

EL ESCENARIO DE LOS SUEÑOS:
EL TEATRO EN ASTURIAS, BORGES Y BIOY CASARES¹

Flora Ovares
Margarita Rojas
Universidad Nacional

"Y es representación la humana vida"

A diferencia de otros géneros, el dramático posee un espacio propio cuya materialidad determina de manera peculiar su reflejo en la narrativa. En el espacio teatral se diferencian varias zonas: por un lado, el interior de la sala, enfrentado al espacio externo; dentro de la sala, la zona del espectador se opone al escenario; finalmente, este último contiene también una sección interior, escondida, y otra externa, iluminada para los espectadores.

Esta estructura que triplica la dualidad espacial se ha relacionado con la oposición de carácter más general entre la ficción y la realidad. Como se ha dicho, ante los ojos del espectador, la apertura del telón al inicio de una representación teatral, hace desaparecer el espacio de la sala. El juego de la luz y la sombra provoca la ilusión escénica que toma el lugar de la realidad cotidiana². La sustitución se profundiza con la presencia de los actores, individuos de carne y hueso, encargados de actualizar la ficción y que, como tales, requieren de un espacio y de objetos igualmente materiales. En otras palabras, el signo teatral, a diferencia del literario, posee la cualidad de ser a la vez material y ficticio³.

En esta condición dual se sostiene el símbolo del teatro como mundo: la vida resulta tan ilusoria como el espectáculo que la simboliza. Por un lado, tanto la puesta en escena como su contemplación requieren de la presencia de seres reales. Por otro, su carácter ficticio se proyecta en la vida cotidiana del público una vez caído el telón. Por esto se ha dicho que "el teatro representa al mundo y lo representa a ojos del espectador (...) y porque lo representa hace percibir su carácter ilusorio y transitorio"⁴.

Con esta dualidad y con el símbolo del teatro como mundo se relacionan muchos de los rasgos que han definido el fenómeno teatral en nuestra cultura: su carácter ritual y lúdico, que propicia la catarsis del espectador, la importancia de la máscara y el disfraz y la oposición entre el ser y la apariencia.

Las páginas de tres autores hispanoamericanos coetáneos, Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, aparentemente alejadas en sus preocupaciones y posiciones ante la vida, se aproximan en su interés común por el teatro. Veremos en primer lugar la importancia del lenguaje teatral en su narrativa y luego, la relación del teatro con el sueño.

¹ Ponencia presentada en el VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura, Instituto Tecnológico de Costa Rica, noviembre de 1999, y publicada en la *Memoria electrónica*.

2.. Iuri M. Lotman, «Semiótica de la escena» (1980) traducción en español de Rinaldo Acosta, en *Criterios*, 21-24, 1987-88) 59.

3. Un lenguaje aparentemente cercano al teatro como es el cine tampoco comparte ese doble carácter: los actores, si bien alguna vez actuaron los hechos representados, una vez fijos en el celuloide adquieren una inmovilidad permanente. En este aspecto particular, el teatro se contrapone al lenguaje de la plástica, el literario y el cinematográfico.

4. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, «Teatro», *Diccionario de símbolos* [1969-1982] 5a. edición en español: Barcelona: Herder, 1995) 981.

"Cara de Angel asomó por el teatro a toda prisa"

Para iniciar, recordemos las constantes menciones al teatro en *El señor Presidente*⁵: los juicios de los militares son farsas evidentes, el protagonista, Miguel Cara de Angel, se esconde tras los cortinajes y un doble lo sustituye cuando es apresado; un titiritero --en sus sucesivas apariciones-- se encarga de iluminar la verdad de las cosas y de mostrar su desbarajuste moral y social, tal como lo hacen el gracioso y el loco del teatro del Siglo de Oro⁶. Incluso la historia de los jóvenes amantes, rebeldes ante el poder y muertos en el error, recuerda la tragedia de Romeo y Julieta.

