

SUEÑO, IMAGEN, POEMA  
Olvido García Valdés

A Ángela San Francisco, *in memoriam*  
A Amelia Gamoneda

Tengo un carbón doliente en el fondo del pecho  
Y conduzco mi pecho a la boca  
Y la boca a la puerta del sueño

Vicente Huidobro: *Altazor*

A lo largo de las páginas que siguen<sup>1</sup> quisiera acercarme al ámbito de los sueños en relación con la poesía, y detenerme al paso en cuestiones que me ayudan a pensar ciertos aspectos de mi escritura y del modo en que los sueños forman o han formado parte de ella.

Normalmente los sueños no generan en mí el impulso de contarlos, no forman parte del habla o la conversación; al menos, no antes de haberlos anotado; sí siento, en cambio, la necesidad de retenerlos en mis cuadernos –hace tiempo, de manera sistemática; ahora, muy esporádicamente–. La mayor parte de los sueños no llegan al poema; algunos, sí; por qué ocurre de este modo –unos, sí, otros, no–, no he llegado a saberlo. En cuanto al hecho de contarlos, Blanchot, por ejemplo, encuentra natural el deseo, cuando nos levantamos, de hacer a alguien partícipe de lo que se ha vivido; hay una especie de orgullo de creador en quien sueña, de haber hecho al soñar obra original, y menciona el consejo que en el Islam se transmite de escoger bien a quien se confía: “El sueño –se dice– es del primer intérprete; no debes relatarlo sino en secreto, como se te dio... Y no cuentes a nadie el mal sueño”.

Ese despertar. Hablar al comienzo de la jornada. “... Por banales que sean estas primeras palabras dichas al despertar –piensa también María Zambrano–, arrancan del impulso de presentarse ante la luz, de saludar al día. De llamar al semejante, de invocar algún amparo” (439). Yo, en cambio, no estoy segura de que quien anota siguiendo la atmósfera y el discurrir de un sueño quiera presentarse ante la luz, saludar al día. Más bien permanece todavía allá, en aquel ámbito del que trata de dar cuenta. Pocas imágenes del día alcanzan la densidad que tienen algunas del sueño.

Evoca Clara Janés que cuando conoció a María Zambrano enseguida se dio cuenta de que compartían esa ¿alegría? de ver llegar la aurora. Y recuerda cómo ella se levantaba en su casa de Barcelona, cuando era casi una niña, para ver y sentir ese momento, ver llegar la luz, sentir alzarse el sol. Habría, así, seres solares, diurnos. Y otros nocturnos, exaltados en la noche, prolongando la noche, a veces no pudiendo casi con el peso del día.

Un poema da cuenta de un sueño. ¿Cómo lo hace? ¿qué toma de él?, ¿qué cuida, qué trata de preservar? Y una cuestión previa, de perspectiva más general: cómo dar, con las palabras –y ya no sólo en un poema–, cuenta de un sueño. ¿Es posible?, ¿no hay algo en la verbalización –en los incisos y digresiones, en los matices, en las aparentes incongruencias, en los “era pero no era”, en el *fluir* de las descripciones– contrario a la *condensación* con que opera el sueño?

Michel Leiris anotó a lo largo de cuarenta años sus sueños. *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (*Noches sin noche y algunos días sin día*) recoge una parte de ese trabajo; Blanchot comenta sobre él: “Para un hombre tan profundamente preocupado por él mismo y tan atento a su propia explicación, encuentro notable la reserva de la que hace gala con respecto a sus sueños. Los anota o, más precisamente, los escribe. No los interroga. No es por prudencia; es bien sabido que no hay nadie más intrépido en esa inspección de sí, a la que nos asocia gracias a una franqueza sin precaución. Conoce, por otra parte, el psicoanálisis; conoce su mitología, sus argucias, su interminable curiosidad; mejor que cualquier otro, podría, en consecuencia, descomponer sus sueños y leerlos como documentos. Esto es precisamente lo que él se prohíbe, y si los publica, no es tanto por dejarnos el placer de descifrarlos, cuanto porque demos la misma discreción, aceptándolos tal cual son, a la luz que les es propia y aprendiendo a redescubrir en ellos las pistas de una afirmación literaria, pero no psicoanalítica o autobiográfica. Fueron sueños; son signos de poesía” (129).

Por su propio carácter o sustancia, los sueños son efímeros, huidizos, proclives a desvanecerse. En realidad, al cabo de un tiempo, del sueño no queda sino el relato –la anotación– que se haya hecho y la evocación que ese relato pueda suscitar en nosotros; y siempre con el fundado reparo de cierta imposibilidad, *connatural* al sueño, de que las palabras den cuenta de él. Al cabo de un tiempo, los sueños –perdida su atmósfera y fascinación, como una planta que se seca– parecen

reducirse a palabras. Freud comienza *La interpretación de los sueños* señalando esta fugacidad “y su repulsa –la de los sueños– por el pensamiento despierto, que considerándolos como algo extraño a él los mutila o extingue en la memoria” (10). Así es. Sin embargo, conocemos también el vigor de un sueño en un poema, la cualidad pregnante que sus imágenes conservan (me vienen a la cabeza los nombres de Ildefonso Rodríguez –la presencia de los sueños, tanto en su poesía como en *Son del sueño*, ese libro inquietante y lúcido, es decisiva–, de Daniel Samoilovich, de Eli Tolaretxipi...; o el nombre de Lorenzo García Vega –el más joven componente del mítico grupo de *Orígenes*– y su trabajo con los sueños, que es extraordinario, por prolongado y sistemático, obsesivo, libre, y que ha dado lugar a una de las obras mayores de la poesía en castellano de la segunda mitad del siglo XX). ¿Tal vez los sueños sean para quien escribe, sobre todo, un depósito de imágenes, y lo que importa, de lo que se puede hablar, es de la *eficacia* poética de esas imágenes en el texto?

