

**DISCURSO DE LA PROFESORA MARTHA CANFIELD
CON MOTIVO DE SU INGRESO
A LA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS
COMO MIEMBRO CORRESPONDIENTE
Pronunciado el 12 de septiembre de 1997**

Sueño y Poesía como preparación para la muerte

Introducción

Agradezco al cuerpo de la Academia Nacional de Letras que ha querido honrarme con la designación de miembro correspondiente, y en modo particular al presidente. Prof. Antonio Cravotto, y al académico Jorge Arbeleche, que me ha presentado con una generosidad que acepto porque sé motivada por los largos años de amistad que nos unen.

Agradezco también a los académicos, amigos y familiares que están hoy aquí y que han querido acompañarme en esta ceremonia que, como todo lo ritual, tiene un valor que va más allá de lo inmediato y tangible.

Para mi presentación ante ustedes y para mi reencuentro con las instituciones uruguayas a través de este prestigioso organismo que es la Academia Nacional De Letras, he elegido como tema de disquisición *El Sueño y la Poesía como preparación para la Muerte*, con una referencia especial a Álvaro Mutis. La elección no es casual, por supuesto, y creo ser bastante consciente de la red de conexiones que la ha determinado.

Recordaba ayer la académica Gladys Valeta que la patria del hombre es su lengua, para puntualizar que, más allá de las estrechas fronteras de la nación de origen -los límites políticos de cualquier nación son siempre estrechos- nosotros somos ciudadanos de una patria mucho más vasta en el espacio y en el tiempo, que es el territorio magnífico del castellano. Me complace esa proposición que comparto ampliamente. Pero hoy, por una personal vocación al cosmopolitismo y al multilingüismo, yo le quiero proponer que nos reconozcamos ciudadanos de otra patria aún más vasta, que es la de la poesía.

La poesía, que es la quintaesencia de la lengua en cada lengua, y que más allá de las fronteras lingüísticas representa el lado oscuro y misterioso del hombre, las raíces del alma, el abismo secreto que en la

caída nos eleva, es por ello mismo indispensable para redimirnos de la mecanicidad y, en definitiva, de la pobreza de lo racional. Como dijo Carl Gustav Jung, la poesía es el otro, la alteridad equilibrante en una civilización que, como la nuestra, ha endiosado a la Razón, a la Ciencia y a la Tecnología.

Mis temas son, entonces, la poesía en primer lugar, y luego la muerte y el sueño. Quisiera preguntarle a cada uno de ustedes: ¿No sienten que estamos rodeados de muertos? En esta misma Academia, ¿no hay acaso 18 miembros que ocupan asientos de académicos que fueron en otro tiempo? ¿y cada uno de nosotros no lleva en su interior, a menudo como númenes tutelares los seres que lo amaron y que amaron? Yo hoy aquí me siento sin duda rodeada y acudida por muchos muertos: mi padre, mi madre, el profesor Carlos Real de Azúa, Margarita Martínez de Arlas...

Carlos Real de Azúa fue por años un importante cordón umbilical para mí con esta Montevideo, que yo había dejado en años juveniles sin saber que iba a ser para siempre. En mis viajes anuales de vacaciones, me vi siempre con él y por lo menos una vez en cada estadía, nos encontrábamos para charlar de muchas cosas. Y, si aprendí mucho de él, aprendí sobre todo en esas charlas informales, en lo que me comunicaba con sus gestos, con su púdica emotividad, con su simpatía. Margarita Martínez de Arlas, mi profesora de Literatura en Preparatorios, me descubrió el ámbito inagotable de la comparación homérica, la poesía de Safo, la estructura inflexible de la tragedia griega. Y sobre todo me enseñó que se podía reír y gozar con la Literatura, como se reía ella, disfrutando a todo pulmón de las contradicciones y absurdos de la condición humana que no tiene remedio pero que se puede encarar también con ironía y que los escritores son capaces de ordenar en el rigor iluminante de la pieza literaria. El desorden del mundo, dice Mutis, cuando se ordena en la obra literaria, comunica al lector un sentimiento de orden y el conocimiento del desorden.

