

Trauma, sueño e insomnio en la literatura española.

Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI

Tim Christmann
Oleksandr Pronkevich
Janett Reinstädler
(eds.)



**SARAVI PONTES –
Beiträge zur internationalen Hochschulkooperation
und zum interkulturellen Wissenschaftsaustausch**

**Herausgegeben von Astrid M. Fellner, Roland Marti,
Christoph Vatter, Elisabeth Venohr**

Band 14



Tim Christmann, Oleksandr Pronkevich, Janett Reinstädler (eds.)

**Trauma, sueño e insomnio
en la literatura española.**
Desde el siglo XIX hasta el siglo XXI



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

 **OLMS**

© 2022 *universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes

Saarland University Press

Presses Universitaires de la Sarre

Postfach 151141, 66041 Saarbrücken

ISBN: 978-3-86223-304-5 gedruckte Ausgabe

ISBN: 978-3-86223-305-2 Onlineausgabe

ISSN 2198-0551 gedruckte Ausgabe

ISSN 2198-056X Onlineausgabe

Satz: Johanna Gassen

Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Umschlagabbildung: Federico García Lorca: Zeichnung zu *Poeta en Nueva York*. Zwischen 1929 und 1930.

Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poeta_NY_3.jpg

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen *universaar* und dem Georg Olms Verlag.

Índice

Trauma, sueño, insomnio. Introducción <i>Tim Christmann, Oleksandr Pronkevich y Janett Reinstädler</i>	7
Sueño, insomnio y trauma histórico en <i>La desheredada</i> de Galdós <i>Assunta Polizzi</i>	13
El trauma y los sueños en <i>Amor y pedagogía y Cómo se hace una novela</i> de Unamuno <i>Oleksandr Pronkevich y Olga Mayevska</i>	29
“El dolor que mantiene despiertas las cosas”. Trauma, vigilia y necroeconomía en <i>Poeta en Nueva York</i> de Federico García Lorca <i>Isabel Exner</i>	53
Teatro, sueño y trauma, un Triángulo de las Bermudas nocturno en <i>El cuervo</i> de Alfonso Sastre <i>Janett Reinstädler</i>	77
Noches sin sueño(s): trauma, insomnio y el vacío onírico en <i>Luna de lobos</i> de Julio Llamazares <i>Tim Christmann</i>	99
<i>En la orilla</i> de Rafael Chirbes: continuación del trauma real en el sueño <i>Karolina Maria Kowol</i>	115
Autoras y autores	147

TIM CHRISTMANN, OLEKSANDR PRONKEVICH Y
JANETT REINSTÄDLER

Trauma, sueño, insomnio. Introducción

El sueño es un motivo recurrente de la literatura española desde la Edad Media hasta la época actual y miles y miles de investigadores han estudiado el discurso onírico. Sin embargo, en la producción científica dedicada al tema todavía quedan vacíos o, más exactamente, zonas casi desconocidas. A estas últimas pertenece la representación del sueño y del insomnio en obras literarias no como metáfora calderoniana de la incapacidad de distinguir entre ficción y realidad, sino como el proceso de dormir como un acto fisiológico acompañado por el flujo de imágenes en la conciencia humana, mientras los individuos se desconectan del mundo para descansar. Otro aspecto de este tema es el insomnio, un fenómeno inseparable del estudio del sueño.

La repetición de experiencias cotidianas desagradables en nuestros sueños nocturnos es también conocida desde la antigüedad. Durante ya más de un siglo la investigación clínica se centra en la conexión que establecen los sueños con los traumas. Desde Sigmund Freud (1901) hasta Deirdre Barret (2001), pasando por Ángel Garma (1940), se han estudiado, desde una perspectiva clínica, las múltiples conexiones entre la experiencia vital existencial y el contenido de los sueños.¹ Entre los síntomas más comunes del trauma psíquico se incluyen las pesadillas y los sueños angustiosos recurrentes que interrumpen el sueño y hacen que el sujeto traumatizado se despierte involuntariamente. De ahí que el insomnio, o sea, la imposibilidad de conciliar un sueño plácido y otros trastornos del sueño de larga duración no deban pasarse por alto a la hora de analizar los vínculos entre el discurso onírico y el trauma.²

Al mismo tiempo, las experiencias traumáticas se multiplicaron y condensaron en España desde finales del siglo XIX en situaciones históricas como la Semana trágica, las guerras del Rif, la Guerra Civil, así como la censura y la represión, la persecución y la tortura de la oposición bajo el franquismo. No se pueden olvidar los traumas que sufren los individuos en sus vidas privadas: las

¹ Sigmund Freud: "Die Traumdeutung [1901]." En: *Über den Traum. Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999; Ángel Garma: *Psicoanálisis de los sueños* [1940], 3.^a ed., Buenos Aires, Editorial Nova, 1956; Deirdre Barrett (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

² Cf. Lutz Wittmann, Michael Schredl y Milton Kramer: "Dreaming in Posttraumatic Stress Disorder: A Critical Review of Phenomenology, Psychophysiology." En: *Psychotherapy and Psychosomatics* 76, n.º 1, 2007, p. 25.

muerter de seres queridos, la violencia familiar, las experiencias migratorias, etc. De tal modo, este volumen explora cómo la literatura española utiliza los sueños, pero también su punto negativo, el insomnio, para articular contenidos traumáticos reprimidos y prohibidos.

En los géneros literarios de la narrativa, la lírica y el teatro, la interconexión del sueño con el trauma puede demostrarse en términos de contenido: las experiencias de violencia son las que dominan el sueño, robándolo o determinando sus contenidos. En cuanto a la estética formal, las similitudes estructurales entre los síntomas traumáticos y lo onírico llaman la atención por su variabilidad: el *shock*, la deixis cronotópica inestable, la parálisis física, la repetición incontrolada de pensamientos/imágenes, las codificaciones metafóricas y metonímicas, caracterizan muchos textos en cuanto a contenido y estructura. Las obras literarias seleccionadas para el libro representan distintas etapas de la literatura española, desde el modernismo temprano (naturalismo) hasta el periodo posmodernista. Como resultado, el lector del libro puede observar cómo se desarrollaron recursos literarios utilizados por escritores para representar los sueños y el insomnio causados por el trauma y cómo se fue enriqueciendo el repertorio hermenéutico aplicado a la profundización en los procesos mentales en literatura.

La hispanista Assunta Polizzi, de Palermo, analiza en su artículo la novela *La desheredada* (1881), de Benito Pérez Galdós, y su protagonista Isidora Rufete como un caso emblemático del personaje atormentado por el desencanto individual, dentro de las coordenadas del discurso literario y del discurrir de la Historia. En este caso, se pone de relieve la narración de lo irracional como proceso observable, así como los complejos trastornos del insomnio determinado por traumas individuales y colectivos. El enfoque filosófico del pensamiento de María Zambrano acerca del ámbito del sueño y sus correlatos, así como su sensibilidad literaria y su profunda lectura de la obra de Galdós, han supuesto una clave de interpretación proficua. De hecho, se han podido poner en relación, en el personaje de Isidora Rufete, el tejido onírico quijotesco que conforma especialmente la protagonista, el insomnio, como trastorno peculiar de la heroína inhábil de confiar en el estado del sueño y perder así el control sobre la actividad idealizadora de la realidad, y finalmente el trauma histórico que se refleja en su existencia.

Los investigadores ucranianos Oleksandr Pronkevich y Olga Mayevska analizan el trauma y los sueños en la novela *Amor y pedagogía* y en el ensayo *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno. Las dos obras literarias son interpretadas como reflexión de las experiencias traumáticas que cambiaron la vida del escritor, su modo de pensar y la estética y la poética de su prosa. La primera experiencia es la muerte de su hijo Raimundín (1897), que provocó la

crisis espiritual del escritor reflejada en la novela *Amor y pedagogía*. Sus personajes están obsesionados con el deseo de dormir para protegerse de la violencia del racionalismo. La estructura de la narrativa imita el flujo onírico y se destaca por la fragmentación, por la improvisación y por el rechazo completo de los medios poéticos de la novela naturalista. Otro periodo traumático en la biografía de Miguel de Unamuno fue su estancia en París (1924–1925). De ella es *Cómo se hace una novela*, una obra de meta-prosa que combina rasgos de autobiografía, tratado filosófico, periodismo polémico, estudio literario y analiza el estado del insomnio del protagonista, el doble de M. de Unamuno, frustrado por el exilio voluntario.