Volviendo por un momento a Leiris, quisiera también evocar su idea del riesgo como esencial a la escritura –idea que desarrolla en “La literatura considerada como una tauromaquia”, texto prologal de *Edad de hombre*–, y que transcribe con la imagen de poner “por lo menos la sombra de un cuerno de toro en la obra literaria”. Es decir, la escritura como aquella actividad que “no puede tener otra justificación [para quien la ejercita] que la de iluminar ciertas cosas de sí mismo al tiempo que las hace comunicables para los demás, y que uno de los objetivos más altos que puedan ser asignados a su forma pura, es decir, a la poesía, es restituir ciertos estados de intensidad y que estos sean así puestos en palabras” (20-1). Ése es el riesgo que el propio Leiris asume como si fuera “la condición necesaria para realizarme a través de él, por completo”, con esa cualidad o “compromiso esencial –añade– que debemos exigirle al escritor, y que dimana de la naturaleza misma de su arte: no tener medida con el lenguaje y hacer, por consiguiente, que su palabra, como quiera que la transcriba al papel, sea siempre verdad” (22). Los sueños, el riesgo, estados de intensidad, verdad de la poesía.

Tomemos un poema de Ildefonso Rodríguez, de su libro *Mis animales obligatorios*:

Sobre mi cabeza pronunciaron palabras sin sentido  
 palatino repetían  
 y yo pensé en cavernas o en mineros  
 cavando en el pozo de mi rostro  
 el hueso delicado del ser me lo movieron  
 y repetían palatino una máscara de corcho  
 se volvió mi cara carne ajena  
 perdí la monda del fruto que es el rostro  
 dormido insensible pero sentía

aflárseme los dientes con el hambre última  
 allí estaba oyendo palatino  
 y cayó la monda la máscara  
 no hubo más dolor (43).

Ellos... yo. El poema opera un deslizamiento progresivo desde la más aguda conciencia –“el hueso delicado del ser me lo movieron”– hasta la anulación de la sensibilidad –“dormido insensible [...] / cayó la monda la máscara / no hubo más dolor”. Parecen motor de ese proceso “palabras sin sentido” y entre ellas una, *palatino*, que en su repetición (v. 2, 6 y 11) vertebra o retiene el deslizante fluir del poema. Esas palabras sin sentido y la elegida, *palatino*, actúan por ellos, por quienes las pronuncian, cumplen sus efectos sobre el yo; el yo las asocia con “cavernas” o “mineros”, remueven –“cavando en el pozo de mi rostro”– el hueso delicado del ser, lo acorchan luego, se vuelve su “cara carne ajena”, desaparece cuando cae como monda la máscara, y, sin embargo, esa insensibilidad guarda su núcleo, el mordiente que percibe “afilarse(le) los dientes con el hambre última”.

¿Qué escena es esa? Atmósfera, traslación propia del sueño (también en su íntima contradicción), que parece sustentarse en una escena de práctica quirúrgica (*palatino*, como se sabe, es palabra que evoca arquitecturas o ambientes aristocráticos, pero es también nombre del hueso doble que conforma el paladar).

Si el poema de Ildelfonso Rodríguez carece de referencia explícita al sueño, este de Eli Tolaretxipi –de su libro *Los lazos del número*– nos remite a una escena onírica que se relata en primera persona:

La luz sigue encendida. Cuando penetro en el sueño  
 hay una niña que sostiene una caña; de ella  
 cuelga un hilo, al cabo del cual están el aire y más abajo,  
 la hierba. La madre es la madeja  
 que rueda por el suelo y sale, con la cabeza  
 ocupada en sus asuntos.  
 La niña tira del hilo. El aire es flojo.  
 No hay tensión. Pronuncia las erres como en francés  
 y evita las eses. Ninguna hace falta para llamar a mamá.  
 Retoma la lectura. Tendida  
 miro sus dientes duros. Se mueven  
 como monos blancos recién despertados  
 en los pulmones. Cáscaras húmedas,  
 reventadas, como su voz al suspenderse.  
 La página está llena de signos  
 digeribles, pero alguien tiene que empujar  
 la sucesión, completar  
 los momentos (24).

El sueño, parece decir Tolaretxipi, es el medio natural para que ocurran las metamorfosis. En él hay presencia y transformación. Sus signos funcionan por adensamiento o impregnación y conllevan un deslizarse de la imagen en el seno de sí misma. El poema comienza en la vigilia y acaba en la vigilia; entre una y otra se proponen los elementos de un sueño. El espacio que este crea, a medio camino entre escena de pesca y globo que flotara volandero, es de un ámbito dilatado y elástico a causa del punto de vista que se desplaza. Yo, la niña, la madre de la niña, unas palabras de las que sólo conocemos cómo suenan, mejor, cómo no suenan – sin erres, sin eses–, con una fonética que remite a la sonoridad blanda de la palabra *mamá*. La caña, el hilo (no el hilo del sedal, sino el del cordón umbilical). Ambigüedad del sujeto: “retoma la lectura” (¿la niña?, ¿la madre?), “tendida” (¿tendida yo?, ¿tendida ella? (¿la niña, la madre?); un núcleo en torno al que crecen y se devanan imágenes y sonidos: “dientes duros”, “monos blancos”, “cáscaras húmedas, reventadas, como su voz al suspenderse”; y un final no meramente descriptivo o narrativo: el sueño, como una página, también ha de leerse, son signos *digeribles*, “pero alguien tiene que empujar / la sucesión, completar / los momentos”.

Freud desglosó las operaciones que trabajan en el sueño: *dramatización* o *disposición visual del material psíquico*, *condensación*, *desplazamiento* –que llama también transmutación de los valores psíquicos–, expresión de oposición o contradicción, y *elaboración formal* (que hace efectivas las operaciones anteriores y ordena los componentes, formando una totalidad o composición –en la que subsisten, sin embargo, todos sus enigmas–) [y para él las operaciones básicas son las subrayadas]. ¿Y no son esas operaciones o procesos de lo onírico quienes trabajan también en lo poético? ¿No ocurre que el poema, tal como dice Freud del sueño, “reconoce, en primer lugar, la innegable conexión entre todos los elementos de las ideas latentes por el hecho mismo de reunir dicho material para formar una situación” (37)?