Los muertos nos acompañan, ya se sabe. Y se transforman a menudo en guías interiores. Se ponen entre nosotros y el mundo exterior, entre nosotros y el presente, y nos ayudan a enfrentar el presente y la vida. Pero a veces, y éste es el tercer tema de mi ponencia, viven en nuestros sueños. En el sueño vivimos una vida paralela, separada del tiempo y del espacio de la vida. Y nuestros muertos habitan también esa dimensión del sueño, desde allí nos visitan y nos hablan. Me pregunto -me he preguntado mucho- por qué y para qué. Me pregunto si desde la dimensión del sueño nuestros muertos no estarán preparándonos el camino hacia la otra orilla que, desde esta orilla fascinante de la

vida, tememos y aborrecemos, es decir, el camino ineluctable que tarde o temprano nos llevará hacia ellos. Y me pregunto si esa promesa de reencontrarlos no vuelve a la vez fascinante la temida orilla de nuestro destino final.

El sueño y la muerte estarían, entonces, estrechamente conectados. Descubrir que un extraordinario psicólogo norteamericano, de la escuela de Jung, James Hillman, ha conectado estos dos grandes conceptos me ha iluminado en la lectura de la poesía. Porque la poesía nace en buena medida del sueño; en eso me mantengo fiel a la enseñanza de los grandes maestros de nuestro siglo, los surrealistas; y la poesía que nos abre los caminos del conocimiento alcanza su punto más sublime, es decir, la muerte. Ya que, en efecto, somos porque no éramos y porque dejaremos de ser.

Poesía, sueño, muerte. Recuerdo un cuento del querido amigo y escritor Julio Ricci: "La muerte del extranjero", donde el protagonista, que viaja hacia la muerte a través de una lenta agonía causada por el cáncer, se va encerrando cada vez más en una especie de duermevela en la que el mundo presente, su casa, su esposa, los asuntos de todos los días, se van perdiendo, detrás de una vaga niebla, mientras se van vigorizando las imágenes de su pasado, de la mujer amada y perdida, de sus muertos y de sus muertes. Que cada uno de nosotros vive muchas muertes durante la vida. Y me pregunto si lo que quería decir Ricci con aquel cuento no era precisamente esto: que el sueño y los muertos como figuras imaginales de su sueño no eran más que los embajadores que estaban ayudando a su protagonista a cruzar el difícil umbral.

Sueño, muerte, poesía. Y por fin Álvaro Mutis. También hay una razón muy precisa para haberlo elegido a él y no a otro para ilustrar estas reflexiones. Él es seguramente una de las voces poéticas más profundas de nuestro tiempo, cuyo eco, estoy convencida, se oirá por mucho tiempo. Pero, además en la poesía de Mutis, el sueño y la muerte aparecen entrelazados en estrecha correspondencia. Según un lector de Mutis, el poeta ítalo-venezolano Luca Rosi, Mutis canta realmente el "desastre" de la condición humana, pero a medida que uno lo va leyendo, así como al principio desarma, luego, poco a poco, nos va reconciliando con todo, hasta con la muerte.

Una última premisa: mis referencias bibliográficas en el campo de la psicología son sobre todo a Jung y a su escuela. Sé que en Montevideo y en Buenos Aires predomina la escuela Freud-Lacan, la misma que sigue en su profesión mi hermana Susana. A ella dedico estas reflexiones y le pido venia por las formulaciones que tal vez considerará poco ortodoxas.

En toda la poesía hispánica anterior al Romanticismo -desde las cantigas medievales, al Romancero, a la gran poesía manierista y barroca del Siglo de Oro y en la literatura del siglo XVIII- aparece una distinción neta entre pensamiento y elaboración onírica o, en otras palabras, entre la comunicación de la vigilia y la del sueño¹. 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 transforman 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 contrapone al mundo de la realidad, concebido como material, banal, dominado 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 Latina³, 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 al alma misma americana, 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. El ejemplo más emblemático es el cuento de Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, donde 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:

1 Véase aquí mismo la ponencia de Pablo Jauralde Pou, “Un viaje literario de ensueño”.

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

3 El Modernismo, dice Octavio Paz, es “nuestro verdadero romanticismo”: cfr. *Cuadripartito*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p.28 y luego, p.48 y sig.

