

Relatos de sueños y relatos fantásticos

Rosalba Campra

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

rocaybi@gmail.com

*Si existe alguna cosa propiamente barata y al alcance
de todo el mundO, incluso de los animaL, de los adultO
y los niños, esa cosa es el sueñiO, pero no el sueñiO
conosido por las gana de dormir, sino el sueñiO de
soniaR...*

césaR brutO

1. Los sueños...

1.1. El sueño es la palabra con que se lo cuenta

Como todo aquel que se acerca a la literatura fantástica, me he enfrentado inevitablemente con el tema del sueño, cosa que inevitablemente me ha empujado a una serie de reflexiones¹. Pero como el entramado de mundo de la vigilia y mundo onírico constituye un tema huido por definición, aquí estoy una vez más, tratando de asediarlo desde otros ángulos. De acuerdo con el título, mi exposición se divide en dos partes; la primera, dedicada a los sueños o, más exactamente (por las razones que se verán) a sus modos de representación en la vigilia; la segunda, a posibles perspectivas de análisis del relato de esos sueños que actúan como eje de un texto fantástico.

El punto de partida de este ulterior asedio es una postulación sobre la naturaleza de los sueños: en primer lugar, su inenarrabilidad; en segundo, su inexplicabilidad. Es en tanto inenarrables que nos sentimos empujados a narrarlos infinitamente; es en tanto inexplicables que formulamos infinitas tentativas de explicación sobre su origen y significado.

No conocemos los sueños de nadie: conocemos tan sólo su relato. Cada uno de nosotros sueña en soledad. Experiencia imposible de compartir, por lo menos hasta hoy. Testimonio del anhelo de participar en el mundo onírico del otro es una secuencia de 62. *Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar, en que un personaje cuenta un sueño. Sus amigos, como si hubieran estado presentes ellos también, lo contradicen, lo desmienten, lo llevan a modificar su recuerdo:

Casi siempre empieza Polanco: Mirá, soñé que estaba en una plaza y que encontraba un corazón en el suelo. Lo levanté y latía, era un corazón humano y latía, entonces lo llevé a una fuente, lo lavé lo mejor que pude porque estaba lleno de hojas y de polvo, y fui a entregarlo

1 || Retomo aquí algunos aspectos que he tratado en estudios anteriores (indicados en la bibliografía; particularmente Campra y Rodríguez Amaya "Il genere dei sogni. Conversazioni tra-sognanti"), así como parte de las propuestas que desarrollé en el seminario de doctorado en Letterature Straniere e Scienze della Letteratura, Universidad de Verona, coordinado por Cecilia Graña, 2006. Una primera versión de este trabajo se presentó en el VIII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica "Convergencias de lo fantástico", Universidad Veracruzana, 2009.

a la comisaría de la rue de l'Abbaye. Es absolutamente falso, dice Marrast. Lo lavaste pero después lo envolviste irrespetuosamente en un diario viejo y te lo echaste al bolsillo del saco. Cómo se lo va a echar al bolsillo del saco si estaba en mangas de camisa, dice Juan. [...] No lo llevaste, dice Tell, te vimos cuando entrabas en tu casa y escondías el corazón en un placard [...]. Ahora que lo pienso, dice Polanco, encontré cerca de veinte. [...] Toda la ciudad estaba cubierta de corazones, dice Polanco, me acuerdo muy bien, era rarísimo (41-42).

Sueños al alimón que no son sino un juego melancólico, demostrativo de la incomunicación y los desencuentros amorosos que terminarán por dispersar a todos los personajes.

El único momento en que el sueño aparece como territorio a compartir es el momento en que, durante la vigilia, se transforma en palabra: como para los personajes de 62, también para nosotros la percepción no puede ir más allá del discurso del soñante. Que es, de por sí, una traducción irremisiblemente incompleta y lateral de otro sistema semiótico². Los sueños ocurren en un territorio inaccesible a los demás —y hasta al soñante mismo una vez que ha despertado, como constata con elocuente desolación un poema de Silvia Barei, "Verdad virtual" (2004):

No sé por dónde deambulo cuando sueño
ni qué palabras digo
ni qué huellas dejan mis pasos en las riberas ciegas (21).

Se trata de una obsesión que viene de antiguo. Étienne Gaspard Robert, famoso con el nombre de Robertson por sus espectáculos ópticos de "fantasmagorías", en el primer tomo de sus *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* (París 1831-1833), se refiere al proyecto de un *noctographe*, artefacto capaz de fijar los sueños sobre el papel a medida que se los sueña, impidiendo olvidos, desviaciones y falacias (Mannoni, Nekes y Warner, Eds.). No excluyamos pues que alguna invención futura pueda darnos acceso a los mundos oníricos ajenos. En la novela de ciencia ficción de la corriente cyberpunk *Monna Lisa overdrive* (1988) de William Gibson, el protagonista, The Count, está conectado a un Aleph, o sea "una especie de modelo del ciberespacio" (307) que, a la manera del Aleph de Borges, contiene, además de la realidad física del alucinador, todos los mundos posibles creados por su imaginación. Así, otro de los personajes, conectándose al mismo Aleph, se introduce en el mundo generado por la interacción de la mente de The Count y la máquina, y allí se

2 || Al respecto, véase Saad (34-36); Steimberg (14). Por su parte la ficción, como es obvio, explora sin restricciones las distintas posibilidades de superación de las fronteras individuales del mundo onírico: los resignados personajes de *El sueño del señor juez* (2008) de Gamero, por ejemplo, se dejan enjuiciar y condenar por las acciones que cometen en los sueños del juez.

encuentra con *The Count* en carne y hueso —o en imagen, que es lo mismo.

En esa dirección podría situarse una de las aventuras de Dylan Dog, "el investigador de pesadillas" protagonista de la historieta (o novela en imágenes, o narrativa dibujada, según una terminología más reciente) de Tiziano Sclavi y Giovanni Fregghieri. En "Sogni" (1993), un personaje ha inventado una máquina a la que conecta cinco voluntarios, "con la finalidad de descubrir si es posible que cinco personas tengan contemporáneamente y exactamente el mismo sueño" (20). Después de varias tentativas fallidas, finalmente todos se encuentran en un único espacio onírico, el de una pesadilla en que las identidades pierden sus contornos, se duplican, se confunden.

Me animo, a mi vez, a contar una experiencia de sueños que de alguna manera podrían decirse compartidos: un verano, un grupo de personas —algunos, amigos; otros, amigos de amigos, desconocidos para mí— pasamos juntos un periodo en Calabria, en un hotel a medio construir y sin visos de ser completado, pues le habían negado los permisos necesarios. Yo, que estaba con una pierna enyesada y no podía bajar a la playa, durante el desayuno conté mi sueño de esa noche. —Muy semejante al mío, dijo uno de los desconocidos, y lo contó. Pensé que estaba mintiendo. A la mañana siguiente, alguien contó su sueño. El sueño era casi idéntico al que yo había soñado esa noche y que no había contado a nadie: en este caso, la sospecha de invención no tenía dónde apoyarse. Y así, noche tras noche, durante casi un mes, cada uno de nosotros soñaba el sueño de los otros. Pero nadie formó nunca parte de un sueño ajeno. O no lo dijo. Porque, ¿cómo saber lo que se omite de un sueño? Con el tiempo di en pensar que las razones por las que no habían otorgado el permiso de construcción no eran ecológicas sino oníricas...

De todos modos, lo único que podemos asegurar que coincidía, en ese caso, era el relato: ¿cómo verificar su autenticidad? El "ser-de-palabras" que pone en evidencia el vacío comunicativo ínsito en el sueño ha sido ilustrado con coherencia por Fabio Rodríguez Amaya en su contribución al volumen *Il genere dei sogni*, que ambos coordinamos. El capítulo se titula "Sull'impossibilità di trattenere i sogni" y la página 209, que según el índice le corresponde, está en blanco.

De esta elusividad de los sueños derivan preguntas insaciables. Entre ellas, algunas se refieren a su naturaleza: ¿por qué se sueña? ¿qué es en nosotros lo que sueña? ¿para qué sirve soñar? ¿de qué manera el sueño forma parte de lo diurno, y viceversa? Estos interrogantes preocupan especialmente a médicos y psicoanalistas pero, como es de suponer, no son muy distintos de los que preocupan a los escritores. Por otra parte, como recuerda

irónicamente Sebald, nada nos asegura que se trate de un privilegio humano:

Quien sueña de noche no somos [...] sólo nosotros y los perros y los otros animales domésticos, ligados desde hace milenios a nuestras emociones; también los mamíferos más pequeños, los ratones y los topos, se refugian al dormir [...] en un mundo existente sólo dentro de ellos y, quién sabe, [...] tal vez también las polillas sueñen, tal vez sueñe también la lechuga en el huerto, cuando de noche levanta su mirada hacia la luna (106).

Otras preguntas (no necesariamente excluyentes de las primeras) remiten al tipo de problemas que, en cambio, se plantea quien tiene como objeto de estudio la literatura: ¿Cómo se cuenta un sueño? ¿Hay algo que lo distingue de otros modos de relato? ¿Por qué se lo cuenta? ¿Qué se cuenta de un sueño?

1.2. Sobre la posibilidad de distinguir el relato de sueños

Pero, ¿qué elementos del relato permiten al oyente o lector identificar un sueño en lo que le están contando? Existen tantos géneros de sueños... Por ejemplo, hay sueños que sólo siguen su propia lógica, diferente de la del mundo diurno. En estos Freud ha identificado una serie de procedimientos constantes (desplazamiento, condensación, abolición de nexos lógicos) que los hacen, en teoría, fácilmente identificables. Un amigo mío un poco burlón los clasificaba como *sueños oníricos*. Pero también se dan sueños muy *realistas*, a veces nada más que una escena, tan cotidiana que uno hasta le echaría en cara al inconsciente lo poco que se ha esforzado.

No se trata, pues, de una cuestión de contenido; tampoco creo que se trate exclusivamente de una cuestión de estilo. Entre los indicios textuales del relato de sueños, el más vistoso es el uso reiterado del imperfecto, que canónicamente puede connotar acciones imaginarias —y por eso es también el de los juegos infantiles (Gili y Gaya 145-162). Es claro, sin embargo, que el uso del imperfecto puede constituir un puro artificio retórico, tendiente a conferir tonalidades brumosas a un hecho cualquiera. Esto puede comprobarse en una novela como *Los muchos que no viven* (1967) de Alberto Vanasco, en la que la acción está narrada completamente en este tiempo verbal. Transcribo el comienzo:

"¿Queda miel?", preguntaba alguien.
Las frases llegaban hasta mí, lejanas y confusas, golpeando inútilmente en mi cerebro.
"¿Miel?"
Hablaban a gritos, desde la cocina, desde algún sitio en el fondo. Yo me sentaba en el borde de la cama, tratando de comprender (7).