Los sueños y el poema tienen en común algo de la noche, esa oscuridad o penumbra que propicia otro modo de visión, por imágenes y atmósferas y ritmo, una visión por enigmas, como decía el sabio medieval. Como mundos paralelos o con evidentes intersecciones –tal vez uno leyendo lo que ocurre en el otro–, el poema y el sueño son lugar de metamorfosis que parecen producirse para interrogarnos. ¿Y no trabaja siempre en las metamorfosis la muerte?

En mis poemas los sueños entran –igual que las imágenes que proceden del cine o la pintura, igual que un animal que contemplo– con naturalidad; como elemento que se hace presente y se impone en la escritura. Entran sin interpretación ni cuestionamiento, tanteando para preservar la fidelidad, procurando la precisión; el sueño entra a formar parte, uno más, de los juegos de equilibrio o de tensión; o mejor, más que de la arquitectura, de la composición química del poema.

¿Y bien? ¿Qué vectores condensa la sustancia del sueño?, ¿de qué está hecho? Hay imágenes, palabras, atmósfera; en determinados sueños (en lo que de ellos recordamos) pesan más unas u otras, aunque no podamos reducirlos a ninguna de ellas.

¿A qué se llamaría *atmósfera*? No es fácil de definir, impregna el sueño, impregna las imágenes y palabras. Un amigo, hablando sobre esto pero refiriéndose a la vida de la vigilia, la entendía, sin embargo, como algo compartible, e insistía en ese rasgo: que quienes están en un lugar comparten no sólo la atmósfera, sino la percepción de la atmósfera. A mí, en cambio, me parece algo más bien subjetivo y no siempre compartible, y esa difusa percepción subjetiva es la que, creo, opera también en el sueño, en su atmósfera, y la que impregna el estado de ánimo cuando despertamos.

Porque... sí, del sueño procede, por ejemplo, la tristeza. Si a primera vista el sueño es el reino de las imágenes, y los poetas que tienen más presentes los sueños tal vez sean aquéllos que elegirían la imagen como núcleo de su escritura y componente esencial de sus poemas, de la atmósfera del sueño procede también la coloración o tonalidad que conservamos durante el día (se podría decir que la atmósfera es el alma, el ánimo que impregna el sueño). Ese fue un hallazgo de la conciencia, en los años en que anotaba los sueños sistemáticamente: del sueño procede en verdad el estado de ánimo que a menudo tendemos a analizar en relación con hechos o situaciones concretas del transcurso del día.

¿Y la imagen? ¿Por qué y cómo se queda una imagen en la cabeza?

Una urraca en el césped de la rotonda, grácil y conspicua, recortada en su volumen sobre el verde; blanca, negra, brillante, con su brillo tornasol. Giro con el coche despacio, pero no tan despacio, y la urraca y el césped están ahí, casi a la altura del ojo, casi al alcance de la mano, porque es una rotonda resaltada. Comienza el día y hace fresco y la luz es clara y neutra; aún no son las ocho de la mañana cuando voy a trabajar. Alguien próximo se está acercando esos días a la frontera entre la vida y la muerte, y cuando uno se despierta por la noche viene su presencia, como si de algún modo se le pudiera acompañar en ese tránsito para el que no cabe compañía. De manera distinta a la experimentada en otras ocasiones, uno se siente escindido, viviendo en verdad en un ámbito que es sólo interior, una especie de ensimismamiento dilatado, hecho de suspensión y pesadumbre, y actuando, no obstante, con los automatismos de la vida cotidiana, que nos permiten cumplir nuestros cometidos sin que nada se trasluzca al exterior. Giro el volante en la rotonda; la intensidad del césped húmedo a primera hora de una mañana de mediados de mayo, la esbelta nitidez de la urraca sobre el verde toman los ojos, se hacen *presencia*. Dura un instante, el coche cumple el giro y entra por la calle de la izquierda. Queda la imagen exenta, con vida propia aún al cabo de un año, llenando la hierba y el animal de un sentido que es el suyo y es otra cosa.

Decía Lezama que sólo de la traición a una imagen se nos ha de pedir cuenta y rendimiento (53). Y sí, de algún modo, una imagen es lo que queda, todo cuanto tenemos de lo vivido; en una imagen –puro exterior o, mejor, puro exterior de un interior– se halla lo que éramos, lo que fuimos.

El territorio de la imagen no es el de lo imaginario. ¿Qué es lo imaginario?, ¿es, como a veces se entiende, lo ilusorio, lo provisto de tenue consistencia, *cosa mentale*, lo casi delicuescente en relación con lo real? El sentido fuerte de la imagen es, en cambio, el de las cosas que nos captan, el de la fascinación; a veces, en ciertos momentos, el cuerpo parece estar ante el mundo sólo como recipiente de pura percepción: puro mirar y escuchar. Si las palabras pueden dar cuenta luego de esa pasividad, de ese quedarse prendido –como un yo vacío ante algo que crece–, a quien las lee le llega, junto a la intensificación perceptiva, una profunda extrañeza (así ocurre, por ejemplo, en los versos de Juan de la Cruz o en los del argentino Viel Temperley). La percepción se agudiza y las cosas imponen su *presencia* con una intensidad nueva. Se trata de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo; y tal vez es la precariedad o vulnerabilidad de ese cuerpo la inherente condición que hace posible esa experiencia. El mundo aparece entonces poderoso e inmotivado ante nosotros, y ese aparecer se traslada a la escritura. O, dicho con fórmula que trae el eco de Husserl, la experiencia pura y, por así decir, todavía muda, alcanza en el poema la expresión de su propio sentido.