La novela, como la representación teatral, transcurre en las penumbras; la noche envuelve espacios, acontecimientos y personajes: el asesinato de Parrales, el rapto de Camila, la tortura de los mendigos, la cena del dictador. En ese mundo nocturno, extrañamente se invierte la tradicional oposición entre la luz y la oscuridad, pues los servidores de la dictadura se adueñan de la claridad mientras que sus víctimas permanecen en las tinieblas de las celdas, la inocencia, la ignorancia o la ceguera.

Teatral es también la forma de la novela: la historia principal se halla enmarcada al inicio y al final por capítulos que narran otra historia. Este marco estructural, que se dispone a modo de telones de un teatro, invierte, como un espejo, ambos capítulos: el portal, intacto al principio, aparece derruido en el desenlace; a la invocación a Luzbel del inicio se opone el rosario del final; el protagonismo inconsciente del Pelele es sustituido por el del estudiante; el grito del coronel convoca la aparición de la madre del estudiante.

Así, el texto se presenta tal y como aparece el espacio inaugural, el Portal del Señor: en medio de la sombra que proyecta la catedral helada, la novela construye un mundo cerrado, a semejanza de un gran tablado en el que van a escenificarse los trágicos acontecimientos. Ahí todos contemplan o actúan sin conciencia de su condición, cual las marionetas del titiritero enloquecido. A veces, obligados por la fatalidad, algunos personajes terminan involucrados y se convierten en actores de su propio drama: cuando uno decide atravesar el límite y entrar en el escenario de la existencia se descubre la verdadera tragedia.

La vida no es el producto de la voluntad individual, de decisiones propias sino de una fuerza invisible, cuya existencia se ignora. Así como las marionetas carecen de voz propia, se vive como si se actuara un guión escrito previamente por el gran titiritero, quien realmente maneja los hilos de la trama secreta.

Sin embargo, a diferencia del drama barroco, en el mundo invertido de la novela ese gran Autor no es Dios sino el Demonio. Efectivamente, los acontecimientos de las dos primeras partes transcurren durante siete días pero, en vez de una cosmogonía y de un creador divino, asistimos impotentes al poder diabólico que, sin límites, destruye el mundo y a sus habitantes.

En el lunetario de este inmenso teatro, desde la oscuridad de su ignorancia, los espectadores ingenuos contemplan la actuación de los que juegan momentáneamente un papel. Entonces, las

5.. Miguel Angel Asturias, *El señor Presidente* (1946, 12a. edición: EDUCA, 1994) 99.

6.. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (1975, 3a. edición: Ariel, 1973) 390-396. El episodio del titiritero adquiere gran importancia alegórica: Benjamín, quien termina loco, inventa un sistema para hacer llorar a los títeres pero, para su sorpresa, los niños ríen cuando los ven actuar.

opciones son claras y al mismo tiempo funestas: o se está en el público, ignorante del drama e incapaz de maniobrar los hilos de las marionetas, o se trabaja para el gran titiritero que domina escondido tras bambalinas. Si alguno entra a escena sin ser llamado, como Vázquez, Fedina, Canales o Camila, o bien actúa fuera del libreto, como Miguel, termina aniquilado por el gran director, invisible pero omnipresente.

El espacio teatral opone la realidad, mundo del espectador, solo momentáneamente oscurecido, y el del escenario, ámbito de la ilusión. Después de la representación, el tinglado desaparece y el espectador regresa a la tranquilizadora luz de la realidad. En esta novela, sin embargo se trastorna esta oposición entre realidad y ficción: el mundo histórico permanece en las tinieblas y, como del infierno, los espectadores no pueden salir del teatro que los aprisiona; desorientados y sin conciencia acerca del engaño permanente en que viven, seguirán observando la tragedia de la vida atrapados por el artificio del gran tinglado demoníaco.

"La fábrica de las apariencias"

«El perjurio de la nieve» de Adolfo Bioy Casares⁷ se compone de dos historias, una firmada por ABC o Adolfo Berger Cárdenas, que reproduce a su vez la confesión escrita por Juan Luis Villafañe. Este narra su encuentro con el joven poeta Carlos Oribe en la localidad de General Paz. En la pensión que ambos comparten se enteran de que el viudo Luis Verhmeren, mantiene en cautiverio a sus hijas. En su casa de La Adela, la repetición de los rituales domésticos y el aislamiento tienen como objetivo detener el tiempo e impedir así la muerte de Lucía, la menor de ellas. Durante la noche, alguien entra en la habitación de la joven, que muere. Villafañe cuenta la persecución y la muerte de Oribe, supuesto culpable, por Verhmeren, y su propia investigación sobre los hechos.