Y el final:

Caminaba abriendo los brazos, inclinándose hacia el agua a cada movimiento, pero se reía seguro de sí mismo mientras su figura se recortaba sobre el fondo de la rada, contra el agua y el horizonte resplandecientes.

—Eh,— me gritaba desde lejos.

—Vamos a comer— le decía (124).

Más allá del recurso canónico del imperfecto, ciertos esquemas de narrativización, como la indeterminación espacial y la carencia de una causalidad explícita o por lo menos intuible, pueden otorgar a la vigilia —su escenografía, personajes, acontecimientos— una calidad onírica. Es lo que sucede en las escenas del mundo diurno en *Monsieur Pain* (1999) de Roberto Bolaño. Un ejemplo entre muchos:

La cerilla se apagó y encendí otra; pude distinguir entonces, en el fondo del almacén, una máquina de hierro similar a un molino, de unos tres metros de alto y provista de aspas inverosímiles; a su alrededor se alzaban otros ingenios de metal, oxidados, inmovibles. [...] Con dificultad creí reconocer, aunque completamente deformados por el paso del tiempo, algunos objetos de uso doméstico (95).

Pienso que, análogamente, todos hemos experimentado en nuestra propia vigilia situaciones que (independientemente de las palabras con que después las contamos), por sus desplazamientos respecto a lo predecible nos hacen pensar, como en la experiencia fantástica, que nos encontramos dentro de un sueño: episodios encapsulados, sustraídos al fluir temporal. Me permito narrar una experiencia personal:

Estoy en una encrucijada de corredores oscuros que se abren en todas direcciones. En las paredes cuelgan trajes de mandarines, a veces raídos, a veces bordados con dragones de un resplandor intacto. Y dioses que están cubiertos de polvo, tocados nupciales de emperatrices. Camino por ese laberinto, a veces chocando en la penumbra con seres sentados en el suelo que juegan a las cartas sin apartarse a mi paso, envueltos en una niebla rastrera.

¿Una escena onírica? No, narración de un recorrido por el último piso del Chao Wai, un mercado de antigüedades en Beijing³.

Pero este ejemplo remite a un problema que sólo lateralmente concierne a los modos de la narración: aquí lo que está en juego es el modo en que percibimos la realidad, su intrínseca extrañeza, que puede posteriormente encontrar una explicación —o no. Creo que el sueño (mejor dicho el relato de un sueño) se distingue de otros tipos de relato sólo porque se le supone un sentido que no reside en la información sobre algo que sucede o sucedió (documental

3 || Como en la narración de un sueño, las circunstancias han vuelto inverificable mi narración: ese mercado que recorrí en 2004 ya no existe.

o ficcional), sino en un reenvío (necesariamente metafórico) a algo que está en otro lugar de la significación. Supongamos una narración así de simple:

Me senté en la terraza y desayuné un jugo de naranjas, café, arenque ahumado con cebolla y tostadas. El pan se me había quemado.

No es necesario subrayar lo distinto que resulta el texto si se trata de una confesión a un dietólogo sobre determinados hábitos alimenticios o de un sueño que se cuenta a un psicoanalista. El texto es siempre el mismo, pero en el segundo caso habría que ver *por qué* los arenques, *por qué* el pan quemado: la pregunta artera y peligrosa, ¿qué quiere decir? Lo que crea la diferencia es el tipo de interrogación que supone el segundo caso, tendiente a la búsqueda del sentido *verdadero* de lo que se narra, como si el sueño adoleciera de una incompletud.

Puede tomarse la anécdota siguiente como una prueba. Discutíamos sobre sueños con una amiga psicoanalista que me estaba proponiendo la interpretación del sueño de una de sus pacientes. Le conté entonces esta escena:

Estoy sentada en la última fila de un ómnibus, delante de mí tengo el pasillo. Se me paran al frente dos chicas jovencitas, delgadas, de pelo largo y rubio, bonitas. No entiendo bien de qué están hablando. Hace cada vez más calor. Una de ellas se quita el saco. De repente quedan al descubierto los brazos musculosos, gruesos, cubiertos de espeso vello negro.

Pues bien, mi amiga empezó a interpretar los recónditos problemas que ese sueño traía a la superficie antes de que yo pudiera aclararle que se trataba de una de las muchas cosas, más o menos raras, con que suelo toparme en los ómnibus y tranvías de Roma...

Lo que sucede es que, en el caso de ausencia de esos mecanismos de organización independientes de la lógica racional que señala Freud, ¿cómo distinguir entre relato de sueños y relato de hechos de la vigilia? Por otro lado, en el caso de la literatura, la distinción es pertinente sólo si estamos en un contexto de representación realista: en el caso de esas novelas que adscribimos a la corriente de lo "real maravilloso", desplazamiento, condensación, abolición de nexos lógicos, etc., forman parte del mundo cotidiano, como bien sabe cualquier lector de García Márquez.

En líneas generales, podría decirse, pues, que se percibe como narración de un sueño una narración que no responde a otras reglas sino a la de no tener un sentido por sí misma: el sentido constituye un enigma que un intérprete debe desentrañar (el problema de la representación de significados ocultos a través de una especie de enmascaramiento, según la concepción freudiana).

Quizá era eso lo que yo quería mostrar en "La interpretación", uno de los relatos de *Formas de la memoria* (1989):

La escena es en un hotel vagamente *art nouveau*, en una zona balnearia. La atmósfera es invernal: playa barrida por un viento flojo pero insistente. Yo estoy sentada en una reposera, alrededor no hay nadie. El hotel, me doy cuenta, es nada más que una fachada, pero esto no me asusta, yo estoy ahí sólo de paso. A lo lejos se ven personas en bicicleta, de consistencia incierta, tal vez arrastradas por el viento, que va aumentando, se lleva la fachada del hotel, toda la arena parece querer abandonar la playa.

Termino de contar y los demás me miran con desaprobación, pensando sin duda que de nuevo estoy inventándome los sueños. Pero no es que invente, son cosas que me pasan, nomás, y de las que no entiendo el significado (55).

1.3. Relatos visuales

La voluntad, deseo o necesidad de transmitir lo que sucede en el espacio-tiempo del sueño encuentra en las artes visuales otra oportunidad de manifestarse. No me refiero aquí a las atmósferas oníricas de Dalí, De Chirico o Delvaux, sino a la representación explícita de un momento en la secuencia de un sueño que, en un cuadro o una estampa, es aislado por el enmarque, adquiriendo así un carácter paradigmático. La imagen ilustra pues un fragmento de un proceso —a menos que el sueño consista exclusivamente en esa escena, sin un ulterior desarrollo narrativo.

Propongo, a partir de ejemplos de estampas japonesas de los siglos XVIII y XIX, un breve recuento de procedimientos visuales de representación del sueño, que pueden iluminar, por analogía o contraste, las estrategias seguidas en el relato verbal⁴. En un primer tipo, la realidad tiene dos niveles, pero no hay ninguna marca gráfica de la pertenencia de uno de esos niveles a una alucinación o sueño. En la estampa de Utamaro *Awabi fishergirl ravished by water-spirits* (en *The song of the Pillow*, 1788) [Fig. 1], la imagen presenta una división horizontal del espacio. En la parte superior, en una roca en medio del agua, una muchacha, de ojos obviamente abiertos —una pescadora con su cesta, vestida sólo con una falda— contempla a una muchacha que, en la parte inferior de la imagen, o sea bajo el agua, es violada por dos demonios acuáticos antropomorfos mientras unos pececitos los rodean. También los ojos de la víctima están abiertos. Espectadora de la violencia es esa figura que pertenece al cuadro del que nosotros somos espectadores.

4 || Tomo los ejemplos de las estampas eróticas japonesas (Shunga) reproducidas en Rawson y en Webb, que cito según los títulos por ellos indicados.



◀ Fig. 1. Utamaro

Para nosotros, como para la pescadora que está a salvo en la tierra, hay un dentro y un fuera del agua, pero los dos niveles conforman una misma experiencia: la de un mundo que supone la posibilidad de esos acontecimientos. A menos que, si el título de la reproducción, "*Fisher girl*", en singular, es fiel (ya se verá el porqué de mi desconfianza hacia estos títulos), se trata de una única muchacha que, fuera del agua, está alucinando su propio temor (o deseo oculto). En ese caso habría un desdoblamiento, pero la representación, de todos modos, no ofrece (o no me ofrece a mí, que no soy ciertamente una experta de arte japonés) indicios de una diferencia en el estatuto de realidad.

En un segundo tipo, el espacio de la fantasía, o el sueño, está circunscripto por algún tipo de marca gráfica diferenciadora, como en *A fantasy*, de Harunobu (fines de 1760). En un cuarto está tendida una mujer con los ojos cerrados. Está vestida, pero el movimiento de sus piernas descubre el sexo [Fig. 2].

Fig. 2. Harunobu ▶



La imagen coincide significativamente —a no ser por algunos detalles de ambientación y la distinta orientación de los personajes— con una estampa de Hokusai (alrededor de 1800; en Hokusai, la contracción de los dedos del pie señala, según la convención, el momento de máximo goce). En los dos casos, de una zona cercana al cuello parte una especie de nubecita dentro de la cual, en la parte superior de la estampa, la imagen se completa placenteramente: las piernas de la dama encierran al amante en el espacio que en la zona del dormitorio fuera de la nubecita aparece como vacío.

Un tercer tipo presenta claramente un solo nivel: el del sueño, y no sabemos quién lo mira, desde qué punto de vista se lo representa. En *The Dream of the Fisherman's Wife* de Hokusai (1820 aproximadamente), lo único que nosotros, destinatarios de la representación, vemos, es la protagonista del sueño dentro del sueño mismo [Fig. 3]. Las criaturas acuáticas están fuera del agua, en una especie de mundo fronterizo, las rocas cubiertas de algas. Se trata de dos pulpos, que se enroscan en el cuerpo desnudo de una bella mujer de cabellera desgreñada y con los ojos cerrados (¿porque duerme? ¿porque se abandona al placer?).



◀ Fig. 3. Hokusai

Esta imagen resulta particularmente inquietante, en cuanto no hay marco que subraye otro nivel de realidad. Allí, cautiva (al parecer satisfecha) de un abrazo monstruoso, la mujer del pescador vive un instante eterno del que ninguna alusión a un espacio diurno señala la posibilidad de despertar y, por lo tanto, de la disolución de lo representado.

Ahora bien, en una exposición londinense me encontré con el original de la estampa de Hokusai que acabo de describir, y que en el libro que había consultado figuraba con ese título, *El sueño de la mujer del pescador*. En la exposición, el cartelito del título

rezaba en cambio *Octopus*, o sea, simplemente, *Pulpo*: ¿dónde van a parar entonces mis elucubraciones sobre el sueño⁵?

