhelado, cuando se accede al *significante* de la muerte. Es en esta pérdida de la vida cuando la mujer deviene objeto. Esta privación es el peligro que debe afrontar la protagonista del sueño: “lo representado quiere pasar por el objeto, coincide con él.”⁶²

⁵⁸ Idem; p. 71

⁵⁹ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1982.

⁶⁰ Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*. Buenos Aires, Paidós, 1999; p. 31.

⁶¹ Idem.; p. 71.

⁶² Idem.; p. 112.

Asimismo, el título de la obra acompaña el sentido único de la representación. La mujer va acotando progresivamente una sola lectura de la obra, una única posibilidad: "se le puede llamar *El sueño, El sueño realizado, Un sueño realizado*"⁶³. Y más adelante, reduce el sueño a un instante: "Es un momento, una escena (...) y allí no pasa nada"⁶⁴. Se trata de *pura acción* que debe ejecutarse en un momento de intensidad. Este momento es espectáculo, actualización.⁶⁵ No se trata simplemente de la reproducción de un sueño, sino del sueño mismo actualizado, hecho carne. Y, por lo tanto, la mujer, el empresario teatral y su equipo están realizando –éstos últimos sin darse cuenta- un ritual. Cada paso que se da sobre el escenario, cada gesto o movimiento es –en esencia- la experimentación de lo soñado, la vivencia de lo soñado o, mejor dicho, el sueño mismo que está deviniendo. No hay simulación, ni imitación, ni invención sino creación. Son, por lo tanto, acciones *literales, reales, violentas, rituales, catárticas*. Y en esta catarsis, la mujer se enfrenta con el punto culminante de su sueño: la muerte.

En este cuento, encontramos una concepción del arte semejante a la de Artaud. El arte no es mimesis o copia de la realidad, sino la vida misma. La vida (y también la muerte), entonces, se transforma(n) en *referente(s)* en lugar de *referencia*. En "Un sueño realizado", Rama señala que "al hacerse realidad, el sueño se transforma, fatalmente, en la muerte, porque el sueño aspira a una cristalización perfecta donde no cabe el devenir, la mudanza, el descaecimiento, en una palabra, la vida".⁶⁶

Hacia el final del cuento, el empresario es traspasado por la experiencia teatral, y sólo en ese instante –cuando el sueño se hace vida y muerte- comprende el *acto*, el significado de la (re)presentación, y se queda sin palabras:

Ahora era yo quien estaba en el centro del escenario (...). Pero fue entonces que, sin que yo me diera cuenta de lo que pasaba por

⁶³ Juan Carlos Onetti, "Un sueño... ob. cit.; p. 106.

⁶⁴ Idem.; p. 107

⁶⁵ Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, realiza una distinción entre "acciones teatrales, simbólicas y representadas del comportamiento humano" y "acciones de artistas de la performance". Estas últimas, son caracterizadas como "literales", "reales", "violentas", "rituales" y "catárticas" dado que conciernen directamente al actor y rechazan la simulación de la mimesis teatral.

⁶⁶ Ángel Rama, ob. cit.; p. 75.

completo, empecé a saber cosas y qué era aquello en que estábamos metidos, aunque nunca pude decirlo, tal como se sabe el alma de una persona y no sirven las palabras para explicarlo.⁶⁷

...comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer (...) lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar.⁶⁸

En el mismo instante de comprensión, el director es atrapado e incorporado en el ritual, formando parte del devenir de la representación. De esta manera, le sobreviene claramente el verdadero significado del acto preformativo. A pesar de este discernimiento, queda siempre irresuelto el enigma de la muerte. Sigue habiendo una imposibilidad, un límite, un espacio inabarcable. La muerte no puede ser expresada con palabras; quienes desean explicarla no la han vivenciado. La cristalización del sueño de la mujer, por lo tanto, abre un nuevo enigma, una opacidad, e impide narrar otra historia. El relato de esta situación concreta la incertidumbre de ese único sentido.

6. Algunas consideraciones sobre "La casa en la arena"

En "La casa en la arena", la falsificación de los recuerdos es un paso indispensable para afrontar la soledad y llenar de significado la vida del narrador. El recuerdo se cristaliza si no sufre alteraciones que dignifiquen el acto de "evocar" el pasado. De esta manera, el narrador reconoce: "...Díaz Grey (...) inició el juego de reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, *cambiante, ya sin fecha*. Veía las imágenes del recuerdo y se veía a sí mismo al (...) *corregirlo para evitar que muriera, (...) sosteniéndolo con (...) invenciones*. (...) Su vida, él mismo, no eran ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y de correcciones, de que fuera *falsificado*, una y otra vez, *su sentido*."⁶⁹

En este ejercicio de repetición se mantiene la posibilidad de sostener su existencia pasada y presente; en esta vuelta ("variable") sobre lo mismo –y por

⁶⁷ Juan Carlos Onetti, "Un sueño... ob. cit.; p. 115.