4 Dice Rubén Darío: “Más 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).

“Camino contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.⁵

Por su parte, Cortázar, que tampoco es ajeno a la fascinación de lo estotérico y de lo mágico como una erupción insospechada de lo cotidiano, prefiere el acercamiento psicoanalítico al sueño. Reconoce en éste 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

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

La misma línea romántico – simbolista – surrealista nos conduce a la obra de Álvaro Mutis, quien, con un primer exiguo grupo de poemas – *La balanza* (en colaboración con Carlos Patiño) – se propone en 1948 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 sí a la condición transeúnte del hombre, pero recreando al mismo tiempo como una forma de consolidación el paisaje que le era familiar y sumamente caro, el de la provincia tolimense de su infancia y de la “tierra caliente” colombiana.

Un poeta francés, de raíz simbolista y de origen antillano, nacido, por tanto, en un paisaje semejante, había sido el modelo desencadenante para el joven Mutis. Dice Saint – John Perse:

5 Jorge Luis Borges, *Las ruinas circulares*, en *Ficciones*, Buenos aires, Emecé, 1956, p.66.

6 Julio Cortázar, *Ultimo raound*, México, Siglo XXI, 1969, p.140 (“primer piso”).

“Mon cheval arrête sous l’arbre plein de rourterelles, je siffle un fifflement 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 a los árboles y las flores, el cámbulo, el guamo, los ríos Coello y Cocora, el brillo de una vegetación que, también para él, será “a 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 Bertrand⁸. La breve obra de este último nace y se construye como materia onírica, despertando una enorme sugestión en poetas posteriores a él, como por 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 poética*: 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, en una especie de transformación alquímica, la poesía:

“Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria.

7 “Mi caballo detenido bajo el árbol lleno de tórtaras,/ silbo un silbido tan pro, que no existe promesa a las orillas que mantengan todos estos ríos (Hojas vivas de mañana son a imagen de la gloria)...”: traduzco de *Anabase. Chanson*, en *Oeuvres Complètes*, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

8 Aloysius Bertrand (1807-184), escritor francés afincado en Dijon y luego en París, murió tísico a los 34 años, dejando un volumen de poemas en prosa, publicado póstumo en 1842 por su amigo y protector David D’Angers y con el apoyo de Sainte-Beuve.

9 Escrita aproximadamente entre el 45 y el 46, *La creciente* 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 y en las traducciones: *Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, y Madrid, Visor, 1992; *Summa di Magroll il Gabbiero*, a cargo de Fabio Rodríguez Amaya, Torino, Einaudi, 1993; *Les éléments du désastre*, a cargo de François Masspero, París, Grasset, 1993; *Gil elementi del disastro*, a cargo de Martha I. Canfiel, Firenze, Le Lettere, 1997.

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 preciso de evocación y de convocación poética: “Torna la niñez...” Dicho en otras palabras, puede provocar la epifanía. Y esa epifanía 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 el paisaje, tanto para Mutis como para Saint-John Perse¹⁰ el sueño y la vigilia son dos mundos separados, aunque estrechamente conectados, tanto 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. Que a través del sueño, o en el estado de duermevela, sea posible acceder a las zonas más profundas de la psiquis y llegar a conocer así el aspecto más misterioso y revelador de la personalidad fue algo establecido por el psicoanálisis y que más tarde se iba a convertir en el campo de trabajo privilegiado por los surrealistas, quienes ocupan un lugar fundamental en la formación literaria de Mutis.

Pero, ya 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

10 La fuente romántica de este sentimiento aparece con toda evidencia en Leopardi cuando afirma: “un sitio, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poética punto a vederla” (*Zibaldone*, 4426).

que sirve de introducción a las *Fantásias 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 *idea*”.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 y 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 no ya bajo la forma ingenua de su aparición personificada, sino mediante la presencia tangible del mal se encuentra claramente en la obra de Mutis. Dice éste 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

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

12 *Ibid.*, p.41

13 *Ibid.*, p.47.

14 Álvaro Mutis, “Los elementos del desastre”, en *Obra literaria. Poesía*, al cuidado de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura, 1985, p.18.

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

Pero ese mundo “inferior” del que provienen está 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

Y más adelante, en la misma composición, mezclando según su gusto neovanguardista el verso con el párrafo:

“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. Porque 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 frutas 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

15 Carl Gustav Jung, *Psicología e poesia*, Torino, Boringhieri, 1988, pp.41-44.

16 *Ibid.*, p.45.

17 Alvaro Mutis, *Los trabajos perdidos*, en op.cit., o.39.

18 *Ibid.*, p.40.

19 *Ibid.*, p.39.

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, y de los cuales no necesariamente se debe derivar un mensaje particular (o sea, 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”. Y 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.

