

ANÁLISIS DE "UN SUEÑO REALIZADO"

Jorge Ruffinelli

167-177

Obras como la de Juan Carlos Onetti ponen en conflicto la noción de realismo. Nadie puede negar que su preocupación de novelista ha sido siempre representar lo más fielmente posible la realidad, por lo menos aquella zona, aquel sector que le interesa. Para ello ha empleado personajes y hechos cotidianos, reconocibles, ordinarios, y se ha inspirado fundamentalmente, cuando lo hizo, en escritores rusos del siglo XIX (Dostoievski en primer lugar), en Céline y el *Voyage au but de la nuit*, en el Faulkner de la saga sureña, es decir, en creadores, como él, prendidos a la realidad. Onetti es una antítesis del Borges intelectual y fantástico¹ de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) o *Antología de la literatura fantástica* (1940); sin duda encuentra su mejor paralelo rioplatense en Roberto Arlt, quien a su vez poseía ribetes alucinados o bien pintaba una realidad más alucinatoria que la de Santa María. Y sin embargo, también puede afirmarse que Onetti no ha seguido los cánones habituales y definitorios del realismo, así como nunca tuvo la buena intención de denunciar los problemas sociales circundantes mediante el calco de sus aspectos estridentes. Los primeros personajes de relieve —Eladio Linacero en *El pozo*, Aránzuru en *Tierra de nadie*, luego Brausen en *La vida breve*— son “tránsfugas” de la realidad, soñadores: incapacitados para vivir a diapasón con la vida exterior y común a todos, necesitan inventar el sustituto eficaz (para Linacero, las aventuras en Alaska, para Aránzuru, la “Isla”, para Brausen, finalmente “Santa María”). Preciso es notar que el soñador realiza en su imaginación el sueño, se convence de la existencia real de lo soñado y vive a diapasón con esa realidad ficticia elaborada para sí mismo. Este soñador aparece, históricamente, en el primer cuento conocido de Onetti: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” publicado en *La*

¹ Hacia 1940, lo “fantástico” está atenido forzosamente a una nutrición intelectual y cultural y poco tiene que ver con la *tabla rasa* que de alguna manera quiere imponer *El pozo* (1939). En un inteligente ensayo sobre esta novela, el chileno Jaime Concha advierte su fuerte apariencia de ajenidad a “motivaciones culturales”. Hay que decir fuerte apariencia y no absoluta ajenidad ya que ningún escritor surge de sí mismo, sin deberle nada a nadie. Cf. “Conciencia y subjetividad en *El pozo*”, *Estudios filológicos* (Universidad Austral), 1969, p. 197.

Prensa en 1933: el personaje siente pasar con igual vigor por su conciencia la realidad física, sensorial, del centro urbano bonaerense (automóviles, bocinas, luces, peatones) y las regiones extrañas, lejanas, intuitas. En otro cuento ("El posible Baldi", 1936), también anterior a *El pozo*, la cualidad de lo imaginado-ensñado² se impone a la realidad y configura esa otra dimensión posible: es decir, un "posible" Baldi junto al Baldi real, el personaje de carne y hueso y aquel otro que pudo ser. A su vez, un nuevo estadio de la ensoñación y un vuelco decisivo en su literatura, se dan en *La vida breve*. Allí el personaje (Brausen) ha ido imaginando una ciudad, con sus calles, su plaza, sus habitantes, y cuando debe huir —huir físicamente y no en mero sentido metafórico— lo hace hacia ese territorio inventado que súbitamente se ha convertido en real. Santa María es el *sueño realizado* de Juan Carlos Onetti.³