⁶⁸ Idem; p. 117.

⁶⁹ Juan Carlos Onetti, "La casa de arena", en *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999; p. 163.

tanto, una vuelta sobre lo diferente-, consiste la representación de su vida. De esta manera, la recordación y la existencia misma se vuelven artificio, ficción.

Al igual que en *Para una tumba sin nombre*, la inestabilidad de los elementos del pasado, posibilita la falsificación del recuerdo. Evocación y corrección, recordación y alteración, memoria e invención, realidad evocada y traducción, cita y traición, origen y refundición; es decir, movimientos hacia el pasado y hacia la soledad del presente que se carga de nuevos sentidos de lo vivido. Entramos nuevamente en el tema de la representación, pero -a diferencia de "Un sueño realizado"- ésta es, como en los demás relatos, una representación imaginaria. Y todos los intentos de representación "no hacen más que traducir, trasladar, traicionar, al mundo que se quiere representar"⁷⁰. Se trata de una amalgama inseparable entre realidad y ficcionalización de la vida que enriquece a los protagonistas onettianos.

Esa evocación del pasado parte del sugerente perfume desconocido de una mujer ahora ausente: Molly, la amante inglesa de Quinteros. Ella despierta en la imaginación del protagonista todas las variantes del recuerdo, todas las adulteraciones que pueden ocurrírsele cuando piensa en el aroma inconfundible que despide su cuerpo. Ese perfume "contenía y cifraba todos los sucesos posteriores, lo que ahora recordaba desmintiéndolo"⁷¹. La historia y sus versiones, todos los acontecimientos están comprendidos en el misterio de su feminidad que transforma al sujeto -siguiendo la terminología de Freud- de *yo recordador* a *yo actuante*; inclusive lo desdobra en sus múltiples posibilidades de *ser* en el recuerdo. Asimismo, Molly altera en el médico la unidad de su experiencia, fragmentando un recuerdo en varios recuerdos. Mientras su estadía en la casa transcurre únicamente con Colorado, el recuerdo se resume en uno solo, porque los días pasan a ser monótonos, idénticos uno de otro; pero el relato se altera y adquiere sentidos variables, intercambiables, reinterpretables a partir de la reveladora llegada de la amante inglesa. Díaz Grey dice: "este pedazo del recuerdo se extendió y se fue renovando"⁷².

⁷⁰ Celina Manzoni, "El estallido del gesto paródico en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante", en *Para leer Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante*. Buenos Aires, OPFYL/FFYL, UBA, 1999; p. 16.

⁷¹ Juan Carlos Onetti, "La casa...", ob. cit.; p.163.

⁷² Idem; p. 167.

La *zona del perfume* aparece en el texto como la *zona del recuerdo* donde todos los sentidos se vuelven volátiles, cambiantes. La adoración extrañamente fetichista que tiene Díaz Grey hacia su olor dulce -comparado con el aroma de ciertos vinos- lo traslada hacia elementos que se asocian con la mujer ausente, con sus entregas de amor que posteriormente son olvidadas por Molly desprejuiciadamente: el anillo y el papel con los versos. Esa poesía escrita en inglés, abre el espacio a un lenguaje diferente, ausente en la vida del médico, incluso mágico. El poema devela que la casa en la arena es el lugar de los sueños, de la eternidad en donde se resguardan los deseos y los recuerdos, el territorio a donde siempre se regresa con la imaginación. Esa *eternidad* remite a la *incesancia*, a la recursividad propia de lo imaginario. En el recuerdo se encuentra el origen y el acto originario del artificio y del engaño.