Podría sin duda rastrearse una caracterización análoga de la diferencia entre mundo onírico y mundo del durmiente (circunscripción del espacio soñado, contornos esfumados, dimensiones) en el arte occidental. A veces la distinción no es explícita, pero la presencia del lecho, los ojos cerrados, indican o hacen presumir el desnivel. Muchos son los ejemplos, de carácter religioso sobre todo, pero querría señalar aquí al menos un caso que remite al universo literario, la miniatura de Evrard d'Espinques y colaboradores que ilustra el sueño de Ginebra para el manuscrito de *Lancelot du Lac* (1470), también de implicaciones eróticas [Fig. 4]. El texto asegura que se trata de un sueño: "... en ce quelle se dormoit en telle maniere lui / estoit aduis que lancelez estoit leanz / si bien uestuz et si richement atornez / que nul mieulz et estoit si beau que en / tout le monde ne trouuast en sonpareil"⁶.



◀ Fig. 4. *Lancelot du Lac*

Pero si prescindimos del texto, lo único que sugiere la existencia de un sueño es la actitud de Ginebra, yacente y con los ojos cerrados. Sugiere, pero no demuestra: la figura del hombre a los pies de la cama podría ser la de un intruso en carne y hueso, ya que ningún elemento visual diferencia la representación de la mujer que duerme y el objeto de su sueño.

5 || Exposición *Seduced: Art and Sex from Antiquity to Now*, Barbican Art Gallery, Londres, 12 /10/ 2007- 27/01/ 2008). Ese es también el título (*Piovra*) en Calza, Ed., *Hokusai* 469.

6 || Bibliothèque Nationale, MS Français 115, fol. 446rb1-14 miniatura. Agradezco a Massimiliano Gaggero que a mi pedido consultó el manuscrito y transcribió el texto. La imagen está reproducida en la rica documentación iconográfica de Damiani a cuyo trabajo remito para una visión más amplia del fenómeno en el arte occidental; véase además Kibédi Varga.

Otra representación pasible de muchas disquisiciones la provee una litografía francesa anónima de 1830, *Le cauchemar*, ciertamente inspirada en el famoso cuadro de Johann Heinrich Füssli del mismo título, del que existen dos versiones: *Nightmare*, 1781 [Fig. 5] y *Nachtmahr*, 1793 [Fig. 6]. En el cuadro, una especie de monstruo está acucillado sobre el tórax de una mujer cuya cabeza y brazos, en una torsión por demás innatural, cuelgan del canapé, mientras de un cortinado emerge una cabeza equina⁷.



◀ Fig. 5. *Nightmare*



Fig. 6. *Nachtmahr* ▶

⁷ || *Nightmare* se conserva en el Institute of Fine Arts, Detroit; *Nachtmahr* en el Goethemuseum, Frankfurt: una versión notablemente más dramática, tanto por la postura como por los rasgos animalescos del monstruo y el color cadavérico de la durmiente.

La litografía, por el contrario, representa una pacífica escena de interior con una mujer suavemente reclinada en un diván junto a una ventana por la que asoma la luna. Nada más [Fig. 7].



◀ Fig. 7. *Le cauchemar*

Solamente al iluminarla desde atrás se manifiesta en la litografía la silueta del monstruo de la pesadilla, instalado sobre los senos de la mujer, con una garra extendida hacia su cara [Fig. 8].

Fig. 8. *Le cauchemar bis* ▶



Me parece interesante destacar cómo, en este caso, ese revés oscuro de la realidad sólo se descubre gracias a un juego óptico en el que el papel determinante está asignado a luz: cuántas implicaciones simbólicas en un procedimiento tan elemental⁸...

Valdría la pena dedicar en esta perspectiva un análisis detallado al caso de Grete Stern, la fotógrafa que para la revista argentina *Idilio*, entre 1948 y 1951, ilustró con fotomontajes, del número 1 al 140, los sueños que las lectoras contaban en sus cartas. Las

8 || Imagen reproducida en Mannoni, Nekes y Warner, Eds., donde puede verse además el efecto análogo que se obtiene con un *Thaumatropio*: un círculo de cartón que en una de sus caras presenta a la muchacha, en la otra al monstruo de la pesadilla. Al hacerlo girar velozmente, las imágenes se superponen.

imágenes identifican el núcleo perturbante del relato, a las que el experto de la revista a quien estaban dirigidas las cartas daba un título y una interpretación clara y unívoca. Podemos suponer que se trata de sueños auténticos contados por lectoras auténticas, aunque sabemos que a veces las cartas de lectores son obra de la redacción de los periódicos. Por más que así fuera, queda en pie la fuerza evocativa de estos fotomontajes, que obtienen una calidad onírica de la imagen a través de procedimientos de clara matriz surrealista: desdoblamientos [Fig. 9]; yuxtaposiciones (una cabeza de reptil que transforma un tren en una aterradora serpiente marina) [Fig. 10]; desproporciones (una mujer que se asoma desde el interior de una boca apoyándose en los dientes como si se tratara de un balcón) [Fig. 11]. Y fragmentaciones, difuminados, superposiciones, que el uso del blanco y negro exalta dramáticamente⁹.

Fig. 9. G. Stern nº 17 ►



◀ Fig 10. G. Stern nº 40

Fig. 11. G. Stern nº 89 ►



9 || El nombre del experto, Prof. Richard Rest, era el pseudónimo de dos docentes universitarios que desempeñaron un importante papel en la sociología y la psicología en Argentina, Gino Germani y Enrique Butelman. Al respecto véase de Seta y Arestizábal, Eds.

Naturalmente, el estatismo de este tipo de imágenes puede resolverse continuando la secuencia en otras imágenes separadas, como sucede por ejemplo en la historieta de Dylan Dog ya citada. La naturaleza onírica de los hechos se expresa aquí a través de la insistente oblicuidad del trazado o las perspectivas inusitadas (128) [Fig. 12], la exasperación de los contrastes, la incongruencia de la distribución entre luz y sombra (59) [Fig. 13], astucia compositiva tal vez deudora del cuadro de Magritte *L'empire des lumières* (1954), en cuya parte superior campea un cielo azul, diurno y cristalino, mientras que debajo de la copa de los árboles que delimitan la parte inferior es de noche y sólo la luz de un farol rompe la oscuridad.



◀ Fig. 12. Dylan Dog

Fig. 13. Dylan Dog



En lo que respecta a la narración cinematográfica, creo que un comentario del narrador de la novela de Bolaño *Monsieur Pain* sobre una película puede ejemplificar con irónica elocuencia el riesgo de estereotipación que corre todo procedimiento tendiente a caracterizar, según esquemas reconocibles demasiado fácilmente, el mundo onírico:

En el fotograma siguiente es Michel quien cierra los ojos (Michel es el actor principal cuya foto aparece en los carteles) y las escenas ulteriores transcurren como dentro de un remolino, lo que lleva a suponer que está soñando (57)¹⁰.

10 || Como mecanismos recurrentes de la representación de la dimensión onírica en el cine, Lebrat señala, en referencia al "Cine visionario" de la vanguardia norteamericana, "un mundo fluido y virtual de libres asociaciones y de elipses temporales" (*Meshes of the Afternoon* de Maya Deren, 1943), (8); liberación de la "causalidad narrativa" (*Rose Hobart* de Joseph Cornell, 1936-39), (18); "trama granulosa 'pointilliste'", modificación de la percepción temporal mediante

En todos estos casos —miniaturas medievales, estampas japonesas, fotomontajes, films, etc.— el soñante es siempre un personaje que forma parte del mundo onírico representado. Pero, ¿cómo analizar las imágenes carentes de la representación del sujeto? ¿Cómo puedo saber quién sufre o goza lo que está sucediendo dentro del sueño? ¿Quién contempla, por ejemplo, ese paisaje marino de Antonio Berni del que, sin detenerme en las imágenes (una escollera, un artefacto desproporcionado que se inserta en el parapeto de una terraza, etc.) sólo quiero evocar el título: *La siesta y su sueño* (1932) [Fig. 14]? ¿Hay acaso alguien que sueña eso a la hora de la siesta? ¿Se trata, parafraseando a Borges, de "un sueño que no sabemos si habitó en soñador alguno" ("Una vindicación del falso Basílides" 53) ¿O es la siesta quien, como la lechuga de Sebald, sueña?



◀ 14. Berni

Este tipo de representaciones visuales que se preocupan por establecer fronteras —o, por el contrario, abolirlas— entre el sueño y la vigilia, nos lleva a precisar nuestras preguntas: ¿de qué modo se entraman, o cómo se encajan estas dos facetas de la realidad en la literatura y, más específicamente, en la literatura fantástica?

1.4. Sueños y literatura

Así como nosotros soñamos, también sueñan los personajes. Todos hemos leído sea textos realistas sea textos fantásticos en los que alguien sueña y ese alguien, o el narrador, cuenta el sueño. ¿Son *verdaderos* los sueños que transcribe un psicoanalista y *falsos* los que se narran en una obra de ficción? ¿Y si el paciente fuera un mentiroso? ¿Cómo distinguir el relato de un sueño *verdadero* de uno *falso* y de uno *ficcional*? ¿Y el sueño falso en un texto de ficción? Porque, desde la perspectiva de la ficción, también los sueños *literarios* son verdaderos, si en ese mundo ficcional es verdad que el

el "ralenti" y de la escala mediante "primeros planos sobre detalles ocultos" (*Tom, Tom The Piper's Son* de Ken Jacobs, 1967-1971), (21).

personaje los ha soñado. No seremos tan mezquinos como para pensar que se trata de proyecciones del autor y basta...

En un pasaje del clásico chino *Historia oficial de los Tres Reinos* dedicado a medicina y adivinación se lee esta historia:

Un señor le preguntó a Zhou Xuan:

—Esta noche he visto en sueños un perro de paja. ¿Cómo interpretar este sueño?

Zhou Xuan respondió:

—Dentro de poco te ofrecerán un excelente almuerzo.

Ni bien salió, fue invitado a participar en un banquete.

Volvió otro día y preguntó:

—Esta noche he vuelto a soñar lo mismo y he visto el perro de paja.

¿Qué significa?

—Te caerás del carro y te romperás una pierna (Santangelo 12).

Efectivamente, así sucede, y también se realiza la previsión la tercera vez que el mismo sueño se presenta: un incendio destruirá la casa. Pero entonces el hombre confiesa a Zhou Xuan que no ha tenido esos sueños: los ha inventado, pues quería sólo ponerlo a prueba. ¿Por qué, entonces, la profecía se ha cumplido?

—Es porque han sido los espíritus quienes te han empujado a hablar —dijo Zhou—, de modo que no hay ninguna diferencia con un verdadero sueño (Santangelo 13).¹¹

Aquí el relato del sueño constituye la totalidad de lo narrado, que se cierra con esa explicación, a la que se agrega un comentario sobre las diferencias de significado para una misma imagen. El sentido de la narración se agota en esas explicaciones: el "sueño del perro de paja", un objeto ritual, forma parte de un texto científico sobre los sueños, y se da por sentado, por lo tanto, que sea verdadera la escena en que se cuenta un sueño falso.