Hay que tener en cuenta estos antecedentes y los desarrollos posteriores de la tendencia a la "ensoñación" cuando se considera el famoso cuento de 1941, "Un sueño realizado" (*La Nación*, de Buenos Aires, 6 de julio de 1941), que dio título a su primer volumen de narraciones cortas exactamente una década más tarde. "Un sueño realizado" es, de los cuentos de Onetti, el que más claramente toca los lindes de lo fantástico. Benedetti señaló este hecho al prologar el referido libro de 1951: "Es en 'Un sueño realizado', el más importante de esos relatos, donde recurre francamente a una solución de índole fantástica, y va en ese terreno más allá de Coleridge, de Wells y de Borges".⁴ La mención de este último no es casual y acaso tampoco se refiera a su obra entera, aunque Benedetti no entra en esta consideración: el año anterior a la publicación de "Un sueño realizado", se dio a conocer "Las ruinas circulares" (*Sur*, 1940) de Borges, que plantea la idea de una realidad engendrada desde el sueño. El soñador de Borges intenta calculadamente formar un ser con la potencia de su sueño, conformar un individuo: "Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" mediante el modelado de "la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños". Durante años trabaja esa materia y al fin logra dar vida, parir a un hombre que es, no dejará de ser, "mero simulacro", "la proyección del sueño de otro hombre". Pero esa experiencia le lleva a descubrir, de pronto, que él es asimismo un "simulacro", que hay otro hombre, a su vez, *soñándolo*.⁵ Hasta cierto punto, Onetti participa

² No quiero distinguir lo específico de cada una de estas tres categorías —lo soñado, lo ensoñado, lo imaginado— ya que juegan papeles equivalentes y a menudo ellos mismos mezclados, en la obra onettiana.

³ Benedetti señaló oportunamente que *Un sueño realizado* podía considerarse un antecedente de la creación de Santa María. Cf., *Literatura uruguaya: Siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1963.

⁴ *Un sueño realizado y otros cuentos*, Montevideo, Número, 1951, p. 9.

⁵ Cf. *Ficciones*, la edición más reciente, Madrid, Alanza/Emecé, 1971, pp. 61-9.

de una zona de esa fantasía: aquella inicial en que el soñador pretende convertir en realidad su sueño, crear algo imaginado; pero la potencia misteriosa y sobrenatural de ese sueño y toda la atmósfera arcaica y acartonada del cuento de Borges empieza por quedar fuera, de más. Y, ciertamente, también queda fuera de la intención de Onetti la proposición filosófica y el juego de ingenio que entraña el relato. El cuento de Onetti tiende hacia otra dirección: a identificar, a intuir ciertos "misterios" comunes de la existencia, de la conciencia, de la temporalidad humana, de la frustración ínsita en los años. El "tema" del cuento no es fantástico ni pretende elaborar hipótesis extraordinarias, sino hurgar, adentrarse, en la cáscara de la experiencia.

Poco hay más común o menos extraordinario, en sí, que los tres personajes de "Un sueño realizado": el narrador es un empresario teatral ya establecido en la miseria, irónico y amargo, lleno de compasión por sí mismo; Blanes es el galán maduro, un actor en decadencia dedicado a borrar su conciencia en el alcohol y en bromas tediosas que ocultan la carencia de verdadero ingenio. Sólo la mujer aporta una cuota de enigma. A su vez, el asunto del cuento es notablemente sencillo en los hechos: el narrador recuerda sus giras por provincias, la larga serie de derrotas en que ha venido a parar su vida, y en particular recuerda una vez, la vez del encuentro con una extraña mujer que quería representar un sueño y acudió a él como empresario. Creyendo que estaba loca pero obligado por la necesidad del dinero ofrecido para regresar a la capital, Langman acepta el trabajo, habla con Blanes, el único actor de la compañía que no se ha marchado, y lo llevan a cabo. El sueño que tuvo la mujer es incoherente y la acción carece de un preciso significado simbólico. Tendría que desarrollarse más o menos en los términos siguientes: Blanes debe cruzar una calle, beber la cerveza que en una jarrita le ofrece una muchacha, y regresar nuevamente junto a la mujer (ella actúa también), quien permanece recostada "en la acera, como si fuera una chica". Entonces debe inclinarse un poco y acariciarle la cabeza. Nada de ello tiene un especial sentido para la mujer —ella declara— pero es igualmente necesario el cuidado y la fidelidad de todos los detalles: la vestimenta, los objetos a utilizar, un automóvil contratado que ha de pasar dos veces por esa calle, etc. Los personajes montan la obra no escrita tal como fue soñada por la mujer. Blanes cruza la calle, bebe la cerveza, regresa, se sienta, se inclina, acaricia la cabeza de la mujer. Todo ha sucedido hasta entonces como lo proyectaron, con la excepción de un aspecto que nadie —salvo ella, tal vez— había previsto: la mujer está muerta.