7. Conclusiones

Los relatos onettianos analizados parten siempre de una ausencia que los obliga -automáticamente- a dirigir una mirada retrospectiva sobre sus vidas; aunque la finalidad de evocar esa falta difiere en cada caso. Eladio Linacero de *El Pozo* y Juan María Brausen de *La vida breve*, disuelven sus identidades del pasado para dar lugar al surgimiento de nuevos personajes y personalidades, en su intento por comprenderse en ese pasado, modificar la historia transcurrida y legitimar otra vida a partir de la reescritura. Langman, el empresario teatral de "Un sueño realizado", también mediatiza los hechos pasados por medio del relato -no a través de la escritura- para poder comprenderlos, pero esto ocurre recién cuando la mujer muere y permite retomar la historia de una representación que era pura performance. Langman accede únicamente al relato, porque al participar en el ritual de la muerte y ver concretado el sueño de la mujer, sabe que no hay palabras [en el sentido de lenguaje escrito] para explicar ese devenir objeto. Díaz Grey, en *Para una tumba sin nombre*, en cambio, logra desprenderse del referente, alejarse del pasado hasta que el mismo se convierte en mito, lo cual le permite exitosamente escribir su historia. Si Langman acota cada vez más el sentido de su relato ("El sueño, El sueño realizado, 'Un' sueño realizado"), el doctor de *Para una tumba sin nombre* lo amplía cada vez más ("ella, la mujer, una mujer -cualquiera-"), porque

su objetivo ya no es comprender el pasado, sino ficcionalizarlo, dejándose llevar por “algunas deliberadas mentiras”.

Paradójicamente, si bien el deseo de (auto)conocimiento, la reversión del fracaso o el develamiento de los misterios es fundamental para los personajes, esta necesidad de discernimiento y de descubrimiento es ineludiblemente complementado por la ficcionalización de la experiencia. El relato y la escritura es lo que posibilita el cambio, las repeticiones y las variaciones, la posibilidad de ser. En síntesis, podemos señalar el siguiente recorrido: ausencias (generalmente relacionadas con el fracaso), hiato, vacío, enigmas –anhelo de comprensión– recordación, imaginación, invención – relato o escritura. Y en este recorrido hay una pérdida del origen, pero también del final, porque la escritura o el relato no da término a la historia, la historia siempre vuelve a empezar, es puro devenir, consiste en un proceso inacabado. Estos relatos onettianos exhiben una representación que “vive en un repetirse a sí misma, un seguir funcionando, poniéndose en escena indefinidamente, siempre la misma escena, repitiendo obsesivamente los mismos pasos, pronunciando las mismas palabras, recordando ceremoniosamente su inevitable artificio (...) esto es una representación y no hay un antes ni un después de las representaciones, ocasión de puro gasto...”⁷³

Por otro lado, en estos cuentos y novelas de Onetti encontramos una problematización del tema de la *representación*, no sólo a nivel de la imaginación, sino también a nivel de la actuación. Tanto en *Para una tumba sin nombre*, *El pozo*, *La vida breve* y “La casa en la arena”, podemos constatar que “las palabras no son fieles a la naturaleza de las cosas, la traicionan, son signos engañosos que echan un primer velo sobre la verdad”⁷⁴, “el sentido preexistiría a las palabras”⁷⁵, pero - agregamos- las palabras otorgan nuevos sentidos. Si bien la escritura es una instancia finita, con comienzo y fin, es una manera de modificar y subjuntivizar la experiencia, ficcionalizarla, recrearla y multiplicarla. En “Un sueño realizado”, en cambio, hay dos movimientos. Por un lado, el de la mujer del relato de Langman, que se dirige “a las cosas mismas sin las palabras”, para “reencontrar la inscripción de la verdad en el alma debajo de la inscripción exterior y errónea de la

⁷³ Óscar Cornago Bernal “Acto II. ...ob. cit. p. 123.

⁷⁴ Corinne Enaudeau, o.b cit.; p. 30

⁷⁵ Ibidem.

escritura⁷⁶. Esta performance, es decir, esta existencia no mediada, se desvanece –en una segunda instancia- cuando Langman relata la historia de lo que pudo ver sobre el escenario.

Las ausencias o muertes –que acontecen en la vida real y en la representación, y que son dispositivos de producción de sentidos en los relatos onettianos- no implican necesariamente una ruptura con respecto al mundo anterior sino continuidades e integraciones de lo vivido en el mundo imaginario. A su vez, en este nuevo mundo, se reafirman o rescriben ciertas características de dicho pasado. Pero este regreso de ciertos elementos del ayer hacia el momento presente implica una *reiteración novedosa*, porque se trata de un acto traicionero signado por diferencias que resignifican la vida del protagonista. Incluso, en “Un sueño realizado” la mujer ofrece –mediante su muerte real- la posibilidad de contar la representación y en la transmisión oral de lo anecdótico se da lugar a la posibilidad de generar variantes.