Los demás trabajos son de un grupo de investigadores procedentes de la romanística de la Universität des Saarlandes en Saarbrücken, Alemania. En su artículo, Isabel Exner investiga el motivo del sueño imposible en la poesía americana de Federico García Lorca (1929) en relación con su recreación lírica de un capitalismo traumático. Señala una estructura experiencial traumática como un patrón performativo recurrente en *Poeta en Nueva York*, y elabora cómo la imposibilidad del sueño y de su capacidad de sanación en los poemas deviene figura para una afectividad dañada, que se traduce en una relación no empática hacia personas, tierra y animales. En correspondencia pero también a diferencia de los escritos de la época de Walter Benjamin, Exner demuestra que en Lorca el diagnóstico poético de una base experiencial traumática genérica del capitalismo no se relaciona primordialmente con los dispositivos tecnológicos nuevos de la época ni con el impacto de la urbanización e industrialización en sí, sino que la *longue durée* de violencias coloniales y extractivistas es el espectro histórico colectivo y transatlántico que se arrastra por los poemas de Lorca como condición de dicha afectividad.

Janett Reinstädler se ocupa de una obra temprana del “imposibilista” Alfonso Sastre. Su pieza dramática en dos actos, *El cuervo* (1957), ha sido considerada por los expertos como muestra del género apolítico-fantástico y, por tanto, como una excepción en la obra del autor, marcada por un irrefrenable compromiso político. El artículo de Reinstädler ofrece una lectura alternativa, poniendo el foco en las numerosas referencias oníricas del drama. Vista desde cerca, esta calidad de sueño abre la visión a una articulación codificada de traumas individuales y colectivos reprimidos que marcan la sociedad española contemporánea. Así, las rupturas temporales del drama, la resurrección de una mujer asesinada y su nuevo asesinato ante los ojos de un grupo de amigos paralizados, pueden leerse no solo como una reminiscencia de la tradición de la literatura gótica, sino también como la articulación camuflada de un doble trauma tabú, resultante de la experiencia traumática durante y después de la guerra civil española y del silenciamiento violento de toda oposición bajo el franquismo.

Tim Christmann, doctorando en Literaturas Hispánicas, propone una relectura de la novela *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares. La dimensión onírica de esta obra sobre la guerrilla antifranquista ha sido descuidada por la academia ya que el texto destaca por la ausencia de escenas en que los protagonistas duermen o sueñan. El artículo demuestra que es precisamente a través de esta no representación que se pone de manifiesto el carácter traumático de las experiencias de los maquis. Por un lado, para los perseguidos, la represión franquista equivale a una represión forzada del acto de dormir, o sea, a un permanente y traumatizante insomnio que imposibilita gestionar las vivencias cotidianas traumáticas. Además, a lo largo de la novela no se encuentra ninguna secuencia onírica explícita. Los sueños de los maquis son literalmente espacios en blanco entre dos párrafos. En *Luna de lobos*, el profundo sentimiento de vacío experiencial causado por el trauma de la guerra y el primer franquismo corresponde a lo que Christmann llama *vacío onírico*, es decir, la no representación de lo onírico.

Karolin Kowol, doctoranda del centro de estudios graduados Europäische Traumkulturen/European Dream Cultures de la Universität des Saarlandes analiza la novela *En la orilla* de Rafael Chirbes. La autora no piensa la narrativa chirbesiana exclusivamente en el contexto de la crisis económica, como lo proponen muchos estudios y reseñas. Para ella, la crisis económica de España se mantiene en la sombra de la novela mientras que destaca a lo largo de la lectura la crisis ética de la humanidad y en particular la crisis interior de los individuos encontrando su punto culminante en los mundos oníricos de los personajes. Aquí la autora ve un motivo central: los sueños, a saber las pesadillas que ajustan las cuentas sin piedad con los sujetos soñadores. Estos sueños operan como prolongación del mundo real y del trauma que sufren los personajes. Al poner en relación los traumas colectivos no solo con los traumas individuales y la memoria, sino también con el sueño que opera como continuación del trauma real y que asume una función intensificadora, se elabora un planteamiento nuevo en el marco de los estudios sobre las novelas chirbesianas.

Este volumen es ya la quinta publicación de la larga cooperación internacional e interdisciplinaria que los académicos de la Universidad Nacional del Mar Negro Petro Mohyla y la Universität des Saarlandes han estado configurando activamente durante más de una década. Con el apoyo del DAAD, de los Eastern Partnerships y del programa Erasmus Plus KA 107 Línea 1, llevamos a cabo encuentros, charlas, cursos y congresos en Ucrania y Alemania. Tras los estudios comparativos de los medios audiovisuales publicados en 2018, el presente volumen es testigo de nuestro intercambio científico actual, enfocando ejemplos canónicos de la literatura española moderna para mostrar cómo la plasmación literaria del sueño y el insomnio posibilita el *acting out* y *working*

*through*³ del trauma de las experiencias individuales y colectivas en la España poscolonial. Los fenómenos del sueño, el trauma y el insomnio se descubren como constituyentes fascinantes de la memoria literaria hispánica.

Bibliografía

Barrett, Deirdre (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Freud, Sigmund: “Die Traumdeutung [1901].” En: *Über den Traum. Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999.

Garma, Ángel: *Psicoanálisis de los sueños* [1940], 3.^a ed., Buenos Aires, Editorial Nova, 1956.

LaCapra, Dominick: “An Interview with Professor Dominick LaCapra [by Amos Goldberg].” En: *Shoah Resource Center: The International School für Holocaust Studies* 9, junio de 1988, pp. 1–8.

Wittmann, Lutz, Michael Schredl y Milton Kramer: “Dreaming in Posttraumatic Stress Disorder: A Critical Review of Phenomenology, Psychophysiology.” En: *Psychotherapy and Psychosomatics* 76, n.º 1, 2007, pp. 25–39.

³ Cf. Dominick LaCapra: “An Interview with Professor Dominick LaCapra [by Amos Goldberg].” En: *Shoah Resource Center: The International School for Holocaust Studies* 9, junio 1988, pp. 1–8.

Sueño, insomnio y trauma histórico en *La desheredada* de Galdós

[...] la totalidad de esa obra que a [Galdós] viene referida, que de él recibe su unidad. [...] Unidad no abstracta, ni menos aún concreta –de conglomeración o agregados–, ya que de seres vivientes y humanos se trata, de tantas entrecruzadas historias y de tanta historia; de tanta personal y verídica historia, sumergidas todas en esa especie de océano que es la historia nacional, de cuya resaca parecen venir a depositarse en ese lugar de salvación de la novela galdosiana.¹

Cuando, en 1881, Benito Pérez Galdós publica *La desheredada*, da comienzo a un nuevo proyecto de escritura, que denomina “Novelas Españolas Contemporáneas” y que intenta marcar un cambio –tal vez una superación– respecto a las “Novelas de la Primera Época”, que habían narrado la provincia española y sus enfrentamientos maniqueos. Emprende así una nueva manera narrativa, solicitada o inspirada por el naturalismo zoliano, aunque bien aclimatada no solo a la cultura española, sino sobre todo a su propia poética –de procedencia cervantina–, constantemente dirigida hacia nuevas y múltiples representaciones de la realidad y de la experiencia existencial del individuo. De ahí que las páginas de estas novelas van poblándose de personajes, herederos todos de alguna forma de Don Quijote, atormentados por los dramas íntimos que su enfrentamiento con la realidad y con la norma social les provoca, ya que estas les imponen límites o ajustes a sus arrebatos de la imaginación o del espíritu. De hecho, a menudo el recorrido dramático de muchos de ellos procede de la incapacidad, por parte del personaje, para aceptar una solución de mediación entre lo que la realidad social impone y las propias e irrefrenables aspiraciones del alma. Además, estos individuos a veces están sumergidos en un mundo de ficción, en el cual van parapetándose del desengaño individual y colectivo, puesto que siempre, y en todo caso Galdós, no deja de situar a sus criaturas –allá, en el fondo del escenario– dentro de las coordenadas del discurso y del discurrir de la Historia, en un proceso de continua osmosis literaria.