"Es este desenlace —sólo implícito— del sueño, el que transforma la muerte en suicidio", señala Benedetti⁶ y con ello apunta a una plausible interpretación del relato por cuanto, en efec-

o, la mujer realiza el sueño que ha narrado a los dos hombres pero también realiza el detalle que ocultó y que seguramente formaba parte —esencial— de su sueño: la muerte. De este modo, la representación se convierte en un rito de expiación por el cual se busca el sacrificio, el cumplimiento de una señal enviada, el contacto con lo inasible. No es difícil aceptar esta interpretación —la más coherente— pero el autor no toma partido por ella, como por ninguna otra, y hace que su narrador, Langman, culmine manifestando su comprensión como también la imposibilidad de comunicarla: "(...) Comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario (...); 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".⁷ El sentido del cuento reside, precisamente, en el dato omitido, en el secreto que otorga coherencia a los actos irracionales y mórbidos de la mujer. Podría definirse el arte como la coordinación del caos vital, la ordenación de sus partes, su composición en un conglomerado orgánico de sentido. Onetti no niega esa función, al contrario, parece aceptarla plenamente en este cuento, pero no quiere ofrecer ese orden final elaborado y simplificado como sólo lo sería con la explicitación, con el intento de explicitación omnisciente de los hechos. Se coloca a la vera del lector y se da iguales posibilidades: la narración está provista de los datos necesarios para que ambos, como testigos, extraigan el sentido de esa organicidad; en una palabra, interpreten.

El cuento gira, pues, en torno a su desenlace y el misterio que el desenlace precipita sin revelar. Todo, desde el título hasta la conducta de los personajes, tiene su centro generador en él. En efecto, el título mismo propone la paradoja y atrae la atención. ¿Qué significa *realizar* un sueño, si no es hacerlo real? Significa cumplir, llevarlo a cabo, representarlo, en un sentido casi elaborativo. Por eso, la acción del cuento es simplemente un ritual: "Un sueño realizado" describe y narra el rito por el cual se cumple lo incumplible, se hace lo imposible, se realiza lo irrealizable. En cuanto a los personajes, los dos hombres —Langman y Blanes— son ajenos a las motivaciones íntimas de la mujer y al misterio que ella lleva consigo, pero ambos entran en el juego, en el rito, hasta hacerse cómplices y doblemente "actores". Los dos hombres sienten que detrás del aparente capricho dictado por una locura inofensiva, hay en la mujer motivos más poderosos; esa intuición los desconcierta y es sólo al final —cuando la mujer ha muerto y "realizado" su sueño— que pueden reacomodar su conciencia, es decir comprender. Hacia ese mismo propósito tiende el cuento como obra literaria, y Onetti nos

⁷ Sigo la numeración de páginas de *Cuentos completos*, Caracas, Monte Avila, 1968. Los subrayados son siempre míos, a menos de especificar lo contrario.

abandona en las últimas líneas, libres para acertar o equivocarse el camino de la revelación, del entendimiento.

