



Poesía onírica y sueños contados

Martha Canfield

En toda la poesía hispánica anterior al Romanticismo (desde las cantigas medievales, pasando por el Romancero y la gran poesía manierista y barroca del Siglo de Oro, hasta la literatura del siglo XVIII), aparece una distinción neta entre pensamiento y elaboración onírica, en otras palabras, entre la comunicación de la vigilia y la del sueño.¹ Así, lo que se sueña está libre de las reglas morales que rigen la vida en sociedad, y el honor de una doncella no se compromete por el hecho de que su amante la sueñe entre sus brazos. En el Romanticismo, en cambio, y precisamente después del Siglo de las Luces, el mundo del sueño y lo nocturnal se transforma en el ámbito privilegiado de la poesía. Bécquer convive con sus fantasmas, y la poesía nace de estos seres fantasmales producidos por el sueño y que están hechos de la sustancia del sueño. Como habría dicho más tarde Rafael Alberti, Bécquer abrió «en la frente sin corona del cielo/ la primera dinastía del sueño».² Esos seres son el sueño mismo y, por tanto, encarnan el *ideal*, que se contraponen al mundo de la realidad, concebido como material, banal, dominado

¹Jauralde Pou, Pablo. *Un viaje literario de ensueño*. En *Sogno e scrittura nelle letterature Iberiche (Atti del XVII convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Milano, 24-26 ottobre 1996)*. Vol. I. Roma, Bulzoni, 1998, pp. 19-36.

²Alberti, Rafael. *Tres recuerdos del cielo. Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer*. En *Sobre los ángeles (1927-1928)*. Madrid y Buenos Aires, Alianza/Losada, 1982, p. 85.

por el pragmatismo y, por consiguiente, vulgar y cruel. En el marco del Modernismo, entendido como rebelión romántica contra el positivismo del poder político y de la cultura dominante en la América Latina,³ Rubén Darío usa una amarga ironía para oponer el pragmatismo y los valores burgueses, aun cuando aparezcan enmascarados de apertura intelectual, como se ve ya en su célebre relato *El rey burgués*, al sueño del ideal poético, en el que habrá de reconocer el alma americana misma, que *sueña, ama, vibra*.⁴

En la literatura contemporánea, en cambio, especialmente en la más actual, el mundo del sueño y el mundo de la vigilia se confunden de tal manera que ya no es posible distinguir entre uno y otro. «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges es el ejemplo más emblemático; pues, en este cuento, un experto soñador logra construir, mediante manipulación chamánica del sueño, una criatura que se confunde con la realidad. Al final, descubrirá humillado que él también es una imagen vana de otro sueño: «Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».⁵

Por su parte, Cortázar, que tampoco es ajeno a la fascinación de lo esotérico y de lo mágico como una erupción insospechada de lo cotidiano, prefiere el acercamiento psicoanalítico al sueño, en el que reconoce un instrumento de penetración en los meandros más profundos de la psiquis, donde el «otro», la alteridad, el oscuro habitante, se revela en contraposición con la «persona», conocida y luminosa:

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta.⁶

³El Modernismo, dice Octavio Paz, es «nuestro verdadero romanticismo»; cfr. *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 28, 48 y ss.

⁴Dice Rubén Darío: «Mas la América nuestra, que tenía poetas/ desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, [...] que tiembla de huracanes y que vive de Amor; [...] vive./ Y sueña. Y ama, y vibra»; cfr. «A Roosevelt». En *Cantos de vida y esperanza* (1905).

⁵Borges, Jorge Luis. «Las ruinas circulares». En *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 66.

⁶Cortázar, Julio. *Último round*. México, Siglo XXI, 1969, p. 140 («primer piso»).

Ambos autores provienen de una iniciación vanguardista que les ha dado la libertad de acercarse, a las culturas arcaicas y al mundo mágico-mítico, en el caso de Borges, y al surrealismo y, por ende, al psicoanálisis, en el caso de Cortázar.

La misma línea romántico-simbolista-surrealista nos conduce a la obra de Álvaro Mutis, quien, con un primer exiguo grupo de poemas, *La balanza* (1948), en colaboración con Carlos Patiño, se propone en como un fuerte elemento de ruptura en el marco todavía convencional de la poesía colombiana. La originalidad de su escritura fue inmediatamente puesta en evidencia por la crítica. Mutis se servía de ciertos recursos canónicos del surrealismo, si no exactamente la escritura automática, sí un enunciado poético que seguía libremente el fluir de la conciencia y, por lo mismo, prefería el verso libre, a menudo dilatado hasta las formas extremas del versículo o del párrafo de prosa. Construía atmósferas nocturnales y oníricas para aludir a la condición transeúnte del hombre, pero recreando, al mismo tiempo, como una forma de consolación, el paisaje que le era familiar y sumamente caro, el de la provincia tolimense de su infancia y el de la «tierra caliente» colombiana.