Isidora Rufete, la heroína de *La desheredada*, es una de esas criaturas galdosianas. Hija de Tomás Rufete, que, con su monólogo delirante –dentro del manicomio madrileño de Leganés– compone el incipit de la novela, Isidora está convencida de que es la nieta de la marquesa de Aransis, a raíz de unos documentos que le ha entregado su tío canónigo, don Santiago Quijano-Quijada

¹ María Zambrano: *La España de Galdós*, Madrid, Alianza, 2020, pp. 29–30.

—de patente herencia quijotesca—, con el cual también se ha criado. Durante toda la novela, la joven intentará incansablemente que se le reconozca el derecho a tal descendencia, creyendo en ello como en un ideal que gobierna su existencia y que la convierte en la mujer “Quijote” galdosiana. Entretanto, la realidad de su condición le va produciendo una serie de heridas interiores, que van debilitando su propulsión imaginativa, empujándola hacia la degradación. La multiplicidad de perspectivas narrativas, muy bien dosificadas por el Galdós naturalista —que, sin embargo, rehúye de la tan auspiciada “impersonalidad narrativa” de Zola— colabora en la representación de una realidad multifacética, en la cual adquieren vigor los sueños y las pulsiones de los protagonistas, así como las inesperadas soluciones del drama que Galdós va componiendo para cada uno de ellos.

La dimensión onírica en las obras de este autor, como tema narrativo, modo o caracterización de los personajes, ha sido estudiada por la crítica galdosiana en varias ocasiones,² sin dejar de subrayar el constante interés del escritor naturalista por las implicaciones científicas que el nuevo método aplicado a la literatura supone. De hecho, los adelantos de las ciencias naturales, de la medicina y hasta del psicoanálisis le ofrecen a la escritura de Galdós unos andamios muy sólidos para ir estructurando personalidades complejas y al mismo tiempo escurridizas. De ahí la presencia de personajes soñadores, sobre todo niños —frágiles hasta lo patológico, como Isabelita Bringas de *La de Bringas* (1884), o tan intensos como Luisito Cadalso de *Miau* (1888)—, que se convierten en reveladores del sentido profundo de la realidad mientras que los demás se obstinan en negarlo.

² Véanse Joseph Schraibman: *Dreams in the Novels of Galdós* (1960); y “Los sueños en *Fortunata y Jacinta*” (1973); Gerard Gillespie: “Dreams and Galdós” (1966); Marie-Claire Petit: “*La desheredada*, ou le procès du rêve” (1968); Sadi Lakhdari: *Les rêves dans les romans de Pérez Galdós* (1982); Ana María Oliveros: “La funzione dei sogni di Cadalsito in *Miau* di Galdós” (1987); Oswaldo Izquierdo Dorta: “Los sueños en los cuentos de Galdós” (1993); Juan F. Egea: “Maneras de soñar: Cervantes y *Misericordia*” (1995); Paul Ilie: “Fortunata’s Dream: Freud and the Unconscious in Galdós” (1998); Joaquín Ingelmo Fernández: “La infancia frente a *Los hechos de la vida*: Los sueños en los personajes infantiles de las *Novelas Contemporáneas* de Don Benito Pérez Galdós” (2007); Joaquín Ingelmo Fernández y José Antonio Méndez Ruiz: “Estudio de algunos sueños infantiles en *Miau* de Galdós: los sueños de Luisito Cadalso” (2013); Antonio D. García Ramos: “La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas” (2009); Vernon A. Chamberlin: “Women’s Dreams in Galdós’s Later *Episodios Nacionales*” (2018); y Tess C. Rankin: “La segunda vida de Isidora Rufete: Insomniac Dreams of Self in *La desheredada*” (2020).

Isidora es una soñadora en su esencia, puesto que está hecha a partir de la pulsión idealizadora con la que han ido criándola, la misma pulsión que le impone continuas correcciones a su visión de la realidad. La marca de su personalidad, que es también su especial trastorno mental, se expresa especialmente en el insomnio, como un estado que adormece su exuberante actividad imaginativa y soñadora y a la vez le permite cruzar a una dimensión paralela e intrínseca a la de la vigilia.

Los estudios que María Zambrano ha dedicado al sueño, en cuanto núcleo reflexivo de una parte relevante de su pensamiento, son varios y siguen una línea de desarrollo ya madura y original en el ensayo *Los sueños y el tiempo* de 1957, en el cual la pensadora considera el sueño como una realidad original, que se presenta de forma inmediata, y acercarse a tal estado implica una actitud más bien inerte, como de dejarse alumbrar por su revelación. “La vía de acceso a este fenómeno —explica la filósofa— ha de ser la menos imperativa posible; ha de dejar ver, dejar aparecer. Mas sería inútil y nada leal pasar por alto el carácter de este fenómeno, en el que la psique se manifiesta *libremente*, por así decir, cuya licencia de andar por el tiempo no requiere descifrarse”.³

En los ensayos complementarios de 1965, *El sueño creador y España, sueño y verdad*, se amplía la reflexión, que supera el ámbito psíquico de lo onírico y se instala en los “sueños de la persona”, los cuales presentan una fuerza *poiética*, es decir, de creación, a partir de un despertar del sujeto desde lo más íntimo, todavía indefinido, de su ser. En la lectura personal que José Ángel Valente dedica al primer ensayo de la filósofa, así lo expresa:

En esa zona del soñar en que algo está a punto de irrumpir en la conciencia o en el tiempo se producirán los que María Zambrano llama “sueños de la persona”, que corresponden al nivel más alto de la escala de los sueños y a los que se contraponen, en su más bajo nivel, los “sueños de la psique”. Manifestación extrema de estos últimos es la pesadilla, el sueño visceral, engendrado por un estímulo psicofisiológico o psicofísico, cuyo resultado es el grito defensivo sin prosecución en la palabra. En cambio, el “sueño de la persona” es un sueño creador, ya habitado por la palabra, un sueño que propone una acción. Y la verdadera acción que los sueños de la persona proponen es despertar [...]. Los sueños de la persona nos proponen, en suma, un despertar al tiempo y a la libertad. El soñador que despierta [...] es un creador de fábulas. Pues la fábula, venturosa o desgraciada, surge —según escribe la autora— del diálogo entre la persona y el sueño que la visita. Apoyada en el carácter de la fábula y del sueño y del despertar de éste a la libertad, teje María Zambrano sus espléndidos comentarios sobre la tragedia y la novela [...].⁴

³ María Zambrano: *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, p. 7.

⁴ José Ángel Valente: “El sueño creador.” En: José Ángel Valente: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 198.

Sin embargo, el camino hacia el sueño –había ya escrito Zambrano en *Los sueños y el tiempo*– presupone un acto de confianza y abandono del sujeto, que se desprende al mismo tiempo del ambiente de la realidad en que está inmerso, así como de sus circunstancias y de su mismo yo. “Ir a dormir es dejarse, abandonarse al vivir y al ser sin realidad [...]. Dormir para el hombre es abandonarse en la vida bajo la noche del ser. Abandonarse en la vida. Abandonarse a la vida, a sus limitaciones sin el asidero de la realidad”.⁵ De ahí que surja también la visión del insomne, que experimenta la imposibilidad de tal entrega, del abandono.⁶ La inquietud puede engendrar desconfianza, “descreencia”, y puede producir una disfunción en la actividad innata y original del ser:

Cerrar los ojos es un acto de total confianza. Entregarse, confiar, creer. De ahí el insomnio engendrado por la inquietud, por la desconfianza, por la simple descreencia. La oración que cierra la vigilia del creyente es la más adecuada preparación para entrar en el sueño, es el acto de absoluta confianza que remite a la situación de abandono completo, la despedida de la realidad –relativa siempre en la vida humana–, la vuelta a ese estado inicial absoluto. Es posible que en situaciones concretas cargadas de peligros, o en el centro mismo del peligro, tal acto de confianza se dé y el que las atraviesa pueda atravesar el umbral de la vigilia al sueño, de la realidad a la vida sin más, porque bajo la inquietud y aun la angustia puede subsistir íntegra, inocente, esa confianza última que es como la raíz de la humana existencia.⁷

La visión filosófica de estos conceptos, elaborada por María Zambrano, ofrece una base de reflexión para este estudio, que se centra en el análisis de las peculiaridades de un personaje modélico como el de Isidora Rufete en *La desheredada*, intentando subrayar los componentes de una personalidad hecha con la materia del sueño, es decir, construida a partir de la quijotesca necesidad idealizadora de la realidad, a la vez que trastornada por el insomnio.