Langman. El fracaso y la decadencia ya han marcado a Langman cuando aparece la mujer y le propone —pago mediante— representar el sueño que ella ha tenido. La compañía teatral se ha dispersado, los actores se marcharon de regreso a la capital (sin duda Buenos Aires, aunque no se la menciona), y en aquella ciudad de provincia quedan sólo él y Blanes. El “presente” del relato, sin embargo, es posterior a estos hechos. Tiene lugar años más tarde, cuando la derrota personal de Langman se ha consumado de modo total y absoluto. Está viviendo en el último refugio que le ofrece su profesión y se describe a sí mismo en la descarnada desnudez de su fin: “Ahora, sólo ahora, con una peluca rubia peinada al medio que prefiero no sacarme para dormir, una dentadura que nunca logró venirme bien del todo y que me hace silbar y hablar con mimo, me encontré en la biblioteca de este asilo para gente de teatro arruinada al que dan un nombre más presentable, aquel libro tan pequeño encuadernado en azul oscuro donde había unas hundidas letras doradas que decían *Hamlet*, me senté en un sillón sin abrir el libro, resuelto a no abrir nunca el libro y a no leer una sola línea”. (p. 8). El pasaje es índice de la mediocridad y la gran frustración de este viejo empresario, y se relaciona con una broma de poco fuste a la que lo sometía Blanes en cada ocasión, propicia o no: “Un tipo como usted que se arruinó por el *Hamlet*...” (p. 8). La ironía de Blanes resulta sumamente ambigua en el relato y Onetti no se preocupa por aclararla si bien le dedica más de dos páginas. Tal vez Blanes alude a representaciones bastardas de la obra shakespiriana, hechas sin el menor respeto por el texto; tal vez se refiere a algo muy diferente: a que una empresa teatral barata, dedicada acaso a sainetes o comedias populares (hecho que el cuento no informa) nunca rozara el “arte, el arte puro, el gran arte” (p. 8); tal vez quiere señalar la ironía de que el teatro pueda fracasar contando con los mejores repertorios. La broma es en todo caso muy mecánica y no sale de estas palabras, cuya virtud mayor es la de aludir constantemente al fracaso, a la “ruina”.

La aparición de la mujer supone, para Langman, sin que él lo sepa, una reivindicación de su carrera teatral: aquello que empieza por ser una mera insensatez se convertirá en la más perfecta y absurda de las obras, pues como pocas, como ninguna, tocará a la vez los límites de la vida y de la muerte. Por eso, ya hundido en la miseria, Langman elige *ese* recuerdo para rescatar de todos los que deben de componer su vida. El recuerdo de cómo un escenario fue escenario de la vida misma. De ahí que se conjugue en Langman una doble actitud respecto a la mujer, desde los primeros momentos. La impresión que ella le causa es de desconcierto. “Había, sí, algo en la sonrisa de la mujer *que me ponía nervioso*” (p. 8); le habla “buscando sacár(sela) de enci-

ma sin violencias, pero pronto y para siempre, aunque con un estilo cauteloso *que me era impuesto no sé por qué*" (p. 10). Debe repetirse, una y otra vez, que la proposición de ella es una "locura", que ella está "loca". De esta manera se refiere tanto a la mujer como a su pedido, a lo largo del relato: "delante de la pobre loca" (p. 8); un rápido disparate que se llamaba... (p. 8); "la locura aquélla" (p. 8); "una cinta blancuzca y fofa de locura" (p. 9); "comprendí que estaba loca" (p. 11); "aquel bicho raro" (p. 11); "porque estaba loca" (p. 13); "supe que estaba loca" (p. 19). Precisamente esta confirmación le es necesaria para traerle tranquilidad, "Comprendí, ya sin duda, que estaba loca y me sentí más cómodo" (p. 11). Y, sin embargo, la fácil solución que apareja esta palabra es un engaño de corta vida. Langman presente, sin entenderlo del todo, que hay algo más, algo que la locura no justifica ni explica hasta el fondo. El plan mismo lo envuelve, lo compromete, los preparativos de la representación sin público lo obligan a participar en el rito, y es entonces cuando algo le es transmitido y comienza su comprensión. Esto ocurre cuando él sube al escenario: "Ahora era yo quien estaba en el centro del escenario y como todo estaba en orden y habían pasado ya las diez, levanté los codos para avisar con una palmada a los actores. Pero fue entonces que, sin que yo me diera cuenta de lo que pasaba por 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" (p. 20). Con una fórmula similar sobre la infabilidad del misterio, se cierra el relato.