También aquí la disposición de ambas historias en la sintaxis del relato funciona como una especie de telón que enmarca el escenario. El narrador ABC se sitúa en un espacio y un tiempo externos en relación con la historia de Villafañe, es decir, en los fragmentos del texto que equivaldrían a los cortinajes del teatro. Dentro de ellos, pasión, crimen, traición, venganza, culpa, el juego de identidades, son todos elementos que, unidos, conducen a la tragedia. Efectivamente, son múltiples las alusiones al teatro, en particular, a *Hamlet*. Uno de los personajes, Luis Vermehren, es de origen danés y es traicionado por su hermano, tal como hizo Claudio con el padre de Hamlet. En ambos textos los personajes traicionados mueren por envenenamiento. Obnubilado

7.. En *La trama celeste* (1944, Castalia, 1990).

8. Por ejemplo, el poema recitado por Oribe recuerda la tercera escena del acto IV de *Hamlet*: "Sentados en el suelo, que al fin es la verdad, / narraremos con tristeza las muertes de los reyes, / y hablemos de epitafios, de tumbas, de gusanos (237). En estos versos Villafañe reconoce una traducción improvisada de Shakespeare. Cuando Oribe contempla la fotografía de Lucía, dice a Villafañe: "Esta muchacha (...) estuvo en el infierno" (248), línea que evoca en forma invertida las palabras de Ofelia sobre Hamlet (acto II, escena 1): "As if he had been loosed out of hell/ to speak fo horrors, he comes before me", vv. 83-84, acto II, escena 1, *Hamlet* (edición de Harold Jenkins, Nelsons and Son, 1997) 234. También Laertes, al hablar sobre la doncella, afirma: "Ideas funestas, aflicción, pasiones terribles, los horrores del infierno mismo, todo en su boca es gracioso y suave" (acto IV, escena 5): "Thought and affliction, passion, hell itself. / She turns to favour and to prettiness", vv. 185-186, escena V, acto IV, 360.

por el dolor, Vermeheren asesina al poeta Oribe a quien atribuye la muerte de su hija; el fin de Oribe, aparentemente producto de una confusión, de un error de Luis, evoca el homicidio de Polonio por parte de Hamlet. La joven del cuento recuerda a Ofelia en varios pasajes; en ambos casos, además, persiste la ambigüedad sobre la causa del deceso.

La homología entre el cuento de Bioy y el drama de Shakespeare conduce al problema más general de la posibilidad de conocimiento de la verdad de los hechos y del papel del arte en este proceso. Como se dijo, la organización material del texto imita el espacio teatral, con una especie de marco que envuelve la historia del crimen: en «El perjurio» hay un relato dentro de otro, el texto de Villafañe en medio del texto de ABC. Esta estructura no es ajena al drama de Shakespeare: por un lado, los dos primeros actos y los dos últimos enmarcan el tercero, en el centro del cual se encuentra «La ratonera». Por otro, lo que se expresa como deseo o representación en los primeros -la mención al suicidio de parte de Hamlet y el crimen de Pirro contra el rey--, se lleva a cabo en los dos últimos: Ofelia se suicida y Hamlet mata a Claudio. Se trata del recurso del texto en el texto que, en Hamlet, se concreta en la representación que el protagonista monta para hacer confesar a los culpables de la muerte de su padre. El teatro en el teatro hace surgir, como dice Ubersfeld, "una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro llamada a decir, no lo real, sino lo verdadero".