Un poeta francés de raíz simbolista y de origen antillano, por tanto, nacido en un paisaje semejante, había sido el modelo desencadenante para el joven Mutis. Dice Saint-John Perse: «Mon cheval arrêté sous l'arbre plein de tourterelles, / je siffle un sifflement si pur, qu'il n'est promesses à leurs rives que tiennent tous ces flueves (Feuilles vivants au matin sont à l'image de la gloire)...».⁷

Y Mutis, a su vez, querrá cantar los árboles y las flores, el cámbulo, el guamo, los ríos Coello y Cocora, el brillo de una vegetación que, también para él, será «la imagen de la gloria».

En cambio, la lógica onírica de ciertas asociaciones y el clima a veces pesadillesco de ciertas páginas de Mutis, vertidas en el difícil género del *poème en prose*, tienen otro referente: el desdichado y romántico autor de *Gaspard de la Nuit*, Aloysius Bertrand.⁸ La breve obra de este último nace y se construye como materia onírica, despertando una enorme sugestión en poetas posteriores a él, como, por

⁷ «Mi caballo detenido bajo un árbol cargado de tórtolas, / silbo un silbo tan puro, que no hay promesas a sus laderas que cumplan todos estos ríos. (Hojas vivas en la mañana son a la imagen de la gloria)...». Saint-John Perse. «Canción», *Anábasis*. En *Obra poética completa*. 2 vols. Traducción de Jorge Zalamea. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, p. 145.

⁸ Aloysius Bertrand (1807-1841), escritor francés afincado en Dijon y, luego, en París, murió tísico a los 34 años; dejó un volumen de poemas en prosa que fue publicado póstumamente en 1842 por su amigo y protector David D'Angers con el apoyo de Sainte-Beuve.

ejemplo, Baudelaire, y abriendo espacios que más tarde serán ocupados por el decadentismo y, en nuestro siglo, por el surrealismo.

El primer poema publicado por Mutis, «La creciente»,⁹ propone en seguida, aunque aún de manera no consciente por parte del autor, su *ars poetica*: en la noche, entre el sueño y la vigilia, el poeta se acerca al río y observa todos los materiales que la creciente arrastra, residuos, techos arrancados a las casas, animales muertos o enloquecidos de terror... Pero de esos mismos materiales, con la ayuda de la memoria, que remite hacia la materia dichosa y fresca del pasado, nace la poesía en una especie de transformación alquímica:

Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria.
Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico,
recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias
estaciones de ferrocarril, salas de espera.

Todo llega a la tierra caliente empujado por las aguas del río que sigue
creciendo: la alegría de los carboneros, el humo de los alambiques, la canción de
las tierras altas, la niebla que exorna los caminos, el vaho que despiden los
bueyes, la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas.

Todo lo que era materiales en descomposición se puede transformar en material precioso de evocación y de convocación poética: «Torna la niñez...», dicho en otras palabras, puede provocar la epifanía, y esta no tiene otro espacio de manifestación que la noche y el sueño: «Hace calor y las sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño a cuestas, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra».

En el espacio del sueño se produce la obra alquímica de transformación de los materiales de desecho de la existencia en el oro puro de la poesía. En síntesis, en una visión romántico-simbolista del mundo, que prevé una cierta relación con

⁹«La creciente», escrita entre 1945 y 1946, aproximadamente, fue publicada por la revista *Vida* de Bogotá en 1947. Nunca fue recogida en libro hasta que Santiago Mutis la incluyó en la edición de *Poesía y prosa* (Bogotá, Colcultura, 1981), en la sección «Primeros poemas», junto con otros textos de *La balanza*. Después, «La creciente» ha sido siempre recogida en las ediciones antológicas o completas de la poesía de Mutis, así como en las traducciones: *Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990; Madrid, Visor, 1992); *Summa di Magroll il Gabbiere*. Edición de Fabio Rodríguez Amaya (Turín, Einaudi, 1993); *Les éléments du désastre*. Edición de François Maspero (París, Grasset, 1993); *Gli elementi del disastro*. Edición de Martha Canfield (Florencia, Le Lettere, 1997).

el paisaje, tanto para Mutis como para Saint-John Perse¹⁰ el sueño y la vigilia son dos mundos separados, pero estrechamente conectados, de modo que uno remite al otro; y el acto poético nace de la transformación de los materiales existenciales residuales, operación posible en el ámbito del sueño. La posibilidad de acceder a las zonas más profundas de la psiquis y llegar a conocer, así, el aspecto más misterioso y revelador de la personalidad a través del sueño fue algo establecido por el psicoanálisis; y, más tarde, se convirtió en el campo de trabajo privilegiado por los surrealistas, quienes ocupan un lugar fundamental en la formación literaria de Mutis.