Blanes. El narrador presenta a Blanes con algunos pocos rasgos característicos. En primer término, Blanes encarna al actor frustrado, y más que frustrado, gastado, corroído por una actividad teatral sin grandes éxitos ni brillos, que se corresponden, a su vez, al menguado talento. Hay una prehistoria y una historia de Blanes. Aparece en dos instancias del pasado: la segunda imagen es deplorable, es la imagen del hombre al fin del camino. La primera aún conserva su decoro, ante todo por la apariencia: Blanes "venía a mi despacho", recuerda Langman, "en los tiempos en que yo tenía despacho", y vestía "corbata de lindos colores sujeta a la camisa con un broche de oro" (p. 7). Este detalle es suficiente para destacar uno y otro periodo, el pasado colorido y el presente (presente de los hechos narrados, no presente del momento en que se narran) gris, sórdido, acabado. El rasgo de esta segunda etapa es, fundamentalmente, el alcohol. En plena decadencia, Blanes vive embriagado, gastando el poco dinero —siempre insuficiente para regresar a la capital— en el alcohol. Así, su primera aparición tiene lugar en la habitación del hotel: "Lo hice despertar, y esperé con paciencia que se bañara, se afeitara, volviera a acostarse, se levantara nuevamente para tomar un vaso de leche —lo que significaba que había estado *borracho* el día anterior— y otra vez en la cama encendie-

ra un cigarrillo (p. 14). Más adelante, después de entregarle Langman parte de los cien pesos que la mujer le había adelantado para gastos, vuelve a encontrarlo, pero ya "completamente borracho" (p. 17). "La borrachera indecente que tenía le dio por el lado sentimental y vino a sentarse cerca de donde yo estaba" (p. 18). Por tercera vez, en la última parte, cuando deben interpretar la obra, el narrador llega al teatro vacío y ve que "no estaba en la platea más que Blanes, siempre borracho, fumando..." (p. 20). Blanes se caracteriza por el pesado cargoseo de los ebrios, pues, y por ese encenegamiento derrotista en el alcohol. Y a pesar de todo, es él quien más se acerca, gracias a la comprensión humana, al misterio de la mujer, a su vida secreta. No sólo habrá de acariciarla en el episodio culminante —mezclando el rito con una elemental expresión de piedad y ternura— sino que intuye rápidamente, apenas la ve, cuál es la dolencia espiritual, la "locura" de la mujer. El narrador se refiere al entendimiento creado entre estos dos personajes al señalar, por ejemplo, que conversaban "como si se hubieran encontrado ya dos o tres veces" (p. 15), o bien relata la reacción de la mujer ante una intervención aclaratoria de Blanes: "Ella dijo que sí y parecía que aquella cosa dicha por Blanes la había dejado muy contenta, feliz, con esa cara de felicidad que sólo una mujer puede tener" (p. 16). Ebriedad y sueño se unen. En las brumas de uno y otro se consuma una mutua comprensión, una simpatía esencial, y la intuición de esa otra cosa, del misterio que el raciocinio por sí solo no puede alcanzar.

La mujer. Los conflictos de los personajes son suficientemente claros, no así el de la mujer, lleno de opacidad. Mientras el fracaso y la decadencia, como residuos vitales, explican a Langman y a Blanes, nada se conoce sobre ella; su vida anterior permanece tras la valla impuesta por el punto de vista narrativo, y es ese desconocimiento, esa *incógnita*, la que mantiene el relato en tensión. Sobre Blanes y sobre sí mismo, el narrador se encarga de establecer antecedentes. En cambio la mujer carece de historia o de origen salvo lo que puede aportar la referencia de un personaje secundario —el instalador eléctrico— que informa: "Ella no es de aquí; dicen que viene en los veranos" (p. 17), información de todos modos no muy fiable si se atiende a que añade una habladuría inverosímil, la de haber visto a Blanes y a la mujer entrar en un "hotel" ("De éstos, eh?"). En fin, lo cierto es que nadie sabe de dónde viene ella, quién es, de qué vive, por qué intenta representar lo que ha soñado. A su alrededor se forma una coraza casi impenetrable y es sólo por el hueco del sueño que puede acaso entrarse en ella, intentando comprender.

La carencia de conocimiento alimenta el misterio que surge desde su mero aspecto. Porque desde la presentación, hay "algo" en ella que molesta y desconcierta al narrador, obligándolo a encontrar una rápida respuesta (la locura) aunque ésta sea falsa.