La escena del velorio de Lucía, que transcurre en una pieza descrita como un escenario teatral, recuerda directamente el recurso del teatro en el teatro de *Hamlet*. Sin embargo, mientras en el drama la representación hace descubrirse a los asesinos, alumbrando la realidad del crimen y justificando la venganza, en el cuento los datos apuntan a un falso culpable. La actitud de Oribe lo hace aparecer ante Vermeheren como criminal, lo que conducirá a su muerte. El texto narrativo invierte el intertexto teatral, con la consecuencia de que la verdad es imposible de conocer.

Algo semejante sucede con respecto a la cercanía entre Horacio y ABC. Si bien es cierto que en *Hamlet* Horacio es el encargado de transmitir la verdad de los hechos y hacer justicia al príncipe, el espectador ya conoce la historia pues esta se ha desplegado ante sus ojos. En «El perjurio» el papel de Horacio está a cargo de ABC: al inicio, este personaje asegura cumplir la promesa hecha a Villafañe de transcribir su *Relación* de los hechos de General Paz. Al hacerlo, sin embargo, hace justicia a Oribe, acusa claramente al propio Villafañe, con la consecuencia de que sus palabras no conducen aquí al lector al conocimiento de la verdad. La ambigüedad sobre la identidad del asesino se basa sobre todo en el hecho de que, a diferencia del texto teatral, los acontecimientos en el texto narrativo son referidos, es decir, mediados por la palabra y la

9. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (1977, edición en español: Cátedra, 1989) 37. Por su parte Iuri Lotman apunta que la situación de un texto dentro de otro propone el juego entre lo real y lo convencional y evidencia el carácter convencional del texto artístico, cfr. «El texto en el texto» (1981, edición en español en *La semiosfera*, Frónesis/ Cátedra, 1996) 104.

10. "Entramos en un vasto corredor muy iluminado extraordinariamente, para una casa de campo (...) Pasamos luego a un enorme salón, con dos grandes chimeneas (...) Miré hacia arriba. El salón era muy alto. En uno de los extremos había un coro o entrepiso, que ocupaba todo el ancho. Al frente, el coro tenía una balaustrada roja; en el fondo, se veían dos puertas rojas. Un grueso cortinado verde, como un telón de teatro, colgaba del entrepiso, cubriendo un extremo del salón", 246-247.

intervención de varios narradores.

"Lo tendré de un negro velo/todo cubierto y oculto"

En la novela de Asturias, como en el teatro, se invierten sueño y realidad: la gente cree que sueña cuando suceden ciertas cosas y lo real es tan inverosímil que creen estar en un sueño. Visiones, sueños y delirios pueblan el mundo alucinante de *El señor Presidente*. Hijo de la Noche y las Tinieblas infernales y hermano gemelo de Thanatos, el Sueño también permite el tránsito de la vida a la muerte. El destino de los personajes se decide a veces en los sueños. Cara de Ángel, cansado de luchar con su conflicto interno, se refugia en la cama, como en una isla o una barca, tratando de evadirse de la conciencia y la culpa:

El Sueño, señor que surca los mares oscuros de la realidad, le recogió en una de sus muchas barcas. Invisibles manos le arrancaron de las fauces abiertas de los hechos, olas hambrientas que se disputaban los pedazos de sus víctimas en peleas encarnizadas (206).

En el letargo de Cara de Ángel, sólo persiste la imagen de Camila, como sucede al mítico pastor Endimión, cuyo sueño le permite la unión con su amada. Esta, por su parte, percibe la materia del mundo con la consistencia de los sueños: [Camila] "Había muerto sin dejar de existir, como en un sueño, y revivía juntando lo que en realidad era ella con lo que ahora estaba soñando" (339). Los límites entre la realidad y el mundo onírico se confunden, tal vez porque lo real es inverosímil y porque la vida está dominada por una suerte de inconsciencia que impide despertar al terror. Los personajes de la novela deambulan adormecidos, en una duermevela permanente, manejados sin saberlo por hilos invisibles. Como los espectadores de una pieza teatral, se desprenden de su entorno y asisten a la representación onírica de sus propias vidas en medio de la oscuridad.