El capítulo IV de la primera parte empieza con un largo párrafo de presentación de lo peculiar del estado psíquico de la protagonista:

Salvo algunas ligeras neuralgias de cabeza, Isidora tenía excelente salud. Tan solo era molestada de frecuentes y penosos insomnios, que a veces la hacían pasar de claro en claro las noches. La causa de esto parecía ser como una sed de su espíritu, que se fomentaba, sin aplacarse, de forzosísimas previsiones de lo futuro, de un

⁵ Zambrano: *Los sueños y el tiempo*, p. 55.

⁶ En su autobiografía escribirá Zambrano: “Pues quise ser un centinela, porque cerca de mi casa, en Madrid, se oía llamarse y responderse a los centinelas: ‘Centinela alerta’, ‘Alerta está’. Y así yo no quería dormir porque quería ser un centinela de la noche, y creo sea el origen de mi insomnio perpetuo ser centinela” (María Zambrano: “A modo de autobiografía.” En: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 70/71, 1987, p. 70).

⁷ Zambrano: *Los sueños y el tiempo*, p. 56.

perpetuo imaginar cosas que pasarían, que tendrían que pasar, que no podían menos de tomar su puesto en las infalibles series de la realidad. Era una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba potente, construida por la imaginación, sin que faltase una pieza, ni un cabo, ni un accesorio. En aquella segunda vida, Isidora se lo encontraba todo completo, sucesos y personas. Intervenía en aquéllos, hablaba con éstas. Las funciones diversas de la vida se cumplían detalladamente, y había maternidad, amistades, sociedad, viajes, todo ello destacándose sobre un fondo de bienestar, opulencia y lujo. Pasar de esta vida apócrifa a la primera auténtica érale menos fácil de lo que parece. [...] Como estuviera sola, Isidora se entregaba maquinalmente, sin notarlo, sin quererlo, sin pensar siquiera en la posibilidad de evitarlo, al enfermizo trabajo de la fabricación mental de su segunda vida.⁸

Isidora no puede entregarse al sueño y soñar, porque en el espacio onírico sería impotente, no podría seguir amoldando la realidad y su existencia, puesto que, según recuerda Zambrano en *La razón en la sombra* (2004), los sueños son la manifestación de algo oculto, son una revelación, y todo nacer es un despertar de la conciencia. Sin embargo, en los sueños asistimos a algo ya producido, fijado, que no podemos alterar ni transformar. Las visiones oníricas fluyen como fotogramas de una película; y el sujeto, el espectador, a pesar de haber producido las imágenes en su memoria y en su interioridad, solo puede presenciar, impotente, cómo se compone la narración iconotextual. La atemporalidad propia de los sueños estaría vinculada con tal poderoso e incesante fluir y solo al despertar volvemos a situarnos en el tiempo. Se trata del tiempo de la vigilia, del estado de lucidez, en el cual la conciencia necesita medir, marcar el tiempo, involucrarlo en el compás de lo cotidiano. Isidora, a pesar de lo intangible de su praxis existencial, está muy anclada en el tejido de su vida y no está dispuesta a derogar su control o su dirección. Si abandonarse al sueño, como en un acto de total confianza, la devuelve a un estado impotente de espectadora de su propia existencia, el insomnio le permite una constante vigilia y lucidez, en la cual ni siquiera su inconsciente puede alterar su extraordinaria capacidad para componer vidas paralelas, con tal de que sean aceptables para su espíritu idealizador.

El capítulo XI de la primera parte se titula “Insomnio número cincuenta y tantos” y traza el relato de una noche en vela, como tantas para Isidora:

Si no fuera por este pensar continuo y esto de ver a todas horas lo que ha pasado y lo que ha de pasar... [...]. Quiero dormir, pero no se duerme sin olvidar; y yo no puedo echar de mi cabeza tanta y tanta cosa. Si se lograra dormir cerrando mucho los ojos; si se pudiera olvidar apretándose las sienas...⁹

⁸ Benito Pérez Galdós: *La desheredada*, Madrid, Akal, 2007, p. 165.

⁹ *Ibid.*, p. 252s.

Se trata del fluir de su conciencia que, en la forma autodiegética del monólogo, convierte estas páginas de la novela en un escenario teatral, de forma coherente dentro del proyecto de Galdós de utilizar para *La desheredada* un género híbrido entre prosa y drama, sin ninguna mediación narrativa. Por lo tanto, las palabras surgen y las imágenes se entremezclan, según un flujo de pensamientos que va de la experiencia en el palacio de Aransis –que Isidora acaba de vivir en el capítulo anterior– a la preocupación por el hermano, el miserable cuarto y las viejas botas, pasando por los necesarios momentos de transformación idealizadora de su misma persona, en el transcurrir de las horas nocturnas:

¿Cómo quieres dormir con tanta culebrilla en el pensamiento? Aquí, debajo de este casco de hueso, hay un nido en el cual una madre grande y enroscada está pariendo sin cesar... El palacio, mi abuela, mi hermano criminal, yo sin botas, yo llena de deudas [...]. ¿Qué hermosa soy! Cada día estoy mejor. Soy cosa rica, todos lo dicen y es verdad... [...]. ¡Las dos y yo despierta!¹⁰

Sin embargo, una vertiente más de la compleja representación del personaje de Isidora, y que aquí nos importa estudiar, está relacionada con el trasfondo histórico de la novela, el trauma social de la crisis puesta en marcha por la Revolución de 1868, conocida como la Gloriosa o la Septembrina, que se refleja en el recorrido existencial de la protagonista, así como, por ejemplo, del personaje Mariano, su hermano.

Puesto que la escritura de Galdós siempre acaba vinculando la narración fictiva con la narración de la Historia –la existencia individual con la de la colectividad–, las fragilidades y las heridas de sus personajes a menudo proceden de traumas históricos, que se dejan reconocer a través de las referencias a un trasfondo que remite, aunque solo alusivamente, a los acontecimientos y a los protagonistas del discurso de la Historia. Por ello es posible asimilar la novela galdosiana, no solo los “Episodios Nacionales”, a obras literarias más recientes, objeto de estudio sobre la memoria y el trauma histórico. Puesto que en el discurso literario se instala un vínculo entre el sujeto y el tiempo, y entre el individuo y la colectividad, su estudio permite enfocar el tema de la historicidad de la memoria colectiva, así como sus procesos evolutivos. De hecho, al presentar a sus protagonistas, Galdós a menudo muestra procesos históricos traumáticos, como crisis sociales u “otras situaciones extremas que amenazan el mantenimiento del lazo social y que son vividas por sus contemporáneos como momentos de profundas rupturas y discontinuidades, tanto en el plano de la experiencia individual como colectiva”.¹¹

¹⁰ *Ibíd.*, p. 253.

¹¹ Marina Franco y Florencia Levín: *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 34.

Y, acudiendo una vez más a María Zambrano, para ella la Historia es la revelación progresiva del hombre. Al mismo tiempo, hay que suponer una responsabilidad de la Historia que se impone inexorablemente al hombre hasta devorarlo.¹² Una parte muy relevante y probablemente el cauce mismo del pensamiento de la filósofa no puede prescindir de la continua reflexión sobre el problema de España y sobre su relación personal con la Historia de su país y con su literatura.

Autora de muchos estudios sobre obras literarias canónicas, y atenta lectora de Galdós, Zambrano le dedica no solo el ensayo *La España de Galdós*, sino también el capítulo “La mujer en la España de Galdós”, en *España, sueño y verdad*, en el que reflexiona sobre algunos personajes femeninos del escritor canario, que llama desde luego “las desheredadas”, y los define del siguiente modo:

Criaturas de tragedia, por haberse figurado un personaje más fuerte que su vida, más real que todas sus alegrías y pesares. Noveleras. Urden sin cesar la trama de su vida, sacando de su propia entraña el personaje que las guía en su marcha. En verdad [...] ¿no queda en ellas un rastro de la grandeza de don Quijote? Creen en su personaje más que en nada, y no vacilan.¹³

Lo que comparten es el enamoramiento por su pasado, donde se han quedado estancados, aunque la continua tensión por recuperarlo les proporciona una incansable fuerza, una pulsión heroica para intervenir en la vulgar realidad en la cual les ha tocado nacer. Los amantes o los lujos con los cuales sufren despiadadas decepciones son

[...] símbolos de que grandeza, molinos de viento de un gigante que es un perdido nombre. Porque ellas no pueden ser como los demás, vivir como los demás, ‘como los otros’. Para estas criaturas todo el mundo es ‘los otros’; los otros unidos en su vulgaridad frente a la singular grandeza que las distingue. Todas luchan por su distinción, por su nobleza, princesas de inexistente dinastía, víctimas, en fin, de la historia novelera.¹⁴

Y entre ellas Isidora, “uno de los más trágicos personajes de Galdós [...]. Es el suicida puro, el suicida lúcido, consciente, el suicida de vocación. [...]. Lo que de ella queda es ese ponerse frente al mundo, la furia que la lleva a desafiar a todos y a todo”.¹⁵ En el fondo va vislumbrándose la trama de la Historia. De hecho, si los sueños de la Regeneración burguesa producidos por la Gloriosa y

¹² María Zambrano: *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988.