La imagen, así, no estaría en relación con “lo imaginario”, con lo fantasmagórico o lo espectral, con una representación pronta a disolverse; se trata más bien de nuestra relación con el mundo, de la *presencia* del mundo ante nosotros (en la realidad de la vigilia) o en nosotros (en el sueño). ¿Qué es *el mundo*?, cabría preguntar. Es lo que está ahí; conjunto de objetos y seres en estado de quietud o movimiento que nos interpela y nos toma.

La imagen, querría uno decir, es renuente a la palabra. La imagen no es lengua (pero sabemos que no hay acceso directo a la cosa en sí, y habría que dedicar páginas a pensar esta arriesgada afirmación). El relato de un sueño trata de trasvasar sus imágenes a palabras; el psicoanálisis trabaja sus vínculos con los materiales lingüísticos que asocian o conllevan llevándolos a otro terreno que es el suyo. También el poema pretende eso a veces, pero lo que pretende sobre todo es volver a hacer presente esa *presencia*, preservar lo real –ese *aparecer* de lo real–, igual de real en el sueño que lo trae, que en la vida diurna cuando nos asalta.

Transcribo una anotación de mi cuaderno hecha en abril de 2009:

Sucesivas sesiones de quema de malas hierbas. Día a día han ido disminuyendo los montones donde habíamos dejado que se acumulara hierba seca, ramas, sarmientos... Voy echando a la hoguera alternativamente paja y ramas partidas y voy abriendo los

montones para que entre el aire y se sequen un poco las capas más profundas y próximas al suelo, que están mojadas y podridas, negruzcas.

Al llegar a las zonas últimas de uno de ellos (lo hago ayudándome de una azada pequeña y de mango corto), quedan a la vista dos enormes escarabajos y una araña verde oscuro, brillante y metalizada (brillantes también los caparazones de los escarabajos). Impresionantes bichos, por el tamaño, por el color, por el brillo de lo mojado y podrido en torno, y ellos ahí, comenzando lentamente a moverse.

Al cabo de un rato abro un poco más allá y aparece el lomo de una serpiente, de un marrón dorado oscuro, lomo también brillante, como aceitoso. Retrocedo y abandono la quema.

- La conmoción, como una fijeza o parálisis psicomotriz.

No poder luego hacer nada en casa, ni corregir exámenes ni leer, cada vez con más frío (pese a la calefacción), hasta la tiritona.

- La imagen nos toca como si hubiéramos tocado esos bichos (podría haberlos tocado).

Ellos nos tocan; es ese tacto (la imagen nos ocupa) lo que nos paraliza, lo que produce el frío. El hormigueo interno y el regreso continuamente actualizado de la imagen (la hierba húmeda, podrida, de un marrón oscuro casi negro...). Los escarabajos y la araña habían sido impactantes, pero menores; el lomo de la serpiente es la conmoción (y lo que los convierte en *heraldos*).

Eso: lo podre casi negro, mojado y brillante, casi materia orgánica pero todavía hierba seca, y el lento lomo oscuro, brillante, y los enormes escarabajos y la araña. Eso aparece ante el cielo más intensamente azul imaginable, junto a la hierba verde y el verde nuevo de las hojas de los almendros, junto a la paja seca, dorada o parda según de qué zona del montón proceda, junto a la hoguera que chisporrotea y se alza en llamaradas aéreas o se adensa en ígnea materia anaranjada. Ahí, no visible hasta hoy pero presente todo el tiempo, a escasos centímetros de mi mano que va tomando las capas de hierba para echarlas al fuego.

- *Presencia* es eso ahí, que todo lo ocupa. Difumina y desvanece lo demás, y crece y se adensa ocupando su lugar, todo el lugar.

Esta mañana –continúa la anotación– el cielo azul, la ribera, los chopos, los sauces y los álamos, las laderas de olivos están ahí mismo bajo un sol que a las diez y media ya calienta; todo está ahí como lugar de un lento dorso que se despereza y ocupa el mundo.

Ser tocado por alguno de esos animales –sin haber llegado a tocarlos– es haber sido afectado en algo central del sistema nervioso, y eso es el cuerpo paralizado –fijeza, encogimiento– en íntimo temblor y frío.

Hasta aquí las notas. Días después se produjo un sueño, que recoge en parte este poema:

Un mirlo se sitúa a media altura, la vertiente  
del tejado o una copa de árbol bien le valen

para quedarse ahí y cantar, picotea  
 en la hierba, va de arbusto en arbusto con breves  
 pausas y allá sube.

Al abrir la verja y avisar  
 –hay tres serpientes– los vecinos hicieron  
 sin palabra gesto de que era esperable.  
 En tanto ellas habían casi  
 juntado sus cabezas y reposaban curvas  
 paralelas casi.

Vino el hombre y se tendió  
 dentro de un saco, sólo fuera  
 nariz y boca, cuan largo  
 junto a las culebras.

–¿Qué va a hacer?–  
 –Respirará y las sorberá  
 por la nariz–.

Subimos al coche, cerrar  
 la puerta era ponerse a salvo. Mas alivio, portazo  
 y verla fue al unísono, sentada junto a mí era  
 la muerte, piel neutra y manchas en el rostro  
 como del sol. Tera la piel y muerte. Le  
 di, la palma abierta, una sonora  
 bofetada, sin efecto. Se dejó caer y plegando  
 contra la parte diestra de mi vientre la cabeza  
 me hizo hueca despertar.

Plegadito y replegadito, el corazón  
 volvía al comienzo, habría dicho Deleuze  
 que Leibniz habría dicho, de nuevo sólo  
 sensitiva y animal de trino el alma.

Imágenes. Formas de la presencia. “La memoria de la muerte es lo onírico”, decía Vicente Núñez en uno de sus *sofismas*. O el *devenir-animal* que proponían Gilles Deleuze y Félix Guattari (271-81). Algo de la fuerza de ese *devenir-animal* se asemeja a lo encantatorio, y remite a una extraña conciencia, como la del sueño, que subyace en él.