Ese malestar se traslada a la descripción de su persona, y esa descripción juega un papel como compensatorio por la falta de información sobre sus motivaciones. En efecto, ella es el personaje mejor y más precisamente descrito, y además el cuento recoge *textualmente* (diálogo directo) y en forma aparentemente íntegra, sus conversaciones con el narrador. Ambos se encuentran por primera vez en el comedor del hotel —él está almorzando, ella ha ido a buscarlo allí— y la descripción de la mujer es significativa por la riqueza de detalles observados: “No voy a decir que a la primera mirada —cuando se detuvo en el halo de calor de la puerta encortinada, dilatando los ojos en la sombra del comedor y el mozo le señaló la mesa y en seguida ella empezó a andar en línea recta hacia mí con remolinos en la pollera— yo adiviné lo que había adentro de la mujer ni aquella cosa como una cinta blancuzca y fofa de locura que había ido desenvolviendo, arrancando con suaves tirones, como si fuese una venda pegada a una herida (...) Pero había, sí, algo en la sonrisa de la mujer que me ponía nervioso; y me era imposible sostener los ojos en sus pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta. Tenía el pelo casi gris peinado en trenzas enroscadas y su vestido correspondía a una vieja moda; pero no era el que se hubiera puesto una señora en los tiempos en que fue inventada, sino, también esto, el que hubiera usado entonces una adolescente. Tenía una pollera hasta los zapatos, de aquellos que llaman botas o botinas, larga, oscura, que se iba abriendo cuando ella caminaba y se encogía y volvía a temblar al paso inmediato. La blusa tenía encajes y era ajustada, con un gran camafeo entre los senos agudos de muchacha y la blusa y la pollera se unían y estaban divididas por una rosa en la cintura, tal vez artificial ahora que pienso, una flor de corola grande y cabeza baja, con el tallo erizado amenazando el estómago” (p. 9).

Acaso más importante aún que la suma de rasgos mórbidos y grotescos anotados en su apariencia, son las líneas que siguen y especifican su aspecto adolescente: “La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hasta mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días” (p. 10). Aquí roza lo fantástico, así sea en el terreno de la metáfora, al aludir a la posible desconexión en el tiempo, a la existencia de un tiempo irreal en el que la mujer adulta y la muchacha que un día fue se conjugan en una sola imagen actual destruyendo la noción de temporalidad. A la vez, dicha alusión se apoya en la tradición de un motivo fantástico: el viaje por las edades (ahí correspondería hablar de Wells, como lo hace Benedetti). E, incluso, en la le-

yenda de Rip Van Winkle, leyenda de antigua estirpe alemana que Washington Irving nacionalizó para su literatura en 1819. La historia de Rip Van Winkle es conocida: abatido por la cerveza de barril que le han ofrecido unos desconocidos encontrados al paso, el campesino se duerme. Cuando despierta, encuentra su escopeta oxidada y el pueblo muy diferente a como lo conocía: han pasado veinte años, su hijo se casó, su esposa está muerta. Rip Van Winkle reinicia entonces su existencia en ese nuevo mundo, después de haber invernado, sin envejecer, durante dos décadas. El cuento de Onetti no menciona, claro está, esta leyenda, pero tal vez se apela a su reminiscencia, se cuenta con ella. Porque en la imagen sugerida la mujer, al igual que Rip Van Winkle, ha vivido su vida como un sueño y ahora quiere "despertar".

Creo que es justamente ése el conflicto que hace eclosión en la mujer e imprime su sentido en el cuento. En un libro de la misma época —nada menos que *El pozo*, 1939— Eledio Linacero (el personaje) dice algo que sin duda tiene vigencia no sólo para esta narración sino también para casi todos los personajes femeninos del primer periodo onettiano. Se trata del "espíritu de las muchachas" y su muerte en el cuerpo de la mujer. "He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo".⁸ El fin del espíritu de las muchachas supone el comienzo de la vida rutinaria, marcada por el materialismo y la sucesión mecánica de los años como una forma alienatoria de la verdadera existencia, o por lo menos de la existencia que se considera más auténtica. La mujer de "Un sueño realizado" no escapa a la norma; en ella también ha muerto ese espíritu adolescente que sin embargo aflora, en forma casi monstruosa, casi fantástica, en la apariencia anacrónica, en sus vestimentas inadecuadas. Un sueño le ha traído a la mujer aquel espíritu perdido, pero ha sido un sueño simple, accidental, como todos los sueños. Le es preciso ritualizarlo, eternizar la sensación de juventud, y para eso no hay más que un camino: la eternidad de la muerte. De ahí que la clave de la escena representada esté en el papel de sí misma, que encarna la mujer. Cuando Blanes regrese cruzando la calle, ella estará "acostada en la acera, como si fuera una chica. Y usted se inclina un poco para acariciarme la cabeza" (p. 16). Todo el rito va, pues, dirigido a reconstruir las vivencias de veinte años atrás, antes de que la edad la hubiese adormecido hasta ese presente y matado el espíritu de la muchacha. Una tarea impo-