¹³ María Zambrano: *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

sus intentos de concretarse en la primera República revelan obsesiones propias de los españoles, esencialmente una mirada hacia el pasado recién perdido (la búsqueda en Europa de un rey, cuando acaba de exiliarse Isabel II, para fundar una monarquía constitucional), el desengaño traumático se concretará en el fracaso político y social de la Restauración borbónica. De esta forma, la visión de la Historia en la novela alumbra la metáfora existencial del personaje: Isidora, perteneciente a la muy pequeña burguesía obrera, no acepta su estado en el mundo y persigue un ideal que la devuelva al pasado, quiere ser una noble, reflejando en su drama el trauma histórico del desengaño colectivo.

Ambientada en el Madrid de la primavera de 1872, la novela deja vislumbrar el retablo de la sociedad española, la cual, entre la Revolución Gloriosa de 1868 y la Restauración borbónica de 1875, va hilvanando las señas del fracaso ideológico y social de una clase, la burguesía, incapaz de asimilar la lección regeneracionista y de darse una auténtica fisionomía al dirigirse, en cambio, hacia el pasado estancado en los valores decadentes de la nobleza española. En esto se condensa la reflexión histórica que acompaña el desarrollo del plan individual del personaje, la existencia de Isidora Rufete, obsesionada con la aspiración a ser otra de sí y de la clase social en la cual le ha tocado nacer, siempre impulsada por una habilidad imaginativa, sin duda encantadora –incluso para el lector–, y por una continua tensión ascensional de su espíritu. Siguiendo los modos propios de la poética galdosiana acerca de la narración histórica, muy desarrollados en el proyecto de los “Episodios Nacionales”, una vez más los planos de la Historia se van cruzando con los planos individuales del personaje, en una constante intrusión de los primeros en la dimensión ficcional de los segundos. Tales incursiones serán, de cuando en cuando, funcionales para el proceso de desarrollo de la experiencia vivencial de los personajes. De manera emblemática, se hacen varias referencias a la figura histórica del general Juan Prim. De forma evocativa, en el capítulo VI de la primera parte, en el que *Majito*, un niño del barrio popular en el cual vive la tía de Isidora, Encarnación Guillén la *Sanguijuelera*, se encuentra entre los cachivaches de la tienda de esta; ahí va recolectando varios objetos, empezando por un sable, y se viste de militar:

Con la mano siniestra se limpió el polvo y las telarañas que no se querían desprender de la felpa de su chaqueta; y dando después tres o cuatro brincos, se puso en la calle gritando con todo el vigor de su pecho infantil: ‘Soy *Plin*’. ¡Ser Prim! ¡Ilusión de los hijos del pueblo en los primeros albores de la ambición, cuando los instintos de gloria comienzan a despuntar en el alma, entre el torpe balbucir de la lengua y el retoñar, casi insensible, de las pasiones! Esta ilusión que era entonces común en las turbas infantiles, a pesar de la reciente trágica muerte del héroe, se va extinguiendo ya a medida que se va borrando aquella enérgica figura. Pero aún hoy queda algo de tan bella ilusión: aún se ven zamacucos de cinco años,

con un palo al hombro y una gorra de papel en la cabeza, que quieren ser Prim o ser O'Donnell.¹⁶

En la voz del narrador se produce la asimilación de los planos de la realidad narrativa y los de la Historia. La incidencia de esta se muestra capilar, profunda y subyacente al individuo ya en la dimensión infantil. En el mismo capítulo, unas páginas más adelante, se cuenta la celeberrima “guerra” entre los niños del subproletariado madrileño, que se convierten en emblema de las multitudes de seres marginados en el Ensanche del Madrid de finales del siglo XIX. Esta guerra recalca modos y tonos de una violencia tan despiadada cuanto inevitable.

De forma más referencial e incluso plástica, unos capítulos después, en el XVII, vuelve la referencia al personaje histórico de Prim y a su final trágico. Se trata del momento en que Isidora deambula por la ciudad acompañada por el padrino don José de Relimpio,¹⁷ por las calles de un Madrid en pleno ocaso y animado por la noticia del abandono del trono de España del rey Amadeo I de Saboya. Así lo leemos de la voz del narrador:

Isidora observó que renacía en ella, dominando su ser por entero, aquel su afán de ver tiendas, aquel apetito de comprar todo, de probar todos los majares, de conocer las infinitas variedades del sabor fisiológico y dar satisfacción a cuantos anhelos conmovieran el cuerpo vigoroso y el alma soñadora. Se miraba en los cristales, y se detenía larguísimo ratos delante de las tiendas, como si escogiera. No paraba mientes en el susurro de los grupos, que decían: ‘El Rey se aburre, el Rey se va’. [...] Se oía decir aquí y allá: ‘La república, la república’.¹⁸

Es que empezaba a comprender la posibilidad de consolarse sin renunciar a sus ideales. ¡Oh, no! Antes morir que abandonar sus sagrados derechos. [...] Sí; ella confundiría el necio orgullo de su abuela; ella subiría por sus propias fuerzas, con la espada de la ley en la mano, a aquellas alturas que le pertenecían. Si su abuela no quería admitirla de grado, ella ¿Qué tal?... ella echaría a su abuela del trono. Venían días a propósito para esto ¿No éramos ya todos iguales?¹⁹

Al final de ese vagar de la protagonista, don José le enseña a su adorada Isidora la pared todavía agujerada por los disparos que, hacía poco, habían asesinado al general Prim: “Aquí mataron a don Juan Prim. Todavía están en la pared las señales de las balas. Isidora no miró las señales de las balas”.²⁰ La joven reacciona cínicamente, incapaz de reconocer la osmosis metafórica destinada al

¹⁶ Pérez Galdós: *La desheredada*, p. 194.

¹⁷ En realidad, está intentando curar la herida provocada por el rechazo de la marquesa de Aransis, su idealizada abuela, que le acaba de negar incluso el sorprendente y objetivo parecido entre su rostro y el semblante del retrato de la que supone sea su madre, doña Virginia de Aransis.

¹⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁹ *Ibid.*, p. 306.

²⁰ *Ibid.*, p. 307.

lector de la novela, y abandona al viejo a la fragilidad de un llanto desesperado pegado a esa misma pared, lugar catalizador de dramas individuales y colectivos: “El pobre señor se apoyó en la esquina porque su desconuelo era grande [...]. Tal vez estampó una lágrima en aquella pared donde a balazos estaba escrita la página más deshonrosa de la historia contemporánea”.²¹

La segunda parte de la novela, recordando la hibridez genérica que Galdós ha asignado a *La desheredada*, se abre otra vez con el *personae dramatis* y la acotación que dice: “La escena es en Madrid y principia en diciembre de 1875”. El primer capítulo, “Efemérides”, pone en marcha una narración que entrelaza aún más el discurso de la Historia y las historias de Isidora y de los demás personajes. Dentro del conjunto de perspectivas y emisores que Galdós ha ido utilizando en el texto, aquí aparece la voz de un supranarrador, se podría decir, situado en un supra-nivel narrativo, puesto que comparte saberes no solo internos y externos al texto, sino que maneja, al mismo tiempo, el saber de la Historia. Y se expresa de esta forma:

La República, el Cantonalismo, el golpe de Estado del 3 de enero, la Restauración, tantas formas políticas, sucediéndose con rapidez, como las páginas de un manual de Historia recorridas por el fastidio, pasaron sin que llegara a nosotros noticia ni referencia alguna de los dos hijos de Tomás Rufete.²²

Esta voz, de hecho, va a introducir al narrador intradieгético con conocimiento limitado, que, en un posterior juego de perspectivas narrativas, recibe la información necesaria por otro personaje, Augusto Miquis, para seguir adelante y llegar a saber que ahora “Isidora vivía al fin de la calle de Hortaleza, en un número superior a 100”.²³ Sin embargo, los pormenores relatados construyen, a través de la descripción de su nueva casa, el lugar que ahora habita el personaje –espacio siempre metafórico en la escritura naturalista y evocador de las mismas marcas individuales del sujeto que lo ocupa–. Respecto a las coordenadas temporales este narrador prefiere acudir al cruzamiento y hasta la asimilación en un único plano del tiempo de la Historia y el tiempo del personaje. De hecho, con el propósito de recuperar la materia narrada referida al recorrido vivencial de su protagonista y cediendo la palabra a otro personaje, don José de Relimpio, se ofrece al lector un listado de acontecimientos ordenadamente repartidos según el sistema cronológico de las efemérides, a partir del 1.º de marzo de 1873 hasta enero de 1875. Unos ejemplos:

²¹ *Ibíd.*, p. 308.