A pesar de este punto en común, podemos señalar algunas diferencias entre este cuento y los demás relatos analizados. Mientras que en *El pozo*, *La vida breve*, *Para una tumba sin nombre* y “La casa en la arena” está presente la idea de pérdida y de fracaso [Esta idea de fracaso está ligada al procedimiento de muerte y *recomienzo* de la representación –ver Blanchot⁷⁷-, a esta exigencia mecánica de “recomenzar siempre –sí, una vez más, de nuevo...”, a la que responden estos relatos)], en “Un sueño realizado” está presente la idea de realización, se logra una creación, una materialización de un sueño. En *El pozo*, esta frustración y la imposibilidad de realizar lo onírico en la realidad se revierten a partir de la concreción de sus *memorias*, memorias que –por otro lado- son constantemente renovadas mediante la imaginación. De esta manera, se cubre la ausencia, la muerte, el vacío insoportable que sufre el protagonista en su soledad. Similarmente, en *Para una tumba sin nombre*, ante la imposibilidad por comprender la “historia de una ausencia, de una muerta”, encontramos una exacerbación de la imaginación, de las mentiras, de la ficción que contribuyen al dinamismo de los relatos pueblerinos y a la mitologización de la historia. En *La vida breve*, el fracaso también se revierte mediante la creación de una vida paralela, la imaginación, la

⁷⁶ Ibidem.

lectura de los cuerpos muertos y la escritura del guión cinematográfico. El referente nunca opera como el espacio de lo totalmente desconocido, sino como el lugar a partir del cual las marcas de la memoria (marcas difusas, cuestionables) van a operar como punto inicial para narrar diferentes historias. Por lo tanto, el vacío de la muerte se positiviza: nunca hay vacío. La muerte es un lugar lleno de inscripciones. En "La casa en la arena", el referente es increíblemente volátil: se trata del perfume de la mujer ausente, evocador de un pasado que se vuelve tan efímero como esa esencia femenina que lo envuelve y lo deja varado en la imaginación, para que recree todas las variantes de aquel encuentro.

En síntesis, la muerte (o ausencia) hace que el pasado y el presente se alteren productivamente en ese espacio fronterizo de las temporalidades, abriendo la instancia lúdica, imaginativa, creadora, resemantizadora de los elementos del ayer y del momento actual. Las negociaciones entre estos diversos materiales de la realidad y de la imaginación, este flujo siempre activo implica un aprendizaje para el protagonista, ya que lo lleva al autoconocimiento, a un *reconocerse* en su pasado y en su deseo de pasado; o a racionalizar creativamente, a construir una variante de ese pasado ante la imposibilidad de alcanzar los significantes del ayer, de llenar todas las lagunas. Así, los espacios temporales se integran, se articulan y transforman al narrador quien revierte esa ausencia mientras su soledad se puebla de personajes. Esta operación sobre las temporalidades y los *restos* que entran en juego y se reiteran para presentarse nuevamente como otra historia, remite a la representación, a la instancia del acto de escritura (del autor) y a su teatralidad, ya que la muerte, la repetición e incesancia aparecen no sólo como tópicos en los relatos onettianos, sino también, y sobre todo, como procedimientos. Esta duplicidad hace aún más evidente el proceso de creación, exagera la visibilidad de la construcción, permite la reflexión sobre la materialidad y el funcionamiento de la escritura que se constituye mediante estos mecanismos. La escritura adquiere un sentido teatral al poner en escena cómo se monta la ficción, ficción que se presenta como instancia inacabada y en proceso.

patofischer@yahoo.com

⁷⁷ Maurice Blanchot, ob. cit. ; p. 232.

ABSTRACT

Juan Carlos Onetti's texts –both the novels as the stories of the Uruguayan author– overflow of theatricality as they playfully exhibit the artifice, the creation process, the fictionalization of his work. Onetti makes visible the *mise en scene* of his writing, which is treated –as a wink to the readers– by his prominent figures in their speech. Hereby, he exposes how he constructs his statements, puts in evidence the mechanism or writing procedure, tells it, narrates it; fictionalizes on the same one.

Palabras clave: Onetti- *El pozo- La casa de arena- Para una tumba sin nombre- La vida breve - Un sueño realizado*

Keywords: Onetti- *El pozo- La casa de arena- Para una tumba sin nombre- La vida breve - Un sueño realizado*