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”²⁰. El meandro de sueños por el cual 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 y los sueños tienen siempre una connotación angustiosa, coherentemente con el tono general de su poética. No se excluye que ello tenga asimismo un origen autobiográfico²¹. En “Morada”, una de las compo-

20 Aloysius Bertrand, “Un sueño”, en op. cit., pp.113-114.

21 A la pregunta sobre cómo son sus sueños, Mutis contesta: “Mis sueños en general son terribles, espantosos”: entrevista inédita, un fragmento de la cual se puede leer en *Conversazione con Álvaro Mutis*, en la antología poética *Gli elementi del disastro*, cit., pp.297-311.

siciones en prosa de *Reseña de los hospitales de ultramar*²², alguien no nombrado pero que es constante personaje de Mutis, Magroll 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 olvidado paulatinamente todo, hasta acercarse despojado al encuentro con la muerte. Pero la muerte en ese caso no es soñada: ella espera afuera del sueño, transformando a éste en una macabra anticipación, y produciendo un cambio de perspectiva narrativa, de interior a exterior, que permite focalizar a Magroll 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...

A la mañana siguiente el practicante de turno lo encontró aferrado a los barros de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos”.²³

Entre Aloysius Bertrand y Álvaro Mutis está 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 posmodernista y decadente, neorromántico e incluso precursor del surrealismo²⁴. 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 vige 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, en general los poemas en prosa de Ramos Sucre se mueven en un incierto umbral entre lo soñado, lo visionario y lo fantástico. Veamos algunos ejemplos:

22 “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.

23 Álvaro Mutis, “Morada”, en *Obra literaria. Poesía*, cit., p.90.

24 Cfr. J.A. Ramos Sucre, *Obra completa*, Prólogo de José Ramón Medina, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p.462. Como precursor del surrealismo lo propone Srefan Baciu, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 49-52 y pp.138-140.

“He recorrido el palacio mágico del sueño. (“De profundis”, en *El cielo de esmalte*, 1929, p.223)²⁵.

Yo no alcanzaba a desprenderme de los fantasmas del sueño en el curso de la vigilia. (“La ciudad de los espejismos”, en *Ibid.*, 258)

Yo había despertado de un sueño inmóvil y de sus visiones fatídicas, originarias de la luna. (“La presencia”, en *Ibid.*, p.222)

Se abandona sin zozobra al sueño inerme. (“El talismán”, en *Las formas del fuego*, 1929, p.275)

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 jiba montuosa, de ruidos 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. (“El ensueño del cazador”, en *La torre de Timón*, 1925, p.91)”

El parentesco literario entre Ramos Sucre y Álvaro Mutis es bastante evidente, aunque hasta ahora no haya sido puesto claramente en evidencia. Pero dado que Ramos Sucre después de su muerte fue prácticamente olvidado, incluso en Venezuela, y solo se ha vuelto a publicar a partir de la década de los 80.²⁶, se puede afirmar con toda seguridad que Mutis no lo conoció. Cabe suponer entonces que lo que acerca a los dos escritores es una fuente común, y que esa fuente sea 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 ensañación, cuando no de pesadilla, en la irreverencia religiosa que encubre el respeto a una ley intangible y superior, y en la reflexión sobre la literatura como producto a la vez divino y diabólico. Ahora bien, 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

25 Todas las citas corresponden a la *Obra completa*, cit., de la que se indican los números de página.

26 La primera edición moderna de su obra, correspondiente a una seria revisión crítica y a la consiguiente revalorización del autor, es *Obra poética*, Caracas, Edición del Cincuentenario, 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* (vasta antología de toda la obra), prólogo de Salvador por Alba Rosa Hernández Bossio.

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 y 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 y esa 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 Mádera distingue entre “racconto figurale”, es decir, el sueño, y “calcolo argomentativo”, es decir, el pensamiento, considerando el sueño como otra forma de pensamiento²⁷. Queda atrás la concepción freudiana, que concebía el sueño como un enmascaramiento del deseo, para encontrarnos con Jung, para quien el sueño es tan otra realidad que él invita a “hacer amistad con el sueño”, a 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?²⁸

En lo 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. Pero esos sueños no significan nada distinto de lo que son; una realidad paralela, no especular o simbólica. Conocer mejor esa otra realidad, nos *ayuda*.