Dai Sijie, en su novela *El complejo de Di* (*Le complexe de Di*, 2003), retoma la misma historia, transformándola en un episodio dentro de una serie más amplia. El protagonista, Muo, después de haber estudiado en París, donde sigue con entusiasmo las teorías freudianas y lacanianas, vuelve a China con la intención de trabajar como psicoanalista. Tiene su primera experiencia en el mercado de las camareras, donde la directora, la tremenda signora Wang, antes de autorizarlo a ejercer su profesión lo somete a una prueba, contándole sus propios sueños sobre un perro de paja. Como en el relato tradicional, en la interpretación de Muo el "perro de paja" primero anuncia el banquete, después el accidente que causará una renguera. Efectivamente, las previsiones se realizan sin tardar. Tal vez un efecto psicológico de "contrasugestión",

11 || Tal vez no sea inútil advertir que la insistencia de ejemplos orientales en estas reflexiones no corresponde a una competencia específica de mi parte, sino más bien a una curiosidad —o una fascinación.

reconoce Muo, sin hacerse ilusiones sobre sus capacidades en las artes predictivas. Pero poco después nuestro psicoanalista recibe una carta en la que la señora Wang le confiesa que nunca soñó tales sueños, los inventó para ayudarlo a superar la prueba, porque se ha enamorado de él.

Un lector informado reconocerá ese reenvío intertextual. También Muo, el personaje, debería ser, por razones culturales, un lector informado, y reconocer en los sueños de la señora Wang una invención, o mejor dicho una cita. A nosotros, lectores, el texto nos ofrece el relato de un sueño que se origina no en el personaje que pretende haberlo soñado sino en otro texto: ¿es verosímil en el personaje de la señora Wang esa lectura? ¿Es verosímil, por el contrario, la ignorancia de Muo? ¿Cómo analizar este sistema de referencias, a más de la función de ese relato como apertura para un proseguimiento de la acción en otras direcciones, y a más de la carga cómica que introduce?

2. ...Y el relato fantástico

2.1. Urdimbres, tramas, mallas

Estaríamos aquí, una vez más, frente al problema de la clasificación. Para responder a estas preguntas podríamos recurrir a innumerables tipologías —el problema de la clasificación en el ámbito de los sueños es antiguo y perennemente renovado.

En el siglo II d. C. Artemidoro distingue, aparte de los sueños que se refieren al pasado o que son puras ilusiones, los sueños oraculares, las visiones o los enigmáticos (según den instrucciones de comportamiento, revelen un hecho por venir o se presenten como una adivinanza que requiere un desciframiento)... Para el clásico confuciano analizado por Santangelo *Ritos de Zhou*, los sueños pueden ser "sueños verdaderos" (cuando la mente está tranquila), de amor o de nostalgia, con los ojos abiertos, felices, de miedo; para otro antiguo manual chino, el *Ermitaño*, los sueños se clasifican en: directos, simbólicos, concentrados, evocativos, de primavera, producidos por el entorno, por las enfermedades... En Italia los repertorios tradicionales publicados bajo el título de *La smorfia*, tan minuciosos como los manuales chinos, clasifican los motivos del sueño estableciendo precisas correspondencias con los números a jugar en la lotería... Siguiendo en cambio determinadas prácticas psicoanalíticas, podría identificarse en los sueños —considerados como puerta magna de acceso al inconsciente— la manifestación de un trauma o bien el enmascaramiento de un deseo (véase por ejemplo Amati Mehler)... Y una categoría hasta ahora inédita es la que descubre Azar Nafisi en *Reading Lolita in Teheran* (2003):

El hijo de unos amigos suyos, cuando tenía diez años, había despertado a los padres para contarles, aterrorizado, que había tenido "un sueño ilegal". Estaba en una playa donde había hombres y mujeres que se besaban, y no sabía qué hacer. Seguía repitiendo que tenía sueños ilegales (65-66).

En estos planteos, como resulta evidente, aun dentro de un mismo sistema los criterios clasificatorios varían de las causas, a la utilidad, al contenido. No es ese, de todos modos, el objeto de mi indagación, dirigida más bien a identificar, por una parte, el papel de los sueños en la constitución de la realidad del relato; por otra, los instrumentos adecuados para llevar a cabo esta indagación.

Cuando más arriba me he referido al entramado o al encaje de esas dos facetas de la realidad —sueño y vigilia— en la literatura fantástica, no tenía presentes todas las implicaciones de las metáforas que estaba utilizando, ni me había detenido especialmente a reflexionar en que, cuando hablamos de 'texto', también estamos usando una metáfora, por más que al lexicalizarse haya perdido su sugestión de imagen. En nuestros días, como anota Raúl Dorra, "es casi un rasgo de erudición advertir que debajo del *texto* está el *textus*, esto es, el tejido" (191, cursiva del autor). Las metáforas textiles —tejido, trama, urdimbre— tienen pues un lugar legítimo en nuestro léxico crítico, aunque a veces las usemos con demasiada soltura. El primer título que se me había ocurrido para estas reflexiones era, justamente, "Los sueños en el tejido narrativo".

Siguiendo las definiciones del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, de los dos conjuntos de hilos que forman el tejido, 'urdimbre' es el conjunto de hilos que se colocan en el telar, paralelos unos a otros, para pasar por ellos la trama y formar el tejido (en el tejido ya hecho son los que están en sentido longitudinal). 'Trama', a su vez, indica los hilos que van en el sentido del ancho (o sea los que en el telar corren horizontalmente). Con esas definiciones rondándome, pensé entonces que un título más preciso para mis aproximaciones podía ser "La trama de los sueños en la urdimbre narrativa". Después consideré que tal vez, en otros relatos, el sueño fuera en cambio la urdimbre, o sea el hecho sobre el que se entrama el sentido y la dirección de lo que se narra —de lo que las palabras tejen.

Y ese habría sido mi planteo, si entre tanto no hubiera descubierto otra metáfora textil, la del 'encaje', indicada por Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda en *Encajes discursivos. Estudios semióticos* (2008). La metáfora del encaje, en la propuesta de estas investigadoras, remite a la doble acepción de la palabra en la lengua española: para el diccionario de María Moliner, tipo particular de textil constituido por un reticulado que presenta plenos y vacíos, "formando dibujos"; acción y efecto de encajar, es decir "meter

una cosa o una parte de ella en un hueco de otra en la que queda ajustada".

Creo que, considerando esa doble acepción, se trata de una metáfora indudablemente productiva. Sin pretender explorar a fondo sus posibilidades, y permitiéndome atajos y desvíos, querría compartir algunas reflexiones que espero hagan por lo menos entrever (como corresponde cuando de encajes se trata) su potencial heurístico en referencia al campo literario que nos interesa.

Ruiz Moreno, entre las observaciones especialmente sugerentes en esta perspectiva, recuerda que la particularidad del encaje reside en que no se origina en el entrecruzamiento perpendicular de los hilos de la trama con los de la urdimbre, sino que es una malla. El encaje, en efecto, desarrolla sus figuras limitándose sea a un solo hilo que va enganchándose en sí mismo, sea a conjuntos de hilos que se enganchan unos en otros según trazados que rehúyen la perpendicularidad¹². Como resultado de la técnica que lo genera, la superficie del encaje, a diferencia de la tela —regular y homogénea— presenta irregularidades, y en especial oquedades. Desde este punto de vista, el 'hueco' es lo contrario del 'agujero': no una carencia, un desgarré, una rotura, sino un presupuesto de la totalidad.

Resulta fácilmente intuible, en ese juego de ocultar y exhibir, aparecer y disimular, cubrir y hacer ver, en el que la mirada del espectador recibe estímulos de distinto orden, la analogía con el proceso de una lectura participativa, y sobre todo con el modo de encarar los vacíos de la narración en la literatura fantástica:

En efecto, si pensamos en el *encaje*, del tipo que sea, lo primero que se nos presenta es ese *hueco* que no es un *agujero* y por el que la mirada puede o no atravesar, desarraigo de los hilos que se incorporan finalmente en otra parte y que puede o no hacer ver lo que está en su fondo porque puede o no tener fondo ni por lo tanto nada sobre él o sugerir simplemente otro lado de la realidad, otro aspecto de las cosas o la perenne posibilidad del vacío. [...] En consecuencia, el *hueco* hace del *encaje* no sólo una superficie que muestra y oculta a la vista lo que está del otro lado, es decir la veladura, la redecilla, sino también una textura que otorga a la suma de los sentidos la promesa (¿amenaza?) del advenimiento de lo que está, aunque próximo, en el más allá (Ruiz Moreno, 39-40, cursiva del autor).

Aquí, como en la otra acepción de 'encaje' —un ajuste sin residuo entre dos o más elementos— la presencia de la oquedad es funcional a la existencia del sentido: se trata de un elemento constitutivo, creado intencionalmente para dar forma y permitir inclusiones.

12 || Para una descripción detallada de la técnica del ganchillo y del bolillo en esta perspectiva, véase Catrino Imboden (135-137).

La superficie del encaje, irregular y dotada de profundidad, es comparable, según Ruiz Moreno, a ciertos fenómenos discursivos

donde en una sola superficie textual no compacta se hacen presentes —sin fusionarse pero haciendo semiosis— dos o más manifestaciones de procesos de significación diferentes y distintos, o bien, la impronta de dos o más sustancias semióticas heterogéneas (17).

Las realidades en colisión que constituyen el nivel semántico del relato fantástico me parecen susceptibles de una lectura a partir de propuestas como la que acabo de citar¹³. Así fue que mi pregunta inicial sobre la posibilidad de leer la presencia y la función de lo onírico en el texto a partir de las metáforas de la trama o de la urdimbre comenzó a derivar hacia: ¿puede leerse el sueño en el texto fantástico como componente de un encaje? Es claro que no estoy preconizando una sustitución de metáforas, sino una integración. Se trata (aunque las metáforas que voy a emplear ahora no admiten ser hilvanadas) de agregar un arma más a nuestro arsenal metodológico.

2.2. Los sueños y su realidad

Partiendo pues de la consideración etimológica de un texto en su naturaleza de tejido, se puede proponer una clasificación basada en otros parámetros. Como muestreo, elegí relatos en los que la relación entre sueño y mundo de la vigilia constituye la totalidad de lo narrado. Tomando en consideración el solo nivel semántico, un primer grupo estaría constituido por aquellos relatos en los que sueño y vigilia se encuentran en un mismo nivel, desempeñando una función análoga a la de la trama y la urdimbre que, al entretjerse perpendicularmente, forman una única superficie, compacta y de densidad regular: a la realidad se atribuye un estatuto homogéneo, del que sueño y vigilia forman parte por igual. En el segundo grupo, en cambio, puede distinguirse por lo menos un doble nivel de realidad, que se manifiesta en el texto a la manera de un encaje: plenos y oquedades dejan entrever un fondo, constituido por una materia de otra clase.