También Jorge Luis Borges ha conjeturado en gran medida su hipótesis sobre la vida y la identidad del ser humano a partir de la vivencia de la irrealidad. *El hacedor* se dedica casi íntegramente a elaborar la idea de la vida como el sueño de otro; el escritor se sirve de personajes históricos y literarios --Dante, Hawthorne, Coleridge, Shakespeare, Don Quijote-- para afirmar esta inquietante presunción acerca del carácter ilusorio de la existencia. En «*Everything and nothing*» recurre a la relación entre el teatro y el sueño para reflexionar sobre el problema general de la identidad y para ello inventa la biografía de la figura emblemática del teatro, Shakespeare quien, al momento de morir, dialoga con Dios:

Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo.

La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño, estás tú,

11. "De centinela en centinela se fue oyendo más y más próximo, y no tardó en llegar, en confundirse con ellos, que creían soñar despiertos al oír lo que contaba el jinete. El general Canales había fallecido de repente", 359.

que como yo eres muchos y nadie (342).

En el ensayo dedicado a Hawthorne, la reflexión se centra en un asunto similar: indica que, como lo intuyeron Quevedo, Góngora y Jung, los sueños se asemejan a una función de teatro. Para algunos, cuando sueña el alma es a la vez teatro, actores y auditorio; para otros, como Umar Khyyam, la historia del mundo es una representación que Dios planea, representa y contempla para distraer su eternidad. La literatura es un sueño dirigido y deliberado, anota Borges, y el escritor sueña visiones que pueblan y se hacen visibles en el mundo.

En «Las ruinas circulares» el espacio es un templo circular en ruinas y a la vez un anfiteatro. La sacralidad del lugar recuerda los orígenes litúrgicos del teatro griego y confiere a la acción del cuento un carácter ritual. Sueño, templo y teatro convergen como escenario de las catorce noches durante las cuales el demiurgo intenta dar vida a su proyecto: "quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" (436). Durante los sucesivos sueños intenta soñarlo, hacerlo venir desde el mundo lejano de las vanas apariencias. El sueño es la vez materia y espacio de su proyecto creador:

Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior; mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara (437).

Como el Demiurgo platónico, el Mago debe dar forma a la materia prima, preexistente en un receptáculo universal, informe, porque acoge todas las formas y que resulta ser el propio sueño. A la vez, el acto de moldear la sustancia tiene lugar durante el sueño y, aún más, el propio soñador resulta ser él mismo un simulacro, una apariencia, producto del sueño de otro soñador. En consecuencia, el Demiurgo comparte con su criatura la esencia de la irrealidad que nos define a todos.

Una forma geométrica, el círculo, sintetizará esa noción de la realidad y le añadirá significados temporales. La circularidad parece entenderse como una espiral o vórtice en movimiento continuo, el cual no permite vislumbrar un centro. El tiempo entonces se eterniza, se convierte en "imagen móvil de la eternidad". Igualmente, la sucesión de los sueños, que es sucesión de templos, ritos y mundos, recuerda una inmensa rosa cuyo centro más profundo permanece insondable para nosotros.

De esta manera hemos llegado de nuevo al símbolo del teatro como mundo: ambos comparten idéntico carácter aparental, inestable y transitorio. Como el sueño, el lenguaje teatral es, a la vez, real e irreal: en ambos, priva la conciencia de la naturaleza ilusoria de la representación

12. Jorge Luis Borges, «Nathaniel Hawthorne» (1949, en *Otras inquisiciones* (1952, *Prosa completa*, vol. 2, 2ª edición: Bruguera, 1980) 176-194.

13. *Ficciones* (1944, *Prosa completa*, vol. 1, 2ª edición: Bruguera, 1980, 435-44.

14. Chevalier, 981.

15. Chevalier, 931.

y tanto el espectador como el soñador se colocan simultáneamente en una doble realidad. Se asiste a los propios sueños cual espectadores del teatro. Este último nos recuerda que nuestro tránsito es tan fugaz como la representación. Y, además, entendemos que en los escenarios de la existencia se actúa nuestro propio drama tal como en las páginas del libro nos leemos a nosotros mismos.

16. Ubersfeld, 34 y 108-136.