Pero hay otros modos de la imagen, otros modos de entenderla y de hacerla presente, como en este poema de Lezama Lima, escrito el 1 de febrero de 1975, año y medio antes de morir, y que titula “Lo inaudible”:

Es inaudible,  
 no podremos saber si las hojas  
 se acumulan y suenan al encaramarse  
 la mirona lagartija sobre la hoja.

Nos roza la frente  
 y creemos que es un pañuelo  
 que nos está tapando los ojos.  
 El oro caminaba  
 después hacia la hoja  
 y la hoja iba hacia la casa  
 vacía del otoño, donde lo inaudible  
 se abrazaba con lo invisible  
 en un silencioso gesto de júbilo.  
 Lo inaudible  
 gustaba del vuelo de las hojas,  
 reposaba entre el árbol inmóvil  
 y el río de móvil memoria.  
 Mientras lo inaudible lograba  
 su reino, la casa oscilaba,  
 pero su interior permanecía intocable.  
 De pronto, una chispa  
 se unió a lo inaudible  
 y comenzó a arder escondido  
 debajo del sonido facetado del espejo.  
 La casa recuperó su inmovilidad  
 y comenzó a navegar.

El poema, incluido en *Fragmentos a su imán*, sigue la corriente de los desplazamientos. (Habría que leerlo al menos tres veces, como cuando dábamos vueltas a aquellas cintas de colores que tenían una cuerda y una breve bolsita de arena como peso y las hacíamos ondear.) ¿Qué espacio se crea ahí? Y, sobre todo, ¿qué tiempo? Una luz clara, de alegría dorada y asombro detenido en mediodía, en suspenso, como si la naturaleza tuviera la calma de unos ojos de luz.

Nada es lo que es –nos dice–, el ser de lo que es se desplaza transformándose. El ser brota del presente y parece constituirse al negar lo que no es: “nos roza la frente / y creemos que es un pañuelo / que nos está tapando los ojos”, convocando a la existencia lo que se niega como posible percepción: “es inaudible, / no podemos saber si las hojas / se acumulan y suenan al encaramarse / la mirona lagartija sobre la hoja”. El presente de una palabra que crea deshaciendo lo que presenta, lo que trae presente y a la vez niega, y nos deja en forma de espacios y color y luz, de sonidos que no son y que, no obstante, permanecen.

Ese presente se desliza como si marchara hacia el futuro (“el oro caminaba después hacia la hoja”), siendo sólo materia física para una metáfora (“las doradas hojas”) que nombra el color real. Entra el tiempo abriéndose paso “entre el árbol inmóvil / y el río de móvil memoria”, entre el fluir y la quietud, y lo que parecía marchar hacia el futuro ocurre en realidad en un pasado tan remoto que resulta

atemporal y que al anclarse –hágase la luz– permite que el ser avance ya en su ser y el poema dé comienzo, dé de nuevo comienzo.

Las imágenes en Lezama llegan en cascada convocadas no por la palabra, sino por la voz que pronuncia la palabra; son móviles, son lentas y poderosas como bueyes o caballos uncidos a la voz. Se hacen reales por procedimientos que niegan la gramática, se hacen reales desde el primer instante mientras atosigan a la lógica, abriendo espacios habitables de luz y materias entrevistadas vueltas estancias. Una palabra se repite y trae y trae y trae en cada repetición (“saber si las hojas / se acumulan”; “la mirona lagartija sobre la hoja”; “caminaba después hacia la hoja / y la hoja se iba hacia”; “gustaba del vuelo de las hojas”), y la repetición de pronto cesa porque todo ha sido ya convocado y la pompa de realidad –el mundo ante el que quedamos como niños de ojos atónitos, fuera y dentro de él– está ahí, aquí, de tan asombroso modo siendo.

La cosa. La imagen. La palabra. A menudo las imágenes de Lezama no proceden de las cosas ni del sueño, pero funcionan con los procedimientos y al ritmo de ciertos sueños. El sueño y el poema son el lugar de transformaciones que parecen producirse para interrogarnos, proponía yo antes; y dejaba resonando la duda: ¿no trabaja siempre en la metamorfosis la muerte?

La poesía, creía Lezama, “ni dice, ni oculta, sino hace señales” (25), y citaba a Huizinga, en su *Homo ludens*: “Lo demasiado claro pasa en los *Skaldas* como falta técnica. Una vieja exigencia que también ha regido entre los griegos alguna vez, es que la palabra poética debe ser oscura” (160-61).

Otros modos. El modo en que Aby Warburg habla del hacerse-animal de los indios pueblo (28 y ss.). Warburg despreciaba el esteticismo de la historia del arte, la consideración formalista de la imagen –incapaces, algunos historiadores, de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte–.

Desarrolla esta idea en *El ritual de la serpiente* o, propiamente, “Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica”, el texto –junto a las fotografías que lo ilustran– de una conferencia que dio en el sanatorio de Bellevue, en Kreuzlingen (Suiza) en abril de 1923, y en la que evocaba su estancia muchos años antes, en 1895, entre los indios pueblo. Imparte esa conferencia a los internos y a los médicos de la clínica donde él mismo permanecía en tratamiento con el doctor Ludwig Binswanger. La evocación de sus experiencias con los indios, y, en especial, del sentido de la danza con serpientes cascabel vivas es también metáfora de su propio proceso de curación. “Lo que hemos aprendido hoy –dice– sobre el simbolismo de la serpiente puede darnos una idea, por breve que ésta sea, del proceso de transición de un simbolismo corpóreo y tangible, que se apropia físicamente de sus objetivos, hacia otro meramente espiritual y mental. Los indios todavía toman a

la serpiente y la tratan como el agente viviente que genera la tormenta. Al ponérsela en la boca completan la unión efectiva entre el animal y la figura enmascarada, o por lo menos recuperan la imagen de la serpiente” (Warburg 60).

Analiza entonces –1923– los cambios introducidos por la electricidad y los medios tecnológicos, el vuelco que han traído y que le hace constatar el final de un mundo: habla del cable eléctrico como la serpiente de cobre que ha despojado del rayo a la naturaleza: “Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre”. Edison con la electricidad y, “como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia” (64).