Pero mucho antes de leer a los surrealistas, Mutis había descubierto a un escritor del siglo XIX, generalmente considerado «menor», el ya citado Aloysius Bertrand, para quien la obra literaria se construye como ambiguo producto del sueño y del demonio. Según Bertrand, en efecto, que sigue la idea platónico-cristiana de la inferioridad de la reproducción artística, si la naturaleza ha sido creada por Dios, la literatura es probablemente la demostración de la soberbia diabólica. En el texto que sirve de introducción a las fantasías de *Gaspard de la Nuit*,¹¹ el extraño personaje que da nombre al libro y que se presenta en un encuentro casual con el autor-editor, según un viejo modelo literario, asegura que «ya que Dios y el amor son las principales condiciones que el arte requiere, lo que en el arte es *sentimiento*, bien pudiera ser que Satán fuera la segunda de esas condiciones, lo que en el arte es *ideas*».¹²

Sin embargo, hacia el final de su relato, confiesa que, en realidad, todo no había sido más que un sueño. Al día siguiente, el narrador, después de muchas dudas y perplejidades, se propone buscar a su extraño interlocutor; no logra encontrarlo, pero descubre que su nombre corresponde, en la tradición local, al del diablo, lo cual no le quita de ningún modo valor a la obra literaria que había dejado en sus manos: «Si Gaspard de la Nuit está en el infierno, que en él se tueste. Yo voy a imprimir su libro».¹³

Naturalmente, con otro lenguaje, la misma idea que asocia el sueño a la creación poética y a lo diabólico, ya no bajo la forma ingenua de su aparición

¹⁰La fuente romántica de este sentimiento aparece con toda evidencia en Leopardi (*Zibaldone*, 4426) cuando afirma: «[...] un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla».

¹¹Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*. Traducción de Emma Calatayud. Barcelona, Brughera, 1983, pp. 27-47.

¹²Ibidem, p. 41.

¹³Ibidem, p. 47.

personificada, sino mediante la presencia tangible del mal, se encuentra claramente en la obra de Mutis. Dice este en *Los elementos del desastre*:

Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte. Los guerreros esperados por años y cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del lecho, para divisar a lo lejos el brillo de sus arcos que se pierde allá, más abajo de las estrellas.

Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije.¹⁴

Esos guerreros son el llamado a la lucha en cualquier época y lugar, el mecanismo de la guerra que arrastra ineluctable, sin lógica, como una fuerza desencadenada e irremediable. Ellos son, sin duda, la manifestación de un oscuro contenido del inconsciente colectivo que atraviesa el tiempo de la historia y el abismo de la psiquis para presentarse con una forma ya bien constituida ante la conciencia, que los acepta como imagen onírica y poética: «los guerreros del sueño». Ellos son lo que Jung llamaba «un complejo autónomo»,¹⁵ o sea, una estructura psíquica que se desarrolla de manera totalmente inconsciente hasta que irrumpe en el umbral de la conciencia con el valor absoluto de un «símbolo», o de una imagen primordial o arquetípica.¹⁶

Ese mundo «inferior» del que provienen está, sin embargo, naturalmente vinculado a lo que míticamente es el mundo subterráneo, de Hades y Perséfone, en términos míticos, del Infierno y lo diabólico, en términos cristianos. Por eso, la poesía tiene un lado infernal y diabólico, además de su lado «divino» o sublime. Dice Mutis:

La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio!¹⁷

¹⁴Mutis, Álvaro. *Los elementos del desastre*. En *Obra literaria. Poesía*. Edición de Santiago Mutis Durán. Bogotá, Procultura, 1985, p. 18.

¹⁵Jung, Carl Gustav. *Psicología e poesía*. Turín, Boringhieri, 1988, pp. 41-44.

¹⁶Ibidem, p. 45.

¹⁷Mutis, Álvaro. «Los trabajos perdidos». En *Obra literaria. Poesía*, p. 39.

Más adelante, en la misma composición, mezclando el verso con el párrafo según su gusto neovanguardista: «Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a/ los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos».¹⁸

No obstante, y al mismo tiempo, la actividad poética (esa atención espasmódica al posible llamado, a ese momento imprevisible y revelador en que la imagen poética aparecerá en el umbral de la conciencia y descargará sobre ella todo su valor profético, como la revelación mediante los sueños) redime al hombre de su miseria, ya que lo eleva por encima de ella y lo acerca a la labor titánica de los dioses:

...Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena.