Un ejemplo del primer grupo podría señalarse en un cuento tradicional del que existen muchas versiones, y que cito según se cuenta en la noche 351 de *Las mil y una noches*. Un hombre abandona su ciudad, El Cairo, pues un sueño le ha anunciado que en Persia le esperan grandes riquezas. Allí, sin embargo, por una serie de circunstancias adversas termina encarcelado. Se lamenta con su carcelero, explicándole la razón de su viaje, y este lo deja en libertad burlándose de quien cree en los sueños: él, por ejemplo, ha soñado varias veces con un tesoro enterrado en una casa en El

13 || Sobre el nivel semántico del relato fantástico en tanto trasgresión de fronteras entre distintos niveles de realidad, remito a Campra, "Lo fantástico".

Cairo que describe minuciosamente. El viajero reconoce su propia casa, regresa... y desentierra el tesoro.

En presupuestos más complejos se asienta la homogeneidad de *Cuaderno Imaginario* (1996) de José Miguel Oviedo, donde anotaciones oníricas y hechos de la vida diurna se entretejen tan estrechamente que es imposible distinguirlos. Creemos estar leyendo un hecho de la vida *real* hasta que, unas líneas más allá, el personaje despierta, y descubrimos entonces que se trataba de un sueño. Pero también sucede lo contrario, ya que la materia de la vida onírica y de la vida diurna es la misma, igualmente monótona y anodina. Urdimbre y trama se vuelven intercambiables gracias a la desoladora reiteración de conferencias, hoteles, encuentros con colegas, redacción de artículos, interminables reuniones universitarias, embotellamientos. Es precisamente eso lo que la narración quiere subrayar, sugiere la "Nota del autor":

Pero no hay transcripción verbal de la ocurrencia onírica que no la transfigure en una distinta clase de ficción: ficción de otra ficción en la que el sueño original quizá se anule. [...]. Así, el mismo proceso creador me enseñó que podía tratar esas dos series como si fuesen una sola: el sueño y la realidad convertidos en una misma dimensión ficticia, un espacio imaginario continuo, sin bordes ni fisuras (8-9).

Recordando las definiciones del diccionario, se podría ir más allá en la lectura de estos dos relatos. En el primero, el mundo diurno constituye la urdimbre, sobre la que el sueño entreteje la trama; en el segundo se trata más bien de inesperadas y repetidas inversiones en el sentido en que corren los hilos, pero en ambos casos el resultado es una única superficie homogénea.

Una descripción en estos términos es aplicable también a relatos que, en apariencia, se sitúan en un extremo opuesto, como "Les trous du masque" (1885) de Jean Lorrain. Para participar en un baile de disfraz, el narrador debe seguir escrupulosamente las indicaciones sobre la vestimenta que le han impartido (antifaz negro, tipo de calzado, medias de seda negra...). Un amigo enmascarado, del que no reconoce la voz, lo conduce a una iglesia desafectada. Allí se encuentran ya otros invitados de inquietante presencia. Levanta la máscara de uno de ellos y detrás no hay nada. Aterrorizado, se dirige hacia un espejo, se quita el antifaz... y el alarido que da al ver el vacío lo despierta. La totalidad del relato es pues el relato de un sueño, presumiblemente provocado por el éter e interrumpido por el despertar, que transforma lo inexplicable en una fantasía.

A pesar de las diferencias, del mismo modo que en *Las mil y una noches* o en *Cuaderno imaginario*, en los que la realidad acepta sin escándalo la inclusión de los sueños, también "Les trous du masque" exhibe una superficie compacta, la de la vigilia, en la que el sueño se limita a un mínimo desgarrón sin consecuencias en

una tela uniforme (si se quiere, el "agujero" —*trou*— del título). En la medida en que sea lo "real maravilloso", la fábula o el cuento de hadas, sea la reducción de lo fantástico a una patología postulan un mundo compacto, podemos considerar los casos citados como distintas variedades de textos realistas.

En el segundo grupo propuesto al comienzo de este apartado, la concomitancia de sueño y vigilia tiene por el contrario un carácter conflictivo que constituye el núcleo dinámico del relato, en tanto se trata de una superposición inestable y no prevista por el sistema de realidad del texto. Son estos los relatos que llamamos "fantásticos", para los cuales la metáfora del encaje puede ofrecer nuevas perspectivas de acercamiento. De las distintas posibilidades de concomitancia de lo onírico y lo diurno, encuentro particularmente significativas las historias que cuestionan la distinción entre estos dos mundos, postulando trasiegos, deslizamientos, entrevisiones que vuelven fluctuantes los bordes (recordemos que se trata, como veíamos más arriba, de una malla) y dejan a veces, como testimonio de esta fluctuación, algún objeto de un mundo en el otro. Se trata —espero— de sueños exclusivamente literarios, de los que Borges ha señalado el arquetipo en el "sueño de la rosa" de Coleridge. Borges lo cuenta con estas palabras:

Si un hombre soñara que atravesara el paraíso y si en el paraíso le fuera entregada una rosa y si al despertar se encontrara con esa rosa en la mano, entonces ¿qué? (Entrevista en Vásquez, 132)¹⁴.

El cuento de Borges "Las hojas del ciprés" (1985) puede ser leído como una versión más detallada del mismo proceso, pero en la dirección contraria. Por la voz del protagonista nos enteramos que una noche, en mitad de una pesadilla —que no recuerda, pero en la que había un jardín— un hombre, su único enemigo, lo ha despertado para conducirlo a un lugar donde será ajusticiado. El condenado se lleva, como recuerdo de su casa, o como talismán, un volumen de las obras de Emerson. El viaje hacia el lugar de la ejecución se realiza en una carroza silenciosa, a la luz de la luna, en un aire inmóvil, por una calle sin encrucijadas donde, en una torre, el protagonista ve un reloj sin números ni agujas. Llegan a una especie de jardín, y el hombre le ordena que se acueste en el pasto. Encima de él ve las hojas del ciprés, y la aventura encuentra su final:

Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta. En cada una había un monograma. Sentí asco y alivio. Supe que un gran esfuerzo podía salvarme. Salvarme y acaso perderlo, ya que, habitado por el

14 || En *Bestiaria vida* (2008), Cecilia Eudave da una ulterior vuelta de tuerca al mecanismo. Según el esquema canónico, el objeto soñado (un fragmento de pergamino) persiste en la vigilia, pero en este caso la prueba no es definitiva, pues casi inmediatamente la protagonista lo pierde (69-70).

odio, no se había fijado en el reloj ni en las monstruosas ramas. Solté mi talismán y apreté el pasto con las dos manos. Vi por primera y última vez el fulgor del acero. Me desperté; mi mano izquierda tocaba la pared de mi cuarto.

Que pesadilla rara, pensé, y no tardé en hundirme en el sueño. Al día siguiente descubrí que en el anaquel había un hueco; faltaba el libro de Emerson, que se había quedado en el sueño. A los diez días me dijeron que mi enemigo había salido de su casa una noche y que no había regresado. Nunca regresará. Encerrado en mi pesadilla, seguirá descubriendo con horror, bajo la luna que no vi, la ciudad de relojes en blanco, de árboles falsos que no pueden crecer y nadie sabe qué otras cosas (70).

Obviamente, flores y árboles tan paradigmáticos corren el riesgo de transformarse en estereotipos, y no todos salvan el escollo con la astucia de Borges. En "La esquina del sueño" (1973) de Inés Malinow, un personaje pregunta. "Mis sueños se materializan con frecuencia. ¿Es eso común?" (471). Yo diría que, en cierto tipo de literatura fantástica adocenada, sí. Es precisamente ese desgaste, que reduce lo inquietante a mecánico juego verbal, el objeto de la denuncia que, con la eficacia feroz de la parodia, Raúl Brasca propone en "Bricolaje":

36

Un soñador se sueña frente al espejo de su cuarto examinando una moneda antigua. Despierta y encuentra la moneda en su cama. La toma entre sus dedos, la levanta, la mira con sorpresa y mira hacia el espejo. Ve su imagen pero el reflejo de su mano no muestra la moneda. [...] Por la angustia que lo posee, típica de las peores pesadillas, el soñador cree que sólo ha soñado que despertó. [...] Es fácil ver que la situación anterior puede rendir, por lo menos, tres microcuentos del tipo anverso-reverso más un número considerable de combinaciones, una de las cuales es la narrada. Por otra parte, si el soñador fuera Ulises, la moneda cualquier fórmula con dos posibilidades, y el espejo un límite genérico entre mundos paralelos, el rendimiento sería mayor y podría obtenerse una muestra bastante representativa de lo que es la microficción estándar (105-106).

"La noche boca arriba" (1964) de Julio Cortázar potencia el esquema elemental del deslizamiento 'encajándolo' en una serie que se detiene allí donde el retorno no es posible. Un hombre que ha sufrido un accidente en su moto está ahora internado en un hospital, lo llevan a la sala de operaciones, y tiene un sueño:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. [...] Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre (171-172).

Con un salto desesperado que casi lo hace caer de la cama, se despierta en el cuarto del hospital. A partir de ese momento, cada vez que se duerme sueña que se encuentra en el México

antiguo, perseguido por los aztecas en busca de víctimas para sus sacrificios rituales, y cada vez que se despierta ve a su alrededor el cuarto. Pero la pesadilla continúa, en una progresión angustiosa, a partir del punto en que se había interrumpido la vez anterior: es capturado, encerrado en una prisión subterránea, arrastrado al altar del sacrificio. La ubicación de un mundo y otro va haciéndose incierta, ya no basta abrir los ojos para regresar "a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba" (178). Al despertar por última vez,

... vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, maravilloso como todos los sueños (179).

Si en mis estudios anteriores sobre este texto de Cortázar he hablado de alternancia, ahora pienso que una palabra más adecuada sería la de coexistencia. El fondo está siempre allí, debajo del encaje, aunque a veces sus plenos lo ocultan, mientras, más allá, una oquedad lo revela. La temporalidad no es la que lleva del siglo XV al XX, sino la de la aventura del personaje: sueño y vigilia (o sueño y sueño, o vigilia y vigilia), coexisten en una malla donde no siempre personaje y lector aciertan a orientarse. El sueño es una realidad paralela permanente, entrevista por detrás del encaje que dibuja la vigilia... a menos que se trate de la superposición contraria.