Una añorada noción de distancia. Lo que entonces comenzaba no ha hecho sino agudizarse. Para nosotros, la electricidad y los nuevos medios tecnológicos y electrónicos han destruido la noción de *distancia*, produciendo, a cambio, el mundo del *contacto*, de la simultánea e inmediata *conexión*. Vivimos y pertenecemos a este mundo: estamos en contacto (es frecuente, como frase de despedida en nuestros correos electrónicos, “seguimos en contacto”), simultáneamente conectados. Hemos ganado información y prodigiosa velocidad de información, sí, y hemos perdido la reflexión y la capacidad de contemplación, el reposo que propicia conocimiento, un saber que une lo vivido y la reflexión sobre lo vivido en lo que verdaderamente se denomina *experiencia*. En el arte, a menudo se buscan *los efectos* y las estrategias para conseguirlos (un joven escritor, por ejemplo, busca conectar con el público, parece escribir en función de ese objetivo, planea sus estrategias; dará al público lo que éste espera, y si con ello mantiene los más rancios esquemas en la mirada que dirige sobre hombres y mujeres, tal vez ni siquiera sea muy consciente de ello). Ya Hofmannsthal, como Warburg, había avisado a principios del siglo XX, en *Cartas del que regresa*, de que se estaba perdiendo *la buena distancia*, la que produce compañía y encuentro, la que no fagocita lo mirado, la que preserva las imágenes y eso de lo que son portadoras sin sumirlo y consumirlo todo en velocidad e inanidad.

Preservar las imágenes y la contemplación. Devenir animal. El viejo sueño de la serpiente en todas las culturas. Y el viejo sueño del pájaro.

[...]

– Cuéntame un sueño que hayas tenido<sup>2</sup>.

– *Esta noche misma he tenido. Pero se borran. Lo propio de los sueños es ser borrados, no sé por quién, por el propio autor del sueño será, le interesa borrarlo.*

– ¿Y uno que se haya repetido a lo largo de la vida?

– *Que volaba por las calles. Por las calles, para desplazarme, volaba. Y llegaba a los sitios antes que los amigos y antes que... volando.*

– ¿Se repetía a menudo?

– *Ah, constantemente; hubo una época, como de ocho o diez años.*

– Me contó ese mismo sueño Mário Cesariny, el poeta portugués. Hace poco me decía que estaba tomando unas pastillas que le hacían perder el equilibrio, que si daba un paso a la izquierda, se iba para la izquierda, y si daba un paso a la derecha, se iba para la derecha, y en broma yo le dije: –¿y si miras para arriba, vuelas? Y él dijo: –¡ah!, te voy a contar un sueño: hasta los sesenta años, yo cerraba los ojos, me dormía y volaba. Volaba, volaba. Era un placer, y una sensación de poder y de plenitud, y de ir por el aire...

– *¡Qué maravilla! Lo conozco, lo conozco.*

– ...Y todos los días yo sabía que me dormiría y que volaría–. Y aproximadamente cuando cumplió los sesenta años, tuvo este otro sueño: cerró los ojos y empezó a volar, pero por primera vez –él, según me dijo, siempre volaba solo, no había nada alrededor, no había nadie ni nada, ninguna presencia–, en este último vuelo parece que de pronto vio con el rabillo del ojo que iba acompañado, que había unos pájaros oscuros, negros, que avanzaban como en escuadrilla, a su lado, a la izquierda, y le adelantaban, y se ponían en el horizonte, en fila, y entonces él seguía volando y chocaba con esa línea de los pájaros, que era elástica, chocaba una vez y otra vez, y desde entonces dejó de volar.

– *¿Ya no lo volvió a soñar más?*

– No.

– *Sé lo de los pájaros. Hacia el vuelo del prehomínido. Son sueños ancestrales. Cuando éramos, ¿qué éramos? Ictiosaurios, no. Los pájaros, ¿cómo se llamaban en los tiempos antediluvianos?*

– Pterodáctilos, ¿no?

– *Hay uno muy famoso, que se estudiaba en quinto de bachiller y que está en el museo de Nueva York, un esqueleto como de aquí a allí. Un demonio. Como volamos, una vez volamos los hombres, nos quedan esos restos obsesivos, la arqueología del hombre, más que la del saber, en términos de Foucault. Por eso yo en lo minoico encuentro mi arqueología. Y no hay más futuro que lo arqueológico. El regreso da la medida del futuro.*

– *¿A qué edad volabas? Esos diez años.*

– *Hace también diez años, hace nada. Pero ya en Ronda, cuando hacía la mili, por lo visto volé, según Barral y los que me vieron dar el salto de catorce metros, me apreté el cinturón del mono...*

– Como Escarlata O'Hara...

– *El mono tenía que ser, para retroceder el vuelo. Pero ese vuelo no se me olvidará nunca. Era el premio a una condensación tan tremenda entre lo que yo pensaba, sentía y la música de Gershwin, que me endiñaban desde el puesto de mando todas las noches cuando yo subía de la cantina –o de Debussy también, “Claro de luna”–, que me hizo volar; sólo Gershwin y Debussy, otros músicos no me han hecho volar; me han hecho otras cosas, pero volar, no.*

[...]

Ser pájaros. El frecuente sueño de vuelo es propio de los que tienen esperanza, dice Michaux: “La esperanza da alas. Provoca la aparición del pájaro en el cielo. [...] Y también los espíritus abstractos, metafísicos y matemáticos [...], y todos los que se creen consagrados a un gran destino estarán por delante de los otros, gracias a este tipo de sueños. Y aquellos que desde siempre esperan en secreto una revelación de lo divino. Los que esperan con confianza el renacimiento de su vida, para saltar más allá de lo terrestre, de lo efímero, de lo ilusorio... de lo humano. Aquellos que gozan de un temperamento indefectiblemente esperanzado, al que nada abate, que resurgieron de guerras, de campos, de purgas” (159-60).