Pasar el desierto cantando, con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas, es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia.¹⁹

Si la poesía se nutre de sueño en un sentido esencial y simbólico, ella se nutre también de los sueños mismos: el poeta ama «contar sueños», que serán reales o inventados, de los que no necesariamente se debe derivar un mensaje particular, es decir, no se trata del sueño mensajero de la antigua épica. Dice Pantagruel en el Libro III de la novela de Rabelais: «He soñado tanto y más, pero no entiendo ni palabra». Partiendo de esa cita, Gaspard de la Nuit cuenta una cadena de sueños aparentemente sin conexión:

Era de noche. Lo que primero vi —y tal como lo vi, así lo cuento— fue una abadía con las paredes agrietadas por la luna, un bosque atravesado por senderos tortuosos, y el Morimont, que era un hervidero de sombreros y capas.

Después —y tal como lo oí, así lo cuento— oí el lúgubre doblar de una campana, al que respondían los fúnebres sollozos que salían de una celda —gritos de queja y risas feroces que hacían estremecerse a cada una de las hojas de la enramada—, y el zumbido de las oraciones que unos negros penitentes rezaban acompañando a un criminal hasta el suplicio.

¹⁸Ibidem, p. 40.

¹⁹Ibidem, p. 39.

Y finalmente —y tal como acabó el sueño, así lo cuento— vi a un monje que expiraba tendido en las cenizas de los agonizantes [...].

En realidad, las varias imágenes del sueño están conectadas por la idea del suplicio y de la muerte, seguramente bajo la Inquisición, visto que se habla de monjes, priores, penitentes y suplicio. Al final, el narrador, o voz poética, asegura que de ahí iba a proseguir su «camino hacia otros sueños y hacia el despertar».³⁰ El meandro de sueños por el que transita el poeta como testigo y cronista se disuelve a menudo con ironía, sin implicar dramáticamente al sujeto, lo cual se explica claramente si ese sujeto, llamado Gaspard de la Nuit, es el Diablo.

No ocurre así, en cambio, en la obra de Mutis. Allí, la secuencia laberíntica de sueños también se presenta a menudo vinculada a la muerte, pero los sueños tienen siempre una connotación angustiosa, coherentemente con el tono general de su poética. No se excluye que ello tenga, asimismo, un origen autobiográfico.³¹ En «Morada», una de las composiciones en prosa de *Reseña de los hospitales de ultramar*,³² alguien no nombrado, pero que es el constante personaje de Mutis, Maqroll el Gaviero, durante el itinerario de una pesadilla, pasa de un espacio a otro hasta que, finalmente, desemboca en el despertar y en la muerte. El personaje va de una terraza a otra, «amplias terrazas que debieron servir antaño para reunir la asamblea de oficios o ritos de una fe ya olvidada», y es como si en ellas cumpliera, efectivamente, un rito de purificación que consiste en ir olvidando paulatinamente todo hasta acercarse despojado al encuentro con la muerte. Pero la muerte, en este caso, no es soñada: ella espera afuera del sueño, transformándolo en una macabra anticipación y produciendo un cambio de perspectiva narrativa, de interior a exterior, que permite focalizar a Maqroll ya muerto:

En la sexta terraza creyó reconocer el lugar y cuando se percató que era el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días, rodó por las anchas losas con los estertores de la asfixia...

³⁰Bertrand, Aloysius, ob. cit., pp. 113-114.

³¹A la pregunta sobre cómo son sus sueños, Mutis contesta en una entrevista inédita: «Mis sueños en general son terribles, espantosos». Un fragmento de dicha entrevista puede ser leído en «Conversazione con Álvaro Mutis». En Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*, pp. 297-311.

³²«Morada» no aparece en la edición original del poemario, publicado como separata de la revista *Mito* (Bogotá, n° 26, 1959). Fue agregado en la segunda edición del poemario en *Los trabajos perdidos* (México, Era, 1965).