²² *Ibíd.*, p. 317.

²³ *Ibíd.*, p. 318.

Junio. Reúnense las Cortes Constituyentes. La guerra toma proporciones alarmantes, y en Navarra se ven y se tocan las desastrosas consecuencias de la desgraciada acción de Eraul. – Joaquín Pez marcha a Biarritz. Isidora tiene que quedarse en Madrid para averiguar el paradero de su hermano, que ha desaparecido del colegio en que estaba. – Consternación. Nuevo Gabinete. Asesinato del coronel Llagostera. La guerra, la política, ofrecen un espectáculo de confusión lamentable. D. José de Relimpio manifiesta con gran seso que la cesantía de mil reales que disfrutaban los ex ministros españoles es la causa de estas tremolinas.

Diciembre. Castelar reorganiza el Ejército. La patria da un suspiro de esperanza. Se convence de que tiene siete vidas, como vulgarmente se dice de los gatos. La marea revolucionaria principia a bajar. Se ve que son más duros de lo que se creía los cimientos de la unidad nacional. – El 24, Nochebuena, Isidora da a luz un niño, a quien ponen por nombre Joaquín. – Háblase ya de la sima de Iguisquiza y se cuentan horrores del feroz Samaniego.²⁴

Otras incursiones en el plano de la Historia se producirán más adelante, por ejemplo, en el capítulo XVI de la segunda parte, donde se relata el desfile real al que asiste el hermano de Isidora, que en esa misma ocasión se convertirá en protagonista de un intento de atentado, al disparar hacia el coche de los reyes con una vieja pistola. Tal idea, en forma de obsesión, se había apoderado del adolescente Pecado –el epíteto con el cual la tía llama a Mariano– desde hacía tiempo, ya que su miseria lo sumergía “en el inmenso mar de la muchedumbre”,²⁵ y se confirmaba en su imaginación como un acto de rebeldía necesario para obtener una forma cualquiera de justicia social:

La idea y el propósito eran como una llaga estimulante en el cerebro, la cual le dolía y le comunicaba un vigor extraño. Repetidas veces había puesto en ejecución la idea y el propósito, ¿pero cómo?, en sueños, y también alguna vez despierto, cediendo como a una fuerza automática y fatal que no era su propia fuerza. [...] No sentía miedo, sino dolor, un dolor inexplicable en el pensamiento, una sensación rara de no dormir nunca, de no reposar jamás, de un alerta eterno.²⁶

De hecho, Mariano funciona como un contrapunto de Isidora, y comparte con ella la esencia imaginativa de su ser. Sin embargo, al faltarle el aliento idealizador de la educación quijotesca de Isidora (en cuanto huérfanos, en algún sentido, los hermanos padecen la separación y el niño acaba en casa de la tía), el adolescente va enraizando su aventura existencial en los moldes más degradados y hasta marginales de la sociedad madrileña. La deformación “tremendista” del personaje, a menudo a través del recurso de la animalización, devuelve al lector una figura de gran interés para la producción literaria española de unas décadas después:

²⁴ *Ibíd.*, p. 321s.

²⁵ *Ibíd.*, p. 472.

²⁶ *Ibíd.*, p. 473.

Así como su hermana, invadiendo con atrevido vuelo las esferas de lo futuro, se representaba siempre las cosas probables y no acontecidas aún, Pecado, cuando se sentía dispuesto a la meditación, resucitaba lo próximamente pasado, y se recreaba con un dejo de las impresiones ya recibidas. Era un trabajo de rumiante y un placer de perezoso.²⁷

Galdós parece apuntar que los traumas y los trastornos de Isidora y de Mariano proceden de una falta de educación, de una adecuada formación en sentido krausista. La visión pedagógica de esta corriente filosófica alemana, que España adopta gracias a Julián Sanz del Río y desarrolla gracias a toda una generación de pensadores y educadores krausistas españoles, estructura en el fondo *La desheredada*. Si no lo revelaran lo suficiente la misma dedicatoria a los maestros, ausente en el manuscrito –Galdós la incluyó poco antes de la primera impresión de la novela–, o la “Moraleja” final, que recupera el antiguo didacticismo de los textos medievales, el tejido mismo de la narración y la sustancia de la materia humana que conforma a los protagonistas del drama revelan la convicción krausista de Galdós. El individuo se compone de una parte racional y de otra anímica que cualquier proceso de formación social ha de tener en cuenta para producir un equilibrio en la personalidad del individuo, fundada en la libertad. Isidora no llega a adquirir las herramientas culturales para orientar su existencia. Ella es, por lo tanto, el producto de una “mala” educación, la cual ha ido alimentando tan solo el espíritu imaginativo de la joven, a través de la reproducción de modelos que rechazan, patológicamente, el conocimiento de lo real contingente y que paulatinamente lo van amoldando a las exigencias de su praxis idealizadora. Alejada de un padre obsesionado por adquirir celebridad en la política y que acaba en el manicomio, después de la muerte de la madre Isidora se cría en La Mancha, cerca del Toboso, con el tío canónigo, don Santiago Quijano-Quijada, nombre de clara procedencia cervantina. “Era muy avaro y sumamente excéntrico. Omitiendo las mil aseveraciones contradictorias que corrían por toda la Mancha acerca de su caballerosidad o de su avaricia, de su ingenio o de sus no comprendidas chifladuras [...]”.²⁸ Entre los varios indicios intertextuales que el lector atento va reconociendo en la novela, se va construyendo una patente vinculación entre *La desheredada* y el *Quijote*, su hipotexto. Por ejemplo, la referencia a los médicos de Argamasilla o la aparición de un narrador editor tan parecido al de los capítulos VIII y IX de la primera parte del *Quijote*. Ese narrador, como ya se ha apuntado, está tan concentrado en los acontecimientos históricos de España que pierde de vista a sus

²⁷ Ibid., p. 472.

²⁸ Ibid., p. 310.

protagonistas, para luego volver a dar cuenta de ellos y reanudar el flujo narrativo. Y así lo dice: “Pero Dios quiso que una desgraciada circunstancia (trocándose en feliz para el efecto de la composición de este libro) juntase los cabos del hilo roto, permitiendo al narrador seguir adelante”.²⁹ A lo largo de la novela, el desengaño continuado que sufre Isidora en el enfrentamiento con la realidad irreverente le va debilitando el furor, la “furia del suicida de vocación”, en la definición de María Zambrano, recalcando los efectos de las burlas que don Quijote va reconociendo en la segunda parte de la novela cervantina y que le van arrancando fuerza idealizadora a su visión del mundo. “¿Soy o no soy?”, se pregunta Isidora acercándose ya al final de su existencia literaria en la novela. Y aunque ahora la duda va plasmando la conciencia de su ser, que “la enloquecía como un logogrifo indescifrable, y la lastimaba como una úlcera abierta en lo más delicado y profundo de sus entrañas”, todavía, poco antes del capítulo final, mantiene la fuerza necesaria para declarar: “Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella, ni ese es el camino, ni ese es el camino”.³⁰ Al final de la novela, la realidad ya ha desencantado a Isidora/Quijote, que se encuentra en un estado de desvelo despiadado y pierde del todo su energía idealizadora. Declara a su amigo Augusto Miquis que aquella “Isidora ya no existe más que en tu imaginación. Ésta que ves, ya no conserva de aquella ni siquiera el nombre”,³¹ luego, en la noche, sale del miserable cuarto en que ha llegado a vivir y se deja naufragar en esa multitud madrileña que tanto había despreciado: “Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como este cae furioso, aturdido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después en la superficie social todo estaba tranquilo”.³²

A modo de conclusión, es de recordar que en el proceso literario se produce la posibilidad de narrar de forma verosímil lo insustancial de lo irracional y que, supuestamente, serán la filosofía positivista y los modos de la escritura naturalista de finales del XIX los que propicien la narración de lo irracional como proceso observable, mientras que las ciencias de la psique irán ofreciendo nuevas herramientas y recursos para hacerlo. La narrativa mostrará cada vez más la necesidad de afinar sus dispositivos para devolver a la realidad también lo inefable de la dimensión onírica, así como los complejos trastornos del

²⁹ Pérez Galdós: *La desheredada*, p. 317.