Devenir-animal. El sueño de la serpiente y el sueño del pájaro. ¿Y las palabras? Corrientes fundamentales de la filosofía del siglo XX han sostenido que toda simbolización guarda un sustrato, tiene un soporte lingüístico. Desde otro punto de vista, el psicoanálisis traspone los sueños en lenguaje. También para René Nelli, el mítico autor de *L'érotique des troubadours*, el sueño sería en cierta forma reducible a palabra: “Vemos, en efecto –afirma–, que no hay más en los sueños que en las palabras. Soñamos como pensamos, con palabras. Sin embargo, de noche habitamos el lenguaje, le somos interiores; posee todas las dimensiones, agota todos los espacios, sigue su pendiente, asciende hacia su luz, se descompone en su propia fantasía. No soñamos sin hablar (nuestros sueños están entre los dientes). Tampoco hablamos sin imaginar. Y como la razón se borra en las tinieblas, no hay que asombrarse de que los sueños se den a veces por ‘juegos de palabras’. El pintor Hans Bellmer me contaba no hace mucho que, al despertarse una mañana, había podido retener en su memoria la visión de diez piernas de seda, al mismo tiempo que escuchaba a su mujer decirle: ‘no digo’. [...] Nuestra duración siempre entraña la palabra. Somos, presentes o ausentes, un monólogo sin fin y es nuestra voz quien nos empuja hacia las tinieblas supremas”.

Palabras oídas en un sueño, aquellas que, según María Zambrano manifiestan pero no expresan. Este breve poema pertenece a mi libro *ella, los pájaros*:

Cuando voy a trabajar es de noche,  
 después amanece poco a poco,  
 hace mucho frío aún.  
 A menudo en el cine  
 me parece oír lluvia azotando el tejado,  
 como si no hubiese lugar  
 donde guarecerse.  
 Hoy alguien en un sueño dijo:  
 ten, en esta garrafa  
 hay agua limpia, por si toma moho  
 la del corazón.

Al poema llegan palabras *oídas* en el sueño. Dichas en un exterior, con una luz neutra, y percibidas con nitidez, cargadas de sentido. No de distinto modo funcionan a veces las palabras oídas en una película. Para el cineasta Alexander Sokurov, por ejemplo, lo que se oye es tan importante como lo que se ve. “El sonido es el alma de las imágenes –dice–. Lo ideal sería que al ver una película pudiéramos escuchar la radio de la película. Apagar la imagen y escuchar sólo los fonogramas de la película”. Y es cierto; recuerdo que al ver *Elegía oriental* (la primera cinta suya que vi, dentro de un ciclo que La Casa Encendida de Madrid programó en 2004 complementando la exposición *Paisaje y memoria*), empecé a tomar notas de lo que oía, con la sensación muy aguda de que entraba en la atmósfera del sueño. “Y nada me pesa en el corazón –decía una voz–, respiro profundamente el jazmín. ¿En dónde estoy?, ¿el paraíso? Pero entonces, ¿por qué me siento tan triste?” Y otra: “Si tuviera que vivir en la tierra una vez más, me gustaría vivir como un gran árbol, con frutos rojos”. Y otra: “Pocas cosas nos hacen felices en la vida, casi nada. ¿Qué podemos saber de la felicidad? Es seguro que deseamos estar junto a los seres queridos, pero nunca debemos hacer por imponernos a los demás.” En *Madre e hijo*, el otro film suyo que se proyectó en aquel ciclo, el hijo dice a la madre, a la que ha venido a acompañar en el tránsito de la agonía:

– Esta noche he tenido un sueño. Era extraño. Iba por un camino y alguien me seguía. Me volví, ¿y sabes lo que ocurrió?

– Te pidió que recordaras unos versos.

– ¿Qué versos?, pregunta el hijo.

– “Estoy atrapado en un sueño asfixiante. Me atormenta y me ahoga que Dios, que reside en mi alma, sólo afecte a mi conciencia, nunca abarca más allá de mí, al mundo exterior. El corazón me pesa de tanta imperfección.”

– [El hijo va repitiendo, intercalándolos con los de ella, todos los versos.] Entonces, ¿soñamos el mismo sueño?

– Sí.

Después la película se demorará en la naturaleza, *ajena*, dura y hermosa del comienzo de primavera, los campos verdes, los arbustos en flor, los grandes árboles de hoja perenne con la luz neutra de los cielos de tormenta –de plomo, violeta, o de una nubosidad anaranjada–, los inmensos espacios, la diminuta soledad humana. El verde neutro y la hermosura del mundo.

En otro momento de *Modos del dormido, modos del que despierta*, se quejaba Michaux (81 y ss.) de sus sueños, de su mediocridad y su grisura, como si el yo que sueña hubiera echado el ancla en una época de precariedad pasada (trenes, habitaciones modestas), lejos tanto de la intensidad de la infancia, como del presente de quien escribe. Anota también la cualidad primaria que los sueños tienen, su

impudicia y frecuente cinismo: quien sueña “deshinchado de lo que le hinchaba, en cierta manera de vuelta de todo, no es ya el hombre despierto en compañía de hombres despiertos; el hombre que se acuesta para dormir, una vez en el sueño, queda al margen de todo esto; [...] irreverente, profanador, los seres que se presentan en su imaginación llegan allí despojados de la aureola que de día les ponía su buena voluntad idealista; [...] este conjunto que, por ejemplo, es una mujer, despojada entonces de toda ternura, admiración, amor, queda reducida a una particularidad de su físico o de su papel, hace de ella una vasija, un pegote, un fardo, una raja o una gruta”. Con todo, reconoce que cuando se interesa por los sueños, cuando los retiene o examina, éstos van cambiando, se vuelven más interesantes, a veces también más bellos: “se diría que mi soñador se aburre si yo no participo, al menos por examen subsecuente. Entonces tengo que descubrirlos, a los sueños, a fin de que los siguientes se animen, cesen de mostrar indefinidamente su ‘atraso’ y se renueven. Quizás es preciso aceptar dividir la vida con el hombre de noche, y no vivirla dejándolo fuera. Quizás. Actualmente, por momentos, me parece paralelo a mí. ¿Me regocija? En absoluto”.