Ahora bien, ¿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*²⁹, “El miedo”, cuya importancia como pieza clave en el conjunto de la obra ha sido señala-

27 Véase aquí mismo Romano Mádera, *I pensieri del sogno*.

28 “Acquistando dimestichezza con i miei sogni, mi familiarizzo con il mio mondo interiore”, James Hillman, *Fuochi blu*, Milno, Adelphi, 1996, p.352.

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

da 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 angustiosa: “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 (...); 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 cual se construirá el poema. Que se hará seguramente de modo fragmentario e inconexo, pero no importa, porque ésa 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 yerba³⁰”. Si el “dios olvidado” es el poeta mismo (dios menor, dios exiliado que observa las ruinas de su propio mundo y medita³¹), imaginado ya la salvación de ese mundo por medio de la palabra, la procesión alucinante de imágenes es la materia poética; y esa materia 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:

“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 imáge-

30 En las versiones sucesivas, “yerba” será sustituido por “hierba”.

31 Cfr. M. Canfield, *Studio introduttivo*, in Álvaro Mutis, *Gli elementi del disastro*, cit., p.11.

nes 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*³². 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 objeto 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”³³. Y más claramente aún: “Cada sueño es un ejercicio para entrar en el mundo inferior, una preparación de la psiquis a la muerte”³⁴. Pero esa misma preparación, con las luces del alba se reprime, 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, entonces recordar un sueño es convocar la memoria de la muerte, y abre a nuestros pies un abismo aterrador”³⁵.

Al mismo tiempo, ese mundo oscuro y esa “inclinación” a lo que será nuestro destino ineludible, es fascinante y fatalmente atractivo. 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 irredimible³⁶.

En la novela *Ilona llega con la lluvia*³⁷, Mutis crea un personaje, misterioso y bastante siniestro, Larissa, que vive obsesionada por una serie de encuentros amorosos nocturnos, que se desenvuelven en una

32 James Hillman, Fouchi blu., p.381.

33 James Hillman, Mito dell'analisi, Milano, Adelphi, ed. Riveduta 1991, pp. 195-196.

34 James Hillman, Fouchi blu., cit., p.356.

35 Ibid., p. 355

36 Thomas Moore, I sogni e l'anima del sangue, in Fuovhiblu, cit., p. 351

37 Madrid, Mondadori, 1988. La novela fue llevada al cine por el productor italiano Sandro Silestri, bajo la dirección del colombiano Sergio Cabrera, y presentada en el Festival de Venecia en septiembre de 1996.

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.

Es esta relación desconcertante y abismal entre el sueño y la muerte, muy probablemente, lo que ha llevado a Mutis a distinguir cada vez más entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia y a desarrollar respecto al sueño 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*³⁸, 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”³⁹, se descubre en el sueño una tristeza insospechable, y ella llora en el sueño su tristeza. La novela, que nace de una conocida anécdota⁴⁰, se propone como una novela de tesis: el Mal y el Bien existen como fuerzas opuestas y el poder del primero puede entronizarse, haciendo del sitio que ocupa un sitio maligno o demoníaco. En la novela, ese “sitio” es precisamente la mansión; y sus recintos secretos representan asimismo lo recóndito de las almas donde ha arraigado el mal. Pro eso en los sueños que allí se producen se pueden sentir la ausencia de la provincia y el poder del Maligno. Dice el fraile en su oración cotidiana:

38 Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

39 Ibid., p.29.

40 Estando Mutis en México, a principios del 60, 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 monjas 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*, Milano, Adelphi, 1997) es un error que el autor ha denunciado a través de la prensa (véase, por ejemplo, “La Nazione”, 16-Vii-1997.p.20)

“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.” (p. 42)

El *contar sueños* le sirvió a Mutis en el pasado para poner en evidencia ciertas situaciones psicológicas, como el insospechado itinerario de Magroll 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”⁴¹. Y de hecho, a la pregunta si cree que a través del sueño se puede intuir la muerte, Mutis responde con una enfática afirmación. Pero, agrega, “no soy partidario, no considero sea *fair-play*, inventar sueños de los personajes”⁴². 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 sacrílega 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 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 estén estrechamente vinculados. Dos son las claves de la creación literaria, 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 casualidad”⁴³.

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 del otro, sino también porque am-

41 James Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi, pp. 98-99.

42 Entrevista inédita, cfr. Nota N° 20.

43 *Ibid.*

bos 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.