En esta perspectiva, preguntas recurrentes en la crítica, como: ¿se trata de una alucinación provocada por la anestesia, o de una verdadera sustitución de la vigilia por el sueño? pasan a segundo plano. O bien, si se quiere, encuentran respuestas laterales. De allí, creo, la importancia de la mirada que, en este y otros relatos de estructura análoga, se detiene tanto en la superficie que cubre como en la superficie cubierta: "vio que eran las nueve menos diez" (169); "vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada" (169-170); "Vio llegar un carrito blanco" (173); "como estar viendo una película aburrida" (173); "con la primera luz del día iba a verla otra vez" (174); "vio las antorchas" (175); "se vio otra vez saliendo del hotel" (175); "un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada" (176); etc., etc.

2.3. ¿Dónde despertar?

Por eso pienso que ciertas historias, aparentemente más complejas, cifran su complejidad simplemente en la acumulación del procedimiento (que, entre otras metáforas, suele describirse como una construcción "en cajas chinas"). En *Cyberiade* (1965) de Stanislaw Lem, los enemigos del rey Zipperio deciden eliminarlo

con la complicidad de Subtilio, un cibernético experto en ingeniería mental. Entre las invenciones de Subtilio para eliminar a Zipperio explotando su concupiscencia, se cuentan tres enormes armarios:

Cada uno [...] contenía una gran cerebro electrónico lleno de sueños: sueños que se soñaban solos, sin necesidad de un soñador que los soñara (233).

Al conectarse, explica el doctor Subtilio, cesa la diferencia entre sueño y realidad. Ah, las clasificaciones de la materia de los sueños: aquí se puede elegir entre sueños de guerra, sueños con castillos y princesas, "Los placeres del óctuple abrazo de Paulina Otomana, La primera noche de la Princesa Inefabella, Higos sin hojas y otros frutos prohibidos, sueños de gatos, de sedas y encaje, de lo que te dije..." (249). El lujurioso Zipperio, naturalmente, elige un sueño que contiene la esencia de la femineidad más extrema, "Monna Lisa o el Laberinto de la Dulzura Infinita", y así es como cae sin remedio en la trampa tendida por sus enemigos:

... en ese sueño dentro de un sueño se encontró de nuevo en la galería del palacio [...], y así, con irritación, puso el enchufe y entró en el sueño siguiente [...] e iba de un rincón al otro, buscando una abertura en el sueño, pero sin encontrarla [...] y cuando quitaba el enchufe del armario, enchufe y armario eran solo un sueño, no la realidad [...] y cuando por fin, aturdido y casi loco, logró de veras abrirse paso hasta la realidad, la confundió con un sueño y volvió a conectar el enchufe en el armario y volvió a sumergirse en el sueño (251-252).

En su peregrinaje delirante a través de sueños que desembocan en otros sueños, en vano soñará el rey que se despierta: ese laberinto carece de salida.

En la aventura de Dylan Dog ya citada, los soñantes del experimento vuelven a encontrarse por una extraña coincidencia después de seis meses. Se enfrentan con situaciones tan extrañas que empiezan a dudar de su realidad pero, al mismo tiempo, de la posibilidad de salir indemnes de esos peligros. Porque, se pregunta Dylan ¿cómo puede uno despertarse, "si ya está despierto?" (80). En un juego canónico de develamientos, el lector descubre sin embargo, junto con los personajes, que ni el tiempo ha pasado ni ellos han despertado: todavía se encuentran dentro del experimento. Más afortunados que Zipperio, el despertar los pondrá a salvo¹⁵.

15 || El cine ha explorado a menudo este esquema de deslizamientos de nivel en nivel. Pienso por ejemplo en *Vanilla sky* de Cameron Crowe (2001), *remake* de *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar (1997), o en *Inception* de Christopher Nolan (2010).

Uno de los sueños de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez —el que realiza José Arcadio Buendía atado a la cama— podría parecer la enésima formulación de ese esquema:

Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual [...]. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual, hasta el infinito. Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad (124).

Enésima formulación, si no fuera por un pequeño detalle: Prudencio Aguilar ha muerto hace mucho tiempo.

Se trata, de todos modos, sólo de la intensificación del mecanismo que Borges pone magistralmente en función en "Las ruinas circulares" (1944). Un asceta, que a través del sueño ha creado un hombre cuya existencia ilusoria puede ser descubierta sólo gracias a su capacidad de atravesar el fuego sin quemarse, al salir él mismo sin quemarse de un incendio realiza un terrible descubrimiento:

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo (66).

Esa manifestación del sueño, aunque única, desencadena un vértigo que en las narraciones análogas, por más complicadas que sean, está ausente: la suposición de una espiral que se extiende más allá del libro, englobándonos también a nosotros, lectores, productos del sueño de un más remoto soñador.

Si del sueño de un personaje único (o de un único sueño de varios personajes) se pasa al plano de la multiplicidad, se hacen posibles historias como la que se lee en una novela china del siglo XVI, *Hsi yu chi* (*La pérégrination vers l'Ouest*). El emperador sueña que un dragón le pide ayuda, pues un adivino le ha comunicado que, como castigo por ciertas fechorías, al día siguiente, a mediodía, el ministro Wei Chêng lo matará. El emperador promete al dragón que lo salvará y al despertarse, decidido a cumplir su promesa, convoca al ministro para jugar al ajedrez y así mantenerlo bajo su vigilancia. Tanto se prolonga el juego que el ministro, cansado, se queda dormido sobre el tablero. Comprensivo, el emperador lo deja descansar y cuando Wei Chêng finalmente despierta le propone otro partido:

Estaban disponiendo las piezas, cuando entraron dos capitanes que traían la cabeza chorreando sangre de un dragón [...] —¿De dónde viene esto?— exclamaron al unísono Wei Chêng y el Emperador. —Cayó de las nubes, al sur de la Galería de los Mil Peldaños [...]. —¿Qué quiere decir todo esto?— preguntó el emperador consternado,

dirigiéndose a Wei Chêng. —Es el dragón que acabo de matar en sueños hace un momento— dijo el ministro (Wu Ch'êng-ên, *La péregrination vers l'Ouest*, vol. I 181).

Ciertamente, reflexionando en la segunda acepción de 'encaje', se podría poner en evidencia el ajuste perfecto de esta serie de niveles oníricos, pero creo que eso haría perder de vista el aspecto de las diferentes profundidades de los niveles, que se dejan percibir en una sola mirada y al mismo tiempo se borran, como si el fondo cubierto (y descubierto) por el encaje consistiera en superficies reflejantes en que las formas se disuelven y se vuelven a formar.

La oscilación, en todos estos relatos, alcanza un punto en el que se interrumpe inapelablemente. Y se interrumpe, como es de suponer, en el "lado malo": el sacrificio de "La noche boca arriba", el definitivo confinamiento del enemigo en la pesadilla de "Las hojas del ciprés" o en el laberinto vertiginoso de *Cyberiade*. Por eso mismo resulta tan sugestiva una historia mínima pero cuya oscilación no se interrumpe, dando como final una eterna suspensión sobre un borde, un eterno juego de escondite del encaje y su fondo seductor. Es lo que sucede en el ejemplo canónico de Chuang Tzu y la mariposa, que Borges transcribe con el fulgor de un arquetipo:

Todo esto lo había dicho ya, de una manera más lacónica y más maravillosa, un místico chino del siglo V antes de nuestra era, Chuang Tzú. Aquí no voy a resumir, voy a repetir sus palabras tal como las he leído en diversas traducciones occidentales. Dicen así, simplemente: Chuang Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre (*La literatura fantástica* 10).

2.4. De la materia al discurso del sueño

Dos cosas he dejado de lado en este itinerario: el tipo de imagen (en otras palabras, la materia o contenido) en que el sueño se centra, y la forma en que las palabras lo transmiten.

Respecto a las imágenes, es obvio que no hay manual chino, repertorio de la lotería o diccionario simbólico que pueda agotarlas: el sueño dispone de todo lo existente y todo lo imaginable. Pero regresemos al sueño de Chuang Tzu. Se pregunta Borges por qué esa parábola es tan perfecta:

Creo que el arte está en el empleo de la palabra mariposa. Si Chuang Tzú hubiera escrito: Chuang Tzú soñó que era un tigre y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser un tigre o un tigre que había soñado ser un hombre, la historia perdería toda su fuerza; porque el tigre sugiere velocidad. En cambio la mariposa es frágil como el sueño (*La literatura fantástica* 10).

Un razonamiento análogo podría hacerse sobre el microrrelato de Augusto Monterroso "El dinosaurio" (1959) —"Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí" (67)—, citado toda vez que se discute de brevedad, pero que puede ser tomado también como ejemplo de narración que basa su efecto en una carencia, ya que en ningún momento se cuenta el sueño: sólo un despertar y la perduración de una presencia. ¿Pero si quien sueña fuera el dinosaurio? La sintaxis del relato permite esta hipótesis (análoga a la del sueño de las polillas sebalbianas), en la que lo importante es el "allí". ¿Y si no se tratara de un sueño? Recordemos *The lost World* (1912) de Arthur Conan Doyle, cuyo protagonista va a parar a un aislado rincón de la selva venezolana donde todavía corretean los dinosaurios. Para no hablar del *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton. ¿Y si eso que está allí al despertar fuera un tigre? ¿Y si fuera una mariposa?

Creo que una demostración paradójica de la importancia de estas preguntas en el plano literario se encuentra en el ejercicio irreverente al que Brasca somete las dos historias citadas:

Hace unas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui un dinosaurio. ¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? Chuang Tzu, soñador de este dilema, despierta y constata molesto que el dinosaurio todavía está allí. Intuye las incansables multitudes que repetirán esta pueril solución del bello enigma y lamenta amargamente su inoportuno despertar ("Contrariedad" 101).

Se trata aquí de una especie de encaje intertextual, generador de un híbrido que la crítica considera poco probable, el "fantástico humorístico"¹⁶. Descifrable, como toda intertextualidad, sólo para aquellos que posean sus claves. Es decir, para gente de muchas lecturas...

Pero, como recordaba al principio de estas reflexiones, la existencia del sueño en la vigilia se limita a un relato. Una obviedad en la que, tal vez por eso mismo, no se suele parar mientes: de los sueños en la literatura fantástica —como de cualquier otro sueño— sólo conocemos las palabras elegidas para narrarlos. Por eso quisiera detenerme seguidamente en el encaje discursivo de los sueños, en su estrategia de develamientos fugaces e incompletos, a veces manifiesta, a veces soslayada, como podría destacarse en los textos mencionados hasta ahora¹⁷.

16 || Tal vez sea poco probable, pero no carece de ejemplos, como puede verse en las veintitrés variaciones sobre el sueño de Chuang Tzu que propone Vique. Sobre el traslapamiento de los mecanismos del humorismo y de lo fantástico véase el convincente enfoque de Boccuti.