¿Quién sueña?, ¿se puede hablar de un sujeto del sueño?

La pasividad que es propia del sueño –pasividad en el ámbito de lo que ocurre, de lo que vemos, de lo que llega o acaece sin nuestra intervención– coexiste, sin embargo, con la máxima conciencia (perfectamente pasivos, tenemos conciencia absoluta de lo que ocurre y del modo determinante en que el sueño nos concierne).

Dormías. De modo natural  
 cerré la puerta. Estabas en mi casa  
 y eras más clara de lo que fuiste  
 y también era clara la penumbra  
 de aquella habitación. Buscaba yo  
 otra cosa y cerré sin ruido comprobando  
 que ya no tenía voz. Todo  
 aguardaba bajo formas  
 de sueño. Tú semejabas  
 santa Úrsula, atino ahora,  
 con aquella claridad y algo  
 del superior tamaño, Úrsula y su sueño.

Este poema de mi libro *Y todos estábamos vivos* parece un juego de cajas chinas: quien sueña contempla a una durmiente que remite a otra durmiente que sueña en una pintura (*El sueño de santa Úrsula*, de la serie que Vittore Carpaccio pintó trasladando de *La leyenda dorada* la historia de la santa). La pintura y el sueño dentro de un sueño; lo que no apareció en mi memoria hasta mucho más tarde es que el ángel que Úrsula contempla en su sueño es el ángel que le anuncia la muerte.

¿Quién sueña el sueño? ¿Qué estratos o ámbitos del ser lo sostienen? En efecto, hay cierta tendencia a negar esa entidad, a proponer una figura negada o en ausencia como productora del sueño. Así, Blanchot: "...estamos en situación de extraños en el sueño; y, extraños, lo somos, porque el yo soñador no tiene el sentido de un auténtico yo. En el límite, se podría decir que no hay nadie en el sueño y, en consecuencia, de alguna forma, nadie para soñarlo; de ahí la sospecha de que, allí donde soñamos, hay realmente alguien diferente que sueña y que nos sueña, alguien que, a su vez, al soñarnos, es soñado por alguien diferente, presentimiento de ese sueño sin soñador que sería el sueño de la noche misma" (130) –y aduce los nombres de Platón, Borges o Lao-Tsé, para sostener esta idea–.

Ese espacio: soñar. Otro mundo. Esa sólo tuya, mía, disponibilidad. Es razonable defender la profunda impersonalidad del sueño para alejar su tratamiento de lecturas parciales, psicológicas o psicoanalíticas. Y qué iluminadora y provechosa, sin embargo, para quien hace un trabajo de autoanálisis, la dimensión *expresiva* de los sueños. Bien sabemos que en ellos nos hablamos de otro modo, en otra lengua, y que escuchar esa habla, oír lo que nos dice –*ello* ahí– nos ayuda como una respiración honda, en que la desdicha o la ansiedad hallaran cabida y consuelo.

Dejo, por último, y sin conclusión, este poema de mi libro *Caza nocturna*, los sueños que a él llegan:

Nadaba por el agua transparente  
 en lo hondo, y pescaba gozoso  
 con un pequeño arpón peces brillantes,  
 amigos, moteados.  
 Aquella agua tan densa, nadar  
 como un gran pez; vosotros,  
 dijo, me esperabais en casa.  
 Pensé entonces en Klee,  
 en la dorada. Ahora leo:  
 estás roto y tus sueños  
 se cuelan en tu vida, esa sensación  
 de realidad es muy fuerte; estas pastillas  
 te ayudarán.

Dorado pez,  
 dorada de los abismos, destellos  
 en lo hondo. Un sueño subterráneo  
 nos recorre, nos reúne,  
 nacemos y morimos, mas se repite  
 el sueño y queda el pez,  
 su densidad, la transparencia.

(Antonio Gamoneda, Jerónimo Salvador)

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo, en una fase de elaboración distinta, fue expuesto el día 10 de junio de 2010 en una de las sesiones del Seminario “Discurso, legitimación y memoria” de la Universidad de Salamanca.

<sup>2</sup> Mantuve la conversación “Con Vicente Núñez” en enero de 2002, pocos meses antes del fallecimiento del poeta, y apareció publicada en el nº 6 de la revista hispano/portuguesa *Hablar/Hablar de Poesía*, Badajoz/Lisboa, 2002, p. 1 y 5-7.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, Maurice. “Soñar, escribir”, en *La risa de los dioses*. Trad. J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus, 1976.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Ed. Pre-Textos, 2004.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1986. Tomo I.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Ed. Alianza/Emecé, 1972.
- Leiris, Michel: “La literatura considerada como una tauromaquia”, en *Edad de hombre*, trad. Mauricio Wacquez. Barcelona: Ed. Labor, Col. Maldoror, 1976.
- Lezama Lima, José. *Esferaimagen*. Barcelona: Ed. Tusquets, Cuadernos marginales, 1976.
- Michaux, Henry. *Modos del dormido, modos del que despierta*. Trad. de José Lasaga. Madrid: Ed. Felmar, La Fontana Literaria, 1974.
- Nelli, René de. “Poesía abierta, poesía cerrada”. Trad. de Jorge Fernández Granados, en *Poesía y Poética*, nº 28, México, invierno 1997.
- Rodríguez, Ildefonso. *Mis animales obligatorios*. Sevilla: Renacimiento, 1995.
- Tolaretxipi, Eli. *Los lazos del número*. Vitoria-Gasteiz: Ed. Bassarai, 2003.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. México D.F.: Ed. Sexto Piso, 2008.
- Zambrano, María. “Antes de la palabra”, *El sueño creador* (en *Esencia y hermosura*. Selección y prólogo de José-Miguel Ullán. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, p. 439).