³⁰ *Ibid.*, p. 465s.

³¹ *Ibid.*, p. 489.

³² *Ibid.*, p. 498.

insomnio determinado por traumas individuales y colectivos. El enfoque filosófico del pensamiento de María Zambrano acerca del ámbito del sueño y sus correlatos, así como su sensibilidad literaria y su profunda lectura de la obra de Galdós, han supuesto una clave de interpretación proficua. De hecho, se han podido poner en relación, en el personaje de Isidora Rufete y, en general, en la estructura metafórica subyacente en *La desheredada*, el tejido onírico quijotesco en la protagonista, el insomnio, como trastorno peculiar de la heroína, que es incapaz de confiar en el estado del sueño y pierde así el control sobre la actividad idealizadora de la realidad, y finalmente el trauma histórico que se refleja en su existencia. Sin embargo, el hecho de que la novela propicie una confluencia entre las coordenadas espacio-temporales de personajes históricos y ficticios, garantiza para estos últimos una consistencia real, además de que les otorga una forma de heroicidad dentro de la masa de individualidades indistintas que el mismo discurso de la Historia impone.

Bibliografía

- Chamberlin, Vernon A.: “Women’s Dreams in Galdós’s Later *Episodios Nacionales*.” En: *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 15, n.º 2, 2018, pp. 1–13.
- Egea, Juan F.: “Maneras de soñar: Cervantes y *Misericordia*.” En: *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 367–373.
- Franco, Marina y Florencia Levín: *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- García Ramos, Antonio D.: “La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas.” En: *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* 5, 2009, pp. 58–70.
- Gillespie, Gerard: “Dreams and Galdós.” En: *Anales Galdosianos* 1, 1966, pp. 107–115.
- Ilie, Paul: “Fortunata’s Dream: Freud and the Unconscious in Galdós.” En: *Anales Galdosianos* 33, 1998, pp. 13–100.
- Ingelmo Fernández, Joaquín: “La infancia frente a *Los hechos de la vida*: Los sueños en los personajes infantiles de las *Novelas Contemporáneas* de Don Benito Pérez Galdós.” En: *Cuadernos de Psiquiatría y psicoterapia del niño y del adolescente* 43/44, 2007, pp. 17–46.

- Ingelmo Fernández, Joaquín y José Antonio Méndez Ruiz: “Estudio de algunos sueños infantiles en *Miau* de Galdós: los sueños de Luisito Cadalso.” En: *Revista de Psicopatología y Salud Mental del niño y del adolescente* 21, 2013, pp. 83–88.
- Izquierdo Dorta, Oswaldo: “Los sueños en los cuentos de Galdós.” En: *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 696–704.
- Lakhdari, Sadi: *Les rêves dans les romans de Pérez Galdós*, Paris, Université Paris IV, 1982.
- López Castro, Armando: “María Zambrano: los caminos del sueño.” En: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 37, 2012, pp. 413–432.
- Oliveros, Ana María: “La funzione dei sogni di Cadalsito in *Miau* di Galdós.” En: *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza* 29, n.º 1, 1987, pp. 127–144.
- Pérez Galdós, Benito: *La desheredada*, Madrid, Akal, 2007.
- Petit, Marie-Claire: “*La desheredada*, ou le procès du rêve.” En: *Romance Notes* 9, n.º 2, 1968, pp. 235–243.
- Rankin, Tess C.: “La segunda vida de Isidora Rufete: Insomniac Dreams of Self in *La desheredada*.” En: *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 17, n.º 1, 2020, pp. 65–80.
- Schraibman, Joseph: *Dreams in the Novels of Galdós*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1960.
- Schraibman, Joseph: “Los sueños en *Fortunata y Jacinta*.” En: Douglass M. Rogers (ed.): *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 161–168.
- Valente, José Ángel: “El sueño creador.” En: José Ángel Valente: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 193–200.
- Zambrano, María: *El sueño creador: los sueños, el soñar y la creación por la palabra*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.
- Zambrano, María: “A modo de autobiografía.” En: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 70/71, 1987, pp. 69–73.
- Zambrano, María: *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Zambrano, María: *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

Zambrano, María: *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002.

Zambrano, María: *La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela, 2004.

Zambrano, María: *La España de Galdós*, Madrid, Alianza, 2020.

El trauma y los sueños en *Amor y pedagogía* y *Cómo se hace una novela* de Unamuno

Introducción

El discurso onírico en las novelas de Miguel de Unamuno es un tema bastante bien estudiado. Carlos Clavería, Klaus van der Grijp y Manuel Blanco¹ han analizado motivos tales como vida-sueño, historia-sueño de Dios, criatura-sueño de su creador. En los artículos sobre la historia del pensamiento unamuniano se han aclarado las peculiaridades filosóficas de su interpretación del concepto de sueño en comparación con las ideas de Schopenhauer² y María Zambrano.³ El sueño como constituyente del ideario y de la poética de la novela *Niebla* ha llamado la atención de Arnold Vento, Jaime Alazraki, Franco Quinziano, Frances Weber e Iris M. Zavala.⁴ En las obras mencionadas “el sueño” se interpreta como sinónimo del “ensueño” (el producto de la psiquis humana y de la imaginación que se hace realidad).

Sin embargo, en el siglo XXI se ha articulado otro enfoque al sueño en el mundo intelectual y artístico de Unamuno: el psicoanálisis de Sigmund Freud, para quien los sueños “son el primer eslabón de una serie de formaciones psíquicas anormales, entre cuyos eslabones subsiguientes, las fobias histéricas, la

¹ Carlos Clavería: *Temas de Unamuno*, Madrid, Editorial Gredos, 1953; Klaus van der Grijp: “Ensueños: un motivo en el pensamiento de Unamuno.” En: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 13, 1963, pp. 75–93; Manuel Blanco: *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno. El deseo del infinito imposible*, Madrid, ABL, 1994.

² Pedro Ribas: “Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico.” En: *Anales de Literatura Española* 12, 1996, pp. 101–113.

³ Armando Savignano: “El sueño en Unamuno y Zambrano.” En: *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 6, 2004, pp. 76–85.

⁴ Arnold Carlos Vento: “Hacia una interpretación onírico-estructural de *Niebla*.” En: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 14/15, 1964, pp. 41–48; Jaime Alazraki: “Motivación e invención en “*Niebla*” de Unamuno.” En: *The Romanic Review* 58, n.º 4, 1967, pp. 241–253; Franco Quinziano: ““*Niebla*”: Miguel de Unamuno y el sueño de la ‘nivola’.” En: *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Milano 24–25–26 ottobre 1996*, vol. 1, 1998, pp. 135–148; Frances W. Weber: “Unamuno’s *Niebla*: From Novel to Dream.” En: *PMLA* 88, n.º 2, 1973, pp. 209–218; Iris M. Zavala: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991.

representación obsesiva y la delirante deben ocupar al médico por motivos prácticos”.⁵

De tal modo, por “ensueños” se entienden imágenes que surgen en la mente humana en el proceso de dormir y son irrupciones inconscientes de información sobre experiencias frustradas de las cuales el individuo quiere librarse, pero no puede. Evelyn Klein afirma que en las novelas de Unamuno existe una relación intrínseca “entre el sueño y la idea de pensamiento primario que postula Freud. No obstante, a diferencia de su teoría, Unamuno insiste en la idea de que el sueño se hace consciente en sus personajes, por lo tanto lo viven, lo materializan”.⁶