17 || En "La noche boca arriba", por ejemplo, en correspondencia con la su-

Voy a limitar mi enfoque a la narración del sueño que figura en el título de la novela de Adolfo Bioy Casares *El sueño de los héroes* (1954). Todos están concordes en considerar fantásticos los hechos narrados en esta novela: la crítica, el narrador, los mismos personajes¹⁸. Por la presumible rotura del orden temporal y la suspensión del destino, ya que no por la relevancia cuantitativa del sueño (18 líneas en 178 páginas) ni por su eventual intrusión desestabilizadora en la vigilia. No son estos, como veremos, los planos en colisión. Sin embargo ese sueño, como es previsible ya desde el título, constituye el núcleo significativo del texto.

En una noche de carnaval, junto a un grupo de amigos del barrio, Emilio Gauna vive una aventura de la que conserva sólo recuerdos confusos y envueltos en un aura mágica, como el encuentro en un baile con una mujer enmascarada. Un vidente, el Brujo Taboada, le aconseja que no intente revivir esas noches. Gauna se enamora de la hija de Taboada, Clara, se casa con ella y aunque cada tanto piense en aquellas noches borradas de su memoria, vive feliz y sereno. Taboada muere, Gauna retoma el contacto con el grupo, y en circunstancias análogas recorre, con los mismos amigos, el itinerario de la misteriosa aventura de tres años atrás. Descubre que se trató de una serie de gestos mezquinos, vulgares e inútilmente crueles. También descubre, sin sorpresa, que la máscara que reencuentra en el baile es, ahora como tres años antes, Clara, pero en un cambio de parejas la pierde. Esta vez ni Taboada ni Clara están allí para salvarlo, y Gauna va al encuentro de un destino sólo postergado: morir en un duelo absurdo con uno de los integrantes del grupo. Durante el recorrido nocturno que precede el duelo, Gauna tiene este sueño:

Soñó que llegaba a un salón, iluminado con velas, donde había una mesa redonda, muy grande, a la que estaban sentados los héroes, jugando a la baraja. No se encontraban allí ni Falucho, ni el sargento Cabral, ni nadie que Gauna pudiera identificar. Había unos mozos medio desnudos, no salvajes, tan blancos de cara y de cuerpo que parecían de yeso; le recordaban el Discóbolo, una estatua que hay en el club Platense. Jugaban a la baraja con naipes de tamaño doble y —otra circunstancia notable— de esos que tienen tréboles y corazones. Los jugadores se disputaban el derecho de subir al trono, vale decir, de ocupar el puesto principal y de ser considerado el primero de los héroes. El trono era un asiento como de salón de lustrar, pero más alto y más cómodo. Gauna advirtió que un camino de alfombra roja, como la que había, según es fama, en el Royal,

perposición de realidades, la construcción en quiasmo del extrañamiento transforma en objetos innominables algo que forma parte de lo cotidiano, y viceversa: la moto será "un enorme insecto de metal", los semáforos "luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo" (179), etc. En *La realtà...* he analizado en detalle estos procedimientos, si bien desde otro punto de vista.

18 || He tratado algunos de estos aspectos en "*El sueño de los héroes* de Bioy Casares", que retomo aquí parcialmente desde otra perspectiva.

llevaba directamente hasta el asiento. Cuando procuraba entender todo esto, despertó (159).

¿Qué clase de sueño ha sido ese? Si busco en un repertorio cualquiera, encuentro clasificadas las imágenes 'del cuerpo humano', 'la vestimenta', 'la casa' (Maillant 43, 87, 155): no las de estatuas, cartas de juego o alfombras rojas. Pero no hace falta seguir buscando. Como me advierte el título, y como piensa Gauna en la última secuencia, mientras avanza con su cuchillito en la mano hacia la muerte, se trata de un sueño "de los héroes" (178).

Un pensamiento de Gauna pero, claro está, referido por la voz narrante: este sueño "de los héroes" es tal sólo para la mirada —y el saber— del narrador, no para el personaje. Los únicos héroes que Gauna podría identificar son los de la historia estudiada en la escuela, la única baraja la del truco, los únicos hombres medio desnudos los indios. Y así, el destino de muerte que lo acecha se realizará, dado que —persistiendo en nuestras metáforas textiles— no posee ningún hilo que lo guíe en el laberinto de su propio mundo interior.

Del mismo modo que en el cuento de *Las mil y una noches*, un sueño encierra el destino del protagonista, pero aquí no puede ejercer ninguna función esclarecedora puesto que el origen social de Gauna lo coloca fuera del mundo de la cultura, y a ese mundo ajeno pertenecen las imágenes que su sueño elabora, imposibles de reconocer porque, como indica en dos ocasiones el narrador, Gauna no tiene libros, aparte de una *Historia de los girondinos*, que "respetaba mucho, porque heredó de sus padres" pero que nunca llega a leer (42) y del *Tesoro de la juventud* —resultado de un préstamo—, donde, hojeándolo junto a Clara, descubre con espanto a los dinosaurios "en cuadros que suponían tomados del natural" (100).

Ahora bien, cuando Gauna tiene su sueño, está durmiendo en un corralón donde, entre las cosas acumuladas, hay estatuas que la oscuridad no le ha dejado ver. Al despertar, reconoce en ellas a los personajes del sueño. El dueño del corralón le cuenta que son "Jasón y los héroes que lo acompañaron en sus aventuras" (159). También el Brujo Taboada, aconsejándole que no intente recuperar el recuerdo perdido, le explica que se trata de un sentimiento inevitable: "como Ulises de vuelta en Ítaca, o como Jasón añorando las manzanas de oro" (36). Y el bar del barrio donde se reúne con sus amigos se llama "Los Argonautas"... Pero nada de eso encaja en un tejido homogéneo para Gauna: sin lecturas no hay modo de nombrar el mundo, no hay modo de soñar un sueño propio.

La ajenidad de Gauna al mundo de la cultura, o mejor dicho el juicio que el narrador expresa sobre esa ajenidad, se evidencia en el modo peculiar en que el sueño es narrado por una voz que asume el discurso del protagonista y, a la vez, se distancia de él.

Palabras como "mozos" o "salvajes", la comparación del trono con el asiento "de un salón de lustrar", la falta de acceso a ciertos lugares de lujo implícita en ese "según es fama", la identificación del Discóbolo sólo en tanto que objeto visto "en el Club Platense", actúan como las oquedades del encaje que revelan un fondo perturbador. Con una inflexión benévola —la benevolencia que puede permitirse quien se sabe superior—, a través de estas irregularidades el discurso hace percibir el espacio limitado en que se mueve Gauna, contrapuesto al espacio del narrador. De manera intersticial y subrepticia, la voz narrante encubre y devela los verdaderos planos en colisión que (en los términos de Ruiz Moreno ya citados) en una superficie textual no compacta coexisten sin fusionarse. Aquí no son, como en tanta literatura fantástica, los del sueño y la vigilia, sino los de las clases sociales que implican la presencia o la ausencia de cultura (es decir, de la cultura que el narrador reivindica). Abandonando por un momento las metáforas textiles, se podría hablar, con un préstamo de la lingüística, de una especie de enantiosemia, es decir de la compresencia de dos sentidos contrarios que, en este caso, afloran en las modulaciones de una única voz (Hagège 197).

Todo relato, como sabemos, depende de la voz que lo enuncia, y aquí la voz no es una pura función neutra de transmisión de la historia. Aunque generalmente la omnisciencia está acompañada por la impersonalidad, aceptamos también la existencia de narradores omniscientes caracterizados por las marcas subjetivas de una voz personal (Campra, *Territorios* 91-93). ¿Qué es, en tanto 'persona' (en su etimología de 'máscara') el narrador de *El sueño de los héroes*, sino la entidad dueña del hilo que teje este encaje discursivo —que teje quizá una telaraña? No depende del destino la vida, o más bien la muerte del protagonista, como a lo largo de la novela esa voz nos asegura con insistencia. A menos que aceptemos llamar 'destino' los condicionamientos ejercidos por la sociedad: los responsables últimos de la suerte de Gauna.

A través del distanciamiento y la ironía en el uso del léxico, la palabra del narrador (que tal vez no posea la clave del sueño, pero sí la de la identidad y la meta de los héroes convocados por ese sueño), crea los plenos y las oquedades de un encaje. Asomados a ese otro lado de la realidad, tal como el protagonista vemos y no vemos, prisioneros de la promesa (¿o de la amenaza, como se preguntaba Ruiz Moreno?) de un advenimiento suspendido. Suspendido hasta el momento en que Gauna piensa haber encontrado la clave de su sueño. Es decir, el momento de la muerte:

Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes, que inició la noche anterior, en el corralón del rengo Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente (178).

El final residiría pues en la revelación del carácter premonitorio del sueño, que coincide con el desentrañamiento de su sentido: la promesa de la transformación en héroe a través de un acto de coraje que lo haga aceptar por el grupo¹⁹.

El diseño de ese encaje, sin embargo, es mucho más intrincado de lo que podemos suponer, y menos evidente su malla. Gracias a su naturaleza omnisciente, el narrador tiene acceso al mundo onírico del protagonista, y es así que el lector se entera de la composición del Olimpo de Gauna: Falucho, el sargento Cabral. ¿Pero, quiénes son estos "héroes"? Gauna, mozo de pocas lecturas, presumiblemente tampoco de niño ha sido muy lector. De otro origen, entonces, es su saber. Si en el fatalismo que circula por el texto a la manera de una corriente subterránea se reconocen sin dificultad las enseñanzas del tango, los paradigmas del heroísmo pueden rastrearse a su vez en cierto tipo de canciones, y precisamente en los himnos patrióticos cantados en la escuela. Se trata (como me recuerda mi propia experiencia escolar, fuente de las citas que siguen) de canciones que hablan, sí, de héroes, pero que —circunstancia notable, si se me permite usurpar una frase del sueño de Gauna— no son ni San Martín ni Belgrano ni Bolívar, es decir, ninguno de los grandes nombres de la gesta de la Independencia, sino figuras que emergen sólo por un instante: el del sacrificio.

En la batalla de San Lorenzo, en Argentina (1813), el general San Martín ha quedado inmovilizado en tierra por su caballo herido. Un español se abalanza sobre él, Cabral se interpone y recibe el golpe destinado a su general. *La marcha de San Lorenzo* (letra de Carlos Benielli, música de Cayetano A. Silva, 1901) celebra así su valentía:

Cabral, soldado heroico,
cubriéndose de gloria
cual precio a la victoria
su vida rinde, haciéndose inmortal.

Un arrojo con el que los granaderos de San Martín "inscriben en la Historia/ su página mejor", asegura la canción.