A la mañana siguiente el practicante de turno lo encontró aferrado a los barrotes de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos.²¹

Entre Aloysius Bertrand y Álvaro Mutis se ubica un escritor venezolano, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), que ha causado bastante desconcierto en la crítica, pues, a menudo, no se sabe cómo catalogarlo: ha sido considerado postmodernista y decadente, neorromántico e, incluso, precursor del surrealismo.²⁴ En él se da la misma preferencia por el poema en prosa y la representación de un mundo ajeno al real, poblado por personajes arcaicos, a menudo inclinados a ejercer o a recibir el mal, en un clima de pesadilla, donde rige una lógica más cercana a lo onírico que a lo racional. Aunque se dan personajes que usan el sueño como una forma de rito colectivo, en la que cabe, por tanto, la adivinación, los poemas en prosa de Ramos Sucre, en general, se mueven en un incierto umbral entre lo soñado, lo visionario y lo fantástico. Aquí, algunos ejemplos: «He recorrido el palacio mágico del sueño»;²⁵ «Yo no alcanzaba a desprenderme de los fantasmas del sueño en el curso de la vigilia»;²⁶ «Yo había despertado de un sueño inmóvil y de sus visiones fatídicas, originarias de la luna»;²⁷ «Se abandona sin zozobra al sueño inerme»;²⁸

Olvidó las gracias de la amada y las tentaciones de la juventud, merced a un sueño desvariado, fantasma de una noche cálida. Perseguía un animal soberbio, de giba montuosa, de rugidos coléricos, y sobresaltaba con risas y clamores el reposo de una fuente inmaculada. Una mujer salía del seno de las aguas, distinguiéndose apenas del aire límpido.

El cazador despertó al fijar la atención en la imagen tenue.²⁹

²¹Mutis, Álvaro. «Morada». En *Obra literaria. Poesía*, p. 90.

²⁴Cfr. Ramos Sucre, José Antonio. *Obra completa*. Con prólogo de José Ramón Medina. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 462. Stefan Baciu lo propone como precursor del surrealismo; cfr. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 49-52 y 138-140.

²⁵Ramos Sucre, José Antonio. «De profundis», *El cielo de esmalte* (1929). En *Obra completa*, p. 223.

²⁶Ibidem, «La ciudad de los espejismos», *El cielo de esmalte* (1929), p. 258.

²⁷Ibidem, «La presencia», *El cielo de esmalte* (1929), p. 222.

²⁸Ibidem, «El talismán», *Las formas del fuego*, (1929), p. 275.

²⁹Ibidem, «El ensueño del cazador», *La torre de Timón* (1925), p. 91.

El parentesco literario entre Ramos Sucre y Mutis es bastante evidente, aunque hasta ahora no haya sido puesto claramente en evidencia. Sin embargo, dado que Ramos Sucre fue prácticamente olvidado después de su muerte, incluso en Venezuela, y solo se ha vuelto a publicar a partir de la década de los ochenta,³⁰ puede afirmarse, con toda seguridad, que Mutis no lo conoció sino muy recientemente, cuando su propia obra poética estaba ya muy definida. Cabe suponer, entonces, que lo que acerca a los dos escritores es una fuente común: el *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand.

Ellos coinciden no solamente en el difícil género del poema en prosa, sino también en el clima de ensoñación, cuando no de pesadilla, en la irreverencia religiosa que encubre el respeto a una ley intangible y superior, así como en la reflexión sobre la literatura como producto divino y diabólico a la vez. En Aloysius Bertrand, el sueño se opone a la vigilia («Entonces, ¿qué pasó?», pregunta el narrador, y su interlocutor contesta: «Había estado soñando». «¿Y el diablo?», insiste el narrador. «El diablo no existe»); en Ramos Sucre, en cambio, sueño y vigilia se mezclan en una atmósfera alucinante y visionaria, que ya había sido anunciada por la literatura *fin de siècle*, decadentista y simbolista. Dice, por ejemplo, Hugo von Hofmannsthal en un célebre poema, y haciéndole eco a Shakespeare: «Estamos hechos de la misma materia de los sueños».

Con Álvaro Mutis vamos todavía un poco más allá. En su obra, el sueño tiene autonomía, desarrollando, así, completamente su raíz surrealista. Salvador Dalí, pintor de sueños, llega a considerar el sueño como *otra* realidad paralela, esta concepción se difunde cada vez más a medida que nos acercamos a nuestros días. Estos autores vienen a coincidir con la concepción junguiana y neojunguiana del sueño. Romano Mådera distingue entre «racconto figurale» (el sueño) y «calcolo argomentativo» (el pensamiento), pues considera el sueño como *otra* forma de pensamiento.³¹ Queda atrás la concepción freudiana, que concebía el sueño como un enmascaramiento del deseo, para encontrarnos con Jung, para quien el sueño es una realidad tan distinta, tan *otra* que él invita a «hacer amistad con el sueño», a

³⁰La primera edición moderna de su obra, correspondiente a una seria revisión crítica y a la consiguiente revalorización del autor, es *Obra poética* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1979). Otras importantes ediciones son: *Obra completa* (Caracas, Biblioteca Ayacucho de Clásicos Hispanoamericanos, 1980); *Antología poética* (Caracas, Monte Ávila, 1985); *Las formas del fuego* (Madrid, Siruela, 1988), vasta antología de toda la obra, con prólogo de Salvador Garmendia.