⁸ Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, Arca, 1965, 3a. ed., p. 32.

sible y mortal, pero todo el rito de la representación del sueño no es más que la invocación de aquel espíritu.

En "Un sueño realizado" Onetti reitera y desarrolla algunos aspectos de su temática inicial: la soledad en que cada uno vive su existencia, aislado, incomprendido de los demás así como sin comprender a los otros; la pérdida de la juventud como edad "dorada" y auténtica que el tiempo pervierte y corroe; la facultad humana de soñar y de ensoñar, es decir de evadirse de la realidad sórdida que nos rodea, gracias a mecanismos compensatorios y casi tan reales como lo vivido (o tan factibles de hacerse realidad). La estructura del cuento es cerrada y aspira a una solución difícil: comprender. En rigor, los dos hombres terminan "comprendiendo" el drama, la aspiración y la aventura de la mujer, e igual cosa se pide a los lectores, a cada lector, mediante el esfuerzo de la intuición, que equivale al esfuerzo por comprender a los demás. En el personaje femenino se ilustra, a su vez, la idea de la soledad y el desgaste embrutecedor de los años. Para transmitir artísticamente estas verdades —o lo que hay de menos simple y esquemático en esas verdades— Onetti apela a un recurso fantástico sin hacer deliberadamente literatura fantástica. Todo corre en el relato sobre los rieles de la cotidianeidad, incluso, hasta cierto punto, la misma apariencia extravagante de la mujer; es su muerte, el desenlace,⁹ lo que provoca la intrusión fantástica. Pero no hay duda de que Onetti la utiliza pidiéndola prestada al género y sin voluntad de entrar en él y permanecer en él. En 1963 Pierre Castex señalaba la vigencia de lo fantástico y su significación artística en tanto los más grandes escritores abrevaban ahí: "Nous croyons donc à l'avenir du conte fantastique. Lorsqu'il est cultivé, non par des charlatans qui débitent la terreur comme une merchandise, mais par des écrivains doués d'une vie intérieure profonde, il permet, comme la poésie, d'exprimer ces aspects de l'homme qui demeurent irréductibles à la raison logique".¹⁰ Para Onetti, ese salto final, esa intromisión en terrenos privados que él no frecuentara, no es más que un medio legítimo de precipitar la comprensión. Sin duda corresponde como actitud, a la literatura en pleno proceso de renovación en el Río de la Plata hacia 1940. El ejemplo citado de Borges, extremo, es muy claro, así como las influencias de las literaturas europeas de entreguerras. Los estilos promueven la ampliación del registro humano en el entendimiento y en la sensibilidad; de ahí que, hasta históricamente, pueda situarse "Un sueño realizado" como un ejemplo de la búsqueda de nuevos caminos de expresión y de modernidad narrativa para rendir los temas propios de un autor. Nuevos

⁹ El rasgo particular de lo fantástico es precisamente la súbita irrupción de lo inexplicable en el seno de lo común. Cf. Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, *passim*.

¹⁰ Pierre Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, París, José Corti, 1963, p. 8.

libros, nuevos años, variarían la suma de procedimientos, manteniendo fiel la entraña de un mundo desolado, descubierto por primera y última vez en la época de formación, pero que permitiría desarrollos formales, algunos de ellos inéditos, otros detectables ya en esta primera instancia de su creación.