El "negro Falucho" —Antonio Ruiz, argentino hijo de esclavos— formó parte del ejército libertador durante más de diez años, primero en la campaña de Chile; luego, siguiendo a San Martín, en Perú. En la fortaleza del Callao, en 1824, mientras Falucho está

19 || En esta perspectiva se podrían analizar los otros sueños presentes en el texto: un duelo ("con su cuchillito enfrentaba una rueda de hombres, semi ocultos en un entrecruzado dibujo de sombras; poco a poco, a la luz de la luna, los identificó: eran el doctor y los muchachos. Volvió a despertar", 137) y un sueño de Clara en el que el padre le hace una advertencia ("La tercera noche va a repetirse. Cuida de Emilio", 165), que también adquieren carácter premonitorio.

de guardia, se produce una sublevación entre los soldados. Dice la *Marcha de Falucho* (Rolón Zenón, 1897):

Ruge la mar contra los muros del torreón,
que en el Callao mandó Felipe edificar,
y entre penumbras el perfil se ve cruzar
por la azotea de aquel fuerte una visión.
Es la silueta de Falucho el negro fiel
que está velando por su patrio pabellón
mientras ignora que a muy pocos metros de él
tramando están los de su bando una traición.

Los amotinados arrían la bandera argentina para izar la española, y al rehusarse Falucho a rendirle homenaje, es fusilado por sus propios compañeros.

Falucho y el sargento Cabral son pues los protagonistas de un gesto de generoso coraje, cuya naturaleza es la de un sacrificio dictado por la fidelidad. Fidelidad a una idea de esa patria en ciernes cuya forma, de todos modos, está en manos de otros. Y así es que la inmortalidad prometida a Cabral y a Falucho por las canciones es incierta, como puede comprobarse en el espacio mínimo o nulo que les reservan los libros de historia. Sólo la memoria popular ha conferido al soldado raso Juan Bautista Cabral el grado de sargento, homenaje que no recibió ni siquiera *post mortem*.

Cabría preguntarse entonces, en estos atisbos que nos concede la malla, quién es ese otro, esa imagen de otro dentro de Gauna mismo, a la que Gauna quiere ser fiel y por la que elegirá el sacrificio.

La retórica de plenos y vacíos que hemos identificado diseña, a la manera de un encaje, la múltiple superficie en la que el texto propone su significado como efecto de una ambigüedad. El sueño, o más bien la distinción entre sueño y vigilia, como hemos visto, puede actuar en un relato fantástico en tanto base semántica para la representación de una realidad sin fracturas (por ejemplo en el relato de *Las mil y una noches*), o bien en tanto espacio de choque de dos universos discontinuos (por ejemplo en "La noche boca arriba"). Pero más allá de estas distinciones, es en el discurso, en el inevitable desfasaje del relato respecto a la experiencia onírica y en su dependencia de la voz que lo transmite, donde lo fantástico puede echar raíces y constituirse a la vez como punto de partida de una discusión sobre otros itinerarios hermenéuticos (una línea de lectura posible, por ejemplo, para *El sueño de los héroes*).

A pesar de lo que asevera la frase de César Bruto —el humorista argentino Carlos Warnes— que he elegido como epígrafe para estas reflexiones, no se puede confiar en que los sueños estén "al alcance de todo el mundo" y, sobre todo, que sean una cosa "propriadamente barata". Muy caro paga su sueño Gauna. O más bien, lo que cree su elección. Porque ¿cuál es su libertad? ¿Qué

están apostando esos héroes que juegan a las cartas? ¿Por qué, entre los cuatro signos posibles para describir la baraja de póquer, el narrador elige "tréboles y corazones"?

Lo que hemos encontrado al final de nuestro recorrido, me temo, no es un refugio seguro, ni una meta definitiva, sino una puerta: una invitación. Abrirla nos llevaría a otra clase de preguntas, que van más allá del papel del sueño en la construcción de un relato fantástico.

O tal vez hemos regresado a aquella pregunta artera y peligrosa del comienzo: ¿qué quiere decir? O sea, a la presuposición del mundo —y de la palabra— como territorio simbólico. Es a partir de este punto, tanto en la literatura como en la experiencia vital, que se dilata la aventura —o el abismo— de la interpretación.

Bibliografía

Cito (y eventualmente traduzco) de acuerdo con las ediciones siguientes:

- Amati Mehler, Jacqueline. "Sogni: ieri e oggi nella prospettiva freudiana". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Anónimo. *Las mil y una noches*. Trad. Rafael Cansinos Asséns. México: Aguilar, 1954.
- Artemidoro. *Il libro dei sogni* [Ὀνειροκριτικά, s. II]. Trad. Angela Giardino. Milano: Rizzoli, 2009.
- Barei, Silvia. "Verdad virtual". *Cuerpos de agua*. Córdoba: Alción, 2004.
- Bioy Casares, Adolfo. *El sueño de los héroes* [1954]. Madrid – Buenos Aires: Alianza – Emecé, 1976.
- Boccuti, Anna. "Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua". *Amoxcalli* I, n. 1, junio-diciembre 2008.
- Bolaño, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- _____. "Las hojas del ciprés". *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. "Las ruinas circulares". *Ficciones* [1944]. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- _____. "Una vindicación del falso Basílides". *Discusión* [1932]. Madrid: Alianza, 1995.
- Brasca, Raúl. "Bricolaje". *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule, 2004.
- _____. "Contrariedad". *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule, 2004.
- Calza, Gian Carlo, Ed. *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*. Milano: Mondadori Electa, 1999.
- Campra, Rosalba. "El sueño de los héroes de Bioy Casares: la clase como destino" ["El sueño de los héroes de Bioy Casares: la classe come destino", 1981]. *Adolfo Bioy Casares. Valoración múltiple*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- _____. *Formas de la memoria* [1989]. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- _____. *La realtà e il suo anagramma*. Pisa: Giardini, 1978.
- _____. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión" ["Il fantastico: una isotopia della trasgressione, 1981]. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- _____. *Territorios de la ficción. Lo fantástico* [Territori della finzione. Il fantastico in letteratura, 2000]. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Campra, Rosalba y Fabio Rodríguez Amaya. "Il genere dei sogni. Conversazioni tra-sognanti". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Campra, Rosalba y Fabio Rodríguez Amaya, Eds. *Il genere dei sogni*. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.

- Catrino Imboden, Rita, "El encaje poético: estrategias para una doble lectura". *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Eds. Luisa Ruiz Moreno y María Solís Zepeda. Puebla: BUAP, 2008.
- Cortázar, Julio. "La noche boca arriba". *Final del juego* [1964]. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- _____. 62. *Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Dai Sijie. *El complejo de Di* [*Le complexe de Di*, 2003]. Trad. José Antonio Soriano Marco. Barcelona: Salamandra, 2005.
- Damiani, Sara. "L'immagine lacerata: il sogno pittorico e la frattura dello sguardo". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- de Seta, Cesare e Irma Arestizábal, Eds. *Grete Stern. Sogni* (catálogo de la exposición "Sogni. Fotomontaggi di Grete Stern", Ravello Festival – Istituto Italo-Latinoamericano, 2004). Napoli: Electa, 2004.
- Dorra, Raúl. "Prácticas del encaje". *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Eds. Luisa Ruiz Moreno y María Solís Zepeda. Puebla: BUAP, 2008.
- Eudave, Cecilia. *Bestiaria vida*. México: Ficticia, 2008.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños* [*Die Traumdeutung*, 1900]. Trad. Luis López – Ballesteros y de Torre. Barcelona: RBA, 2002.
- Gamero, Carlos. *El sueño del señor juez*. Madrid: veintisieteletas, 2008.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* [1967]. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Gibson, William. *Monna Lisa overdrive* [1988]. New York: Bantam Books, 1989.
- Gili y Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española* [8º ed. corregida y ampliada]. Barcelona: Spes, 1961.
- Hagège, Claude. *L'homme de paroles. Contribution de la linguistique aux sciences humaines* [1985]. Paris: Fayard, 1987.
- Kibédi Varga, Áron. "Dipingere il sogno". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Lebrat, Christian, Ed. *Il cinema visionario di P. Adams Sitney. Panorama del cinema d'avanguardia americano*. Catálogo de la muestra cinematográfica, Roma Filmstudio, 4-16 dicembre 2002.
- Lem, Stanislaw. *Cyberiade* [*Cyberiade*, 1965]. Trad. Riccardo Valla. Milano: Marcos y Marcos, 2003.
- Lorrain, Jean. "Les trous du masque" [1885. *Sensations et souvenirs*, 1895]. *La France fantastique 1900*. Ed. Michel Desbruères. Paris: Phébus, 1978.
- Maillant, Charles. *Le code des rêves*. Paris: Hachette, 1971.
- Malinow, Inés. "La esquina del sueño" [*Distancia fija*, 1973]. *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Eds. Ana Morales y José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2003.
- Mannoni Laurent, Werner Nekes y Marina Warner, Eds. *Eyes Lies and Illusions*. Catálogo de la exposición, Hayward Gallery, London 2005.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español* [1966]. Madrid: Gredos, 1973.
- Monterroso, Augusto. "El dinosaurio" [1959]. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Imprenta Universitaria, 1960.
- Nafisi, Azar. *Leggere Lolita a Teheran* [*Reading Lolita in Teheran*, 2003]. Trad. Roberto Serrai. Milano: Adelphi, 2004.
- Oviedo, José Miguel. *Cuaderno imaginario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad Iberoamericana, 1996.
- Rawson, Philip. *Orientalisk erotisk kunst* [1981]. Stockholm: Informations förlaget, 1984.
- Rodríguez Amaya, Fabio. "Sull' impossibilità di trattenere i sogni". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Ruiz Moreno, Luisa. "El hueco y el ajuste". *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Eds. Luisa Ruiz Moreno y María Solís Zepeda. Puebla: BUAP, 2008.
- Ruiz Moreno, Luisa y María Solís Zepeda, Eds. *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Puebla: BUAP, 2008.
- Saad, Gabriel. "La materia dei sogni". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Santangelo, Paolo. *Il sogno in Cina - L'immaginario collettivo attraverso la narrativa Ming e Qing*. Roma: Raffello Cortina, 1998.
- Sclavi, Tiziano (guión y textos) y Giovanni Fregghieri (dibujos). "Sogni". *Dylan Dog. Sogni*. n.º. 7, número especial suplemento al n.º. 82, julio 1993. Milano: Sergio Bonelli Editore.
- Sebal, Winfried Georg. *Austerlitz* [2001]. Trad. Ada Vigliani. Milano: Adelphi, 2002.
- Steimberg, Oscar. *El pretexto del sueño*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- Vanasco, Alberto. *Los muchos que no viven*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Vásquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Vique, Fabián. *Variaciones sobre el sueño de Chuang Tzu*. Morón (Buenos Aires): Macedonia, 2009.
- Webb, Peter. *The Erotic Arts* [1975]. London: Lecker and Warburg, 1978.
- Wu Ch'êng-ên. *La peregrination vers l'Ouest* [*Hsi yu chi*, s. XVI]. Trad. André Lévy. Paris: Gallimard, 1991.