³¹Mådera, Romano. «Pensando col sognon». *Klaros. Quaderni di Psicologia Analitica*, año X, n° 1-2, diciembre de 1997, pp. 41-46.

tratarlo como un amigo, a adquirir familiaridad con los propios sueños y a establecer un diálogo con el propio mundo interior: ¿quién vive dentro de mí?, ¿cuáles son mis paisajes interiores?³²

En los mismos términos se define la posición de Mutis frente al sueño. Él nos asegura que cuando sueña con agua quiere decir que todo está bien y refiere que cada tanto sueña con su padre y dialoga con él en sueños. Sin embargo, esos sueños no significan nada distinto de lo que son: una realidad paralela, no especular o simbólica. Conocer mejor esa otra realidad, nos *ayuda*; pero ¿a *qué* nos ayuda exactamente? La respuesta de Hillman, para quien no esté familiarizado con su obra puede resultar desconcertante. La obra de Mutis y sus personales confesiones y declaraciones la confirman.

En uno de los poemas recogidos en *La balanza*,³³ «El miedo», cuya importancia como pieza clave en el conjunto de la obra ha sido bien señalada por el propio autor, la temática del sueño aparece más sugerida que declarada, en asociación con la memoria vertiginosa que la noche y la deposición de las defensas de la vigilia desencadenan. «Todo», dice el poeta, «queda bajo [el] astuto dominio» de la noche; los recuerdos «invaden» de manera inconexa, obsesiva y angustiada: «[...] playas de tibia ceniza, vastos aeródromos a la madrugada, despedidas interminables». El sentido de esos recuerdos es inaferrable, pero las voces que dejan oír resultan nítidas: «Solo entiendo algunas voces. La del ahorcado de Cocora, la del anciano minero que murió de hambre en la playa [...]; la de los huesos de mujer hallados en la cañada de “La Osa”; la del fantasma que vive en el horno del trapiche». Y esas voces transmiten al atento escucha, que es el poeta, la palabra sobre la que se construirá el poema. Que se hará seguramente de modo fragmentario e inconexo, pero no importa, pues esa será precisamente la poética más afín a la visión que se desea transmitir.

Es también muy importante observar que fue en este mismo poema donde Mutis quiso introducir su verso primigenio: «Un dios olvidado mira crecer la yerba».³⁴ Si el «dios olvidado» es el poeta mismo (dios menor, dios exiliado que

³² «Acquistando dimestichezza con i miei sogni, mi familiarizzo con il mio mondo interiore». Hillman, James, *Funchi blu*. Antología de Thomas Moore. Milán, Adelphi, 1996, p. 352.

³³ Se trata de una *plaque* de 32 páginas en la que se alternan seis poemas de Álvaro Mutis y seis de Carlos Patiño; al final, la «biografía» está concebida también con intervenciones alternas, no firmadas, de espíritu surrealista y humorístico. El pie de imprenta reza: «Acabado de imprimir en los talleres Prág de Bogotá el 16 de febrero de 1948».

³⁴ En las versiones sucesivas, «yerba» será sustituido por «hierba».

observa las ruinas de su propio mundo y medita)⁵⁵ imaginando ya la salvación de ese mundo por medio de la palabra, la procesión alucinante de imágenes es la materia poética, la misma que está vinculada a una forma particular de la memoria, que se confunde con el sueño. Decía Mutis en un verso límpido, injustamente eliminado en las ediciones posteriores del poema: «Este cortejo me acompaña toda la noche. Me confundo con él, participo de su materia agobiadora de oscuros horizontes». Y más adelante, en versos inmodificados, dice: «Mías son todas estas regiones, mías son las agotadas familias del sueño».

Imágenes vertiginosas que una conciencia embotada por el sueño (el acto o el deseo de dormir) va liberando sin orden ni control, como sucede con las imágenes oníricas. Este es nuestro mundo interior, los paisajes sumergidos que no representan nada distinto de lo que son.

Pero ¿qué son exactamente? El poema de Mutis se intitula «El miedo», coherentemente con el sentimiento que despiertan las imágenes evocadas, un sentimiento de miedo y de angustia: «Mis sueños, en general, son terribles, espantosos», había dicho el autor.

Sabemos que la angustia, como había explicado Freud, es provocada por el retorno de lo reprimido, y que lo reprimido, hoy día, no es la sexualidad, ni la violencia, ni el crimen, sino que *lo reprimido es la muerte*.⁵⁶ Si volvemos a mirar las imágenes que pueblan el poema de Mutis, vemos que, efectivamente, todas ellas están vinculadas a la muerte: ahorcado, minero muerto, huesos de mujer, fantasma...

El sueño nos conduce al mundo inferior y ese «descensus ad inferum», a lo que está debajo, a lo «más inferior» es, asimismo, el descenso al infierno, al mundo de los muertos. Tal vez, dice Hillman, «el objetivo de los sueños, noche tras noche, año tras año, es preparar al Yo imaginal para la vejez, la muerte, el destino, sumergiéndolo cada vez más profundamente en la memoria».⁵⁷ Y más claramente aún: «Cada sueño es un ejercicio para entrar en el mundo inferior, una preparación de la psiquis a la muerte».⁵⁸ Pero esa misma preparación se reprime con las luces del alba, se aleja rápidamente de la conciencia, que la arroja en la profundidad «inferior» como causa de angustia. Porque «si cada sueño es un paso hacia el mundo infernal,

⁵⁵Cfr. Canfield, Martha. «Studio introduttivo». En Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*, p. 11.

⁵⁶Hillman, James, ob. cit., p. 381.

⁵⁷Hillman, James. *Mito dell'analisi*. Milán, Adelphi, 1991, pp. 195-196.

⁵⁸Hillman, James. *Fuochi blu*, p. 356.

entonces recordar un sueño es convocar la memoria de la muerte, y abre a nuestros pies un abismo aterrador».³⁹

Al mismo tiempo, ese mundo oscuro y esa «iniciación» a lo que será nuestro destino ineludible son fascinantes y fatalmente atractivos. Como ha explicado con lógica desarmante Hillman, el sueño es la ocasión para volvernos totalmente hacia atrás, para dejarnos seducir como Eurídice por el mundo inferior o infernal y, así, confrontarnos con el reino misterioso de la profundidad psíquica, ámbito fantasmal, elusivo e irredimible.⁴⁰

En la novela *Ilona llega con la lluvia*,⁴¹ Mutis crea un personaje misterioso y bastante siniestro, Larissa, quien vive obsesionada por una serie de encuentros amorosos nocturnos que se desenvuelven en una atmósfera indefinible entre el delirio o la alucinación y el sueño. Larissa ama a estos seres que parecen surgir de su profundidad psíquica a medida que la nave en la que viajan se aleja de la costa y los vínculos con la vida consciente (la tierra) se debilitan, siendo favorecidos y adquiriendo vigor en el vacío ambiguo de la vastedad marina. Larissa ama y es amada por esos fantasmas nocturnos que, poco a poco, la arrastrarán a su propia destrucción; y ella, a su vez, arrastrará a la muerte a Ilona, ser extraordinariamente vital y luminoso.

Esta relación desconcertante y abismal entre el sueño y la muerte es, muy probablemente, lo que ha llevado a Mutis a distinguir, cada vez más, el mundo del sueño y el mundo de la vigilia, y a desarrollar una forma de respeto temeroso que le impide manipular el sueño en la obra literaria, aunque lo haya hecho en el pasado y, diríamos, de manera muy provechosa. En su novela *La mansión de Araucaíma*,⁴² por ejemplo, se cuentan tres sueños, de tres personajes distintos, y ninguno de esos sueños tiene una relación directa con la acción. La relación es indirecta, en el sentido de que ellos nos iluminan el mundo más secreto de cada uno: por ejemplo, de la Machiche, de quien se dice que «tenía un talento espontáneo para el mal»,⁴³ se descubre en el sueño una tristeza insospechable, y ella llora en el sueño su tristeza.

³⁹Ibidem, p. 355.

⁴⁰Moore, Thomas. *I sogni e l'anima del sangue*. En Hillman, James. *Fuochi blu*, p. 351.

⁴¹Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid, Mondadori, 1988. La novela fue llevada al cine por el productor italiano Sandro Silvestri, bajo la dirección del colombiano Sergio Cabrera, y fue presentada en el Festival de Venecia en septiembre de 1996.

⁴²Mutis, Álvaro. *La mansión de Araucaíma*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

⁴³Ibidem, p. 29.

La novela, que nace de una conocida anécdota,⁴⁵ se propone como una novela de tesis: el Mal y el Bien existen como fuerzas opuestas, y el poder del primero puede entronizarse y hacer del sitio que ocupa un sitio maligno o demoníaco. En la novela, ese «sitio» es, precisamente, la mansión, cuyos sus recintos secretos representan, asimismo, lo recóndito de las almas donde ha arraigado el mal. Por eso, en los sueños que allí se producen se puede sentir la ausencia de la Providencia, y el poder del Maligno. Dice el fraile en su oración cotidiana: «Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! la clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia».⁴⁶

En el pasado, el *contar sueños* le sirvió a Mutis para poner en evidencia ciertas situaciones psicológicas, como el insospechado itinerario de Maqroll hacia la muerte, en el citado poema «Morada». Resulta muy significativo que el poema indique desde el título la «morada» como sede final del sujeto soñante. Citemos una vez más a Hillman: «La obra de deformación y de transformación de los sueños construye la Morada de Hades, la propia muerte individual. Cada sueño aporta materiales para la construcción de esa morada. Cada sueño es [...] una preparación de la psiquis para la muerte».⁴⁷ De hecho, a la pregunta si cree que a través del sueño se pueda intuir la muerte, Mutis responde con una enfática afirmación; pero agrega, «[...] no soy partidario, ni considero que sea *fair-play*, inventar sueños de los personajes».⁴⁸ Es como si para él, que da a los sueños una gran importancia, no fuera justo mimar conscientemente la lógica onírica: hacerlo sería una forma sacrilega de manipulación de una materia «ajena» que debe ser conocida, tomada en cuenta, porque ella nos habla de lo más profundo de nosotros mismos. Es importante dialogar con los sueños, «hacerse amigo de ellos», como aconsejaba Jung; pero no degradarlos con la forma mimética de la ficción literaria.

Como buen hijo del surrealismo, Mutis cree que la invención literaria y el sueño están estrechamente vinculados. Dos son las claves de la creación literaria,

⁴⁵Estando Mutis en México, a principios del sesenta, conoció a Luis Buñuel, quien deseando hacer una película basada en *The Monk* de Lewis afirmaba que la novela gótica necesitaba para existir del contexto europeo en el que se había desarrollado, pues debía poder contar con castillos medievales y monjes perversos. Mutis quiso demostrarle que se podía escribir una «novela gótica en tierra caliente», es decir, en el trópico. Así, nació *La mansión de Araucaíma*, que sería publicada mucho más tarde. La atribución de esta historia a García Márquez en lugar de Buñuel, tal como aparece en la solapa de la edición italiana (*La casa di Araucaíma*, Milán, Adelphi, 1997) es un error que el autor ha denunciado a través de la prensa (véase, por ejemplo, *La Nación*, 16 de julio de 1997, p. 20).

⁴⁶Mutis, Álvaro. *La mansión del Araucaíma*, p. 42.

⁴⁷Hillman, James. *Il sogno e il mondo infero*. Milán, Il Saggiatore, 1988, pp. 98-99.

⁴⁸Entrevista inédita, cfr. nota 21.

afirma, la niñez del escritor y el mundo de sus sueños. «El sueño hay que vigilarlo, es la tercera parte de tu vida, eres tú mismo. No son gratuitos ni nacen de casualidades».*

La afinidad entre el sueño y la poesía es, por otra parte, inmediata y mayor que con la narrativa: en la lectura narrativa, el sentido surge solamente al final, mientras que en la lectura de las imágenes el sentido surge a cada instante, ya sea que se trate de imágenes oníricas o de imágenes poéticas. Si el Sueño y la Muerte eran hermanos en la antigua tradición helénica, hoy podríamos decir que, en el imaginario desarrollado a través de la línea romántico-simbolista-surrealista, el sueño y la poesía son hermanos no solo porque están animados por una lógica semejante y porque se nutren uno del otro, sino porque ambos constituyen una preparación para el destino último del hombre, para la muerte. Alto destino de la poesía que nos explica por qué poetas de todos los tiempos han insistido en que la poesía nos mejora, en que no es un simple divertimento o una evasión, sino que cumple una función educativa superior.

En síntesis, podemos decir que el sueño y la vigilia se presentan en la literatura contemporánea y en la obra de Mutis como mundos separados y que el acto poético nace de una transformación alquímica de los materiales existenciales residuales, operación posible en el ámbito del sueño. En segundo lugar, el sueño remite a lo infernal, en términos míticos, al mundo de Hades y Perséfone, o sea, a la muerte. En tercer lugar, precisamente porque el Hades no es solamente el mundo que aniquila, sino también la sede de una inteligencia incomparable, es fundamental llegar hasta esa inteligencia escondida y dialogar con ella, «hacerse amigo del sueño», como decía Jung, o comunicarse con el dios que vive en el sueño, como sugiere Hillman. No obstante, cuarta conclusión, la sumisión inerme a ese mundo contiene un peligro en acecho, que es el del abandono suicida, el de la fascinación destructiva de la muerte.■

*Ibidem.