Además, la investigadora subraya la necesidad de considerar que

desde el punto de vista fisiológico, los efectos de la vigilia prolongada –falta de sueño– también son semejantes a los de la locura: histeria, fiebre, alucinación. Desde esta perspectiva, los entes de ficción unamunianos manifiestan su deseo de dormir, en tanto relajar y descansar la mente y el cuerpo, pero esto les resulta imposible.⁷

Juan Antonio Garrido Ardila ha profundizado la hermenéutica psicoanalítica aplicada a las obras de Unamuno. El investigador señala que antes de escribir *Amor y pedagogía*, Unamuno había leído *La interpretación de los sueños*, que influyó en el pensamiento artístico del pensador salmantino.⁸ En su artículo, Garrido Ardila propone una lectura de sueños/ensueños en las novelas unamunianas “como la reestructuración coherente de las experiencias vividas, como la reinterpretación que el subconsciente ensaya de la realidad”⁹ y demuestra que Unamuno era un escritor modernista, un precursor de los surrealistas en cuyas obras las ideas freudianas sobre los sueños sirven de base para una estética y una poética que no saben distinguir entre sueño/ensueño, por un lado, y la realidad, por el otro. Concretamente, Garrido Ardila descubre tres significados del motivo del “sueño”/“ensueño” y los considera a través de la óptica psicoanalítica:

1) sueño o sueño/dormir para designar los sucesos e imágenes representadas al dormir; 2) sueño crónico [...], para referirme al estado de abstracción subconsciente o semiconsciente dentro de la realidad, lo que comúnmente se llama soñar

⁵ Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Ediciones Akal, 2013, p. 5.

⁶ Evelyn Klein: “La valencia del sueño en algunos relatos de Miguel de Unamuno.” En: *CECYM. Centro de Estudios Clásicos y Medievales. Cátedra II*, 2004, p. 173.

⁷ *Ibíd.*

⁸ Juan Antonio Garrido Ardila: “Unamuno, Freud y Strindberg: los sueños en *Amor y pedagogía* y *Niebla*.” En: *Neophilologus* 96, 2012, p. 47–64.

⁹ *Ibíd.*, p. 58.

despierto; 3) realidad para referirme al estado consciente y antónimo del sueño y del sueño crónico”,¹⁰

cuando la idea de distinguir entre la realidad y lo imaginado pierde sentido.

En este estudio proponemos ampliar el enfoque psicoanalítico freudiano a la representación en las novelas unamunianas de los sueños aplicando a estos últimos la teoría del trauma. El modelo clásico del trauma fue propuesto por el mismo Freud y desarrollado en la década de 1990 por Cathy Caruth. Los dos investigadores entienden el trauma como “una experiencia extrema que reta límites de la lengua y provoca una ruptura del significado. Este modelo del trauma postula el principio según el cual la representación adecuada del sufrimiento es imposible”.¹¹ Estudios recientes han propuesto el modelo pluralista que presupone que la falta de recursos lingüísticos para describir el trauma “es solamente una de las respuestas al acontecimiento extremo y no puede considerarse como su rasgo definitivo”.¹² Los investigadores se enfocan en una variedad enorme de representaciones traumáticas, al tomar en cuenta, entre otras, las circunstanciales culturales, las peculiaridades psíquicas de los individuos y grupos, las formas específicas de la memoria. Además, la historia del arte y la literatura ha demostrado que las prácticas artísticas (creación de libros, películas, música, bailes) efectivamente sirven para representar y procesar traumas tanto personales como colectivos.

Freud fue el primero en iniciar el análisis de sueños en vinculación con los traumas. En *Más allá del principio del placer* (1920) escribe sobre los casos cuando sus enfermos, exsoldados de la Primera Guerra Mundial, tenían sueños en los que repetían las situaciones traumáticas experimentadas en el frente, acompañados de otros síntomas como depresión, hipocondría, angustia, delirio, etc. (la llamada neurosis de guerra). Cathy Caruth, investigadora estadounidense de finales del siglo XX y de principios del siglo XXI, señala que los individuos, al regresar de las batallas a casa, a menudo sufren de neurosis de guerra y están perseguidos por delirios: “los síntomas de los cuales [los soldados] reflejan, con inmediatez desconcertante y simpleza, nada más la presencia no mediada de los acontecimientos violentos”.¹³ Los psiquiatras y psicólogos, además de delirios, estudian trastornos del sueño como síntomas del síndrome de estrés postraumático: insomnio, respiración alterada por el sueño, etc. En la

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ Nasrullah Mambrol: “Trauma Studies.” En: *Literary Theory and Criticism*. <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/> [18.10.2021].

¹² *Ibid.*

¹³ Cathy Caruth: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore y London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 51.

actualidad existe gran cantidad de literatura sobre el impacto de distintos traumas (no solamente neurosis de guerra sino también traumas provocados por violencia sexual, racial, el Holocausto, represalias políticas, terrorismo, muertes de allegados, enfermedades, etc.) en el sueño.¹⁴

A partir de las perspectivas teóricas expuestas arriba se pueden resumir los enfoques hermenéuticos que intentamos aplicar a la lectura de las obras de Unamuno. Nos centraremos en el estudio de dos de las experiencias traumáticas en la biografía del escritor y en la repercusión de estas en el espacio onírico de dos obras literarias: *Amor y pedagogía* (1902) y *Cómo se hace una novela* (1924), que fueron creadas en el momento en el que Unamuno procesaba sus traumas. Concretamente, nos interesa el imaginario de dolor, angustia, depresión y otros síntomas de estrés postraumático que conllevan delirios, insomnio y otros trastornos del sueño. Entendemos bien que no se puede confundir la imagen del autor ni la de sus personajes con el escritor y el ser humano Miguel de Unamuno. Sin embargo, partimos del hecho de que el estado emocional del creador siempre se refleja (de un modo directo o indirecto) en la problemática, temática y poética de sus obras literarias.

Los sueños y el trauma en *Amor y pedagogía*

En la biografía de Miguel de Unamuno hay una situación traumática que perturba su conciencia durante muchas décadas. Es la enfermedad y la muerte de su hijo Raimundín, que nació en 1896. En las primeras semanas de su vida el bebé sufrió una meningitis complicada por la hidrocefalia que empezó a desarrollarse muy pronto y le provocó la discapacidad mental. Raimundín falleció en 1902, el mismo año en el que Unamuno publicó su segunda novela *Amor y pedagogía*. Tomando en consideración las circunstancias vitales del escritor se puede suponer que su obra en prosa refleja su trauma a través de la representación de los sueños de los personajes unamunianos.

Basándose en los textos del escritor y en las evidencias de sus amigos y familiares, Juan José Zarranz, experto en neurociencias, describió detalladamente las reacciones psicósomáticas de Unamuno en el momento en que comprendió que el diagnóstico era fatal para su hijo. Las observaciones del médico historiador nos permiten concluir que Unamuno pasó por un verdadero trauma. Según muchos testimonios, citados por Zarranz, el autor salmantino adoraba a

¹⁴ Los interesados pueden leer más en libros y artículos dedicados al tema, p. ej.: Deirdre Barrett (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge y London, Harvard University Press, 1996; Robin Truda: "Nightmares: the Navel of Freud's Dreaming." En: *Australasian Journal of Psychotherapy* 26, n.º 2, 2007, pp. 1–14.

los niños y esperaba que con el nacimiento de Raimundín, su tercer hijo, comenzara una etapa de felicidad rodeado de su numerosa familia. “La enfermedad de Raimundín cayó como una bomba en el apacible hogar de Miguel y Concha [Concepción Lizárraga, la esposa de Unamuno], la cual lloraba a menudo cuando sostenía al niño. Se cumplió el temor de que el niño quedara inválido”.¹⁵ Zarranz sugiere que Unamuno tomó la enfermedad de Raimundín como el cumplimiento de un sueño premonitorio que lo atormentaba desde la época en que él y Concepción eran novios. En una de las cartas dirigidas a su futura mujer, confiesa:

Una noche bajó a mi mente uno de esos sueños, tristes y lúgubres que no puedo apartar de mí, que de día soy alegre. Soñé que estaba casado, que tuve un hijo, que aquel hijo se murió y que sobre su cadáver, que parecía de cera, dije a mi mujer: Mira nuestro amor, dentro de poco se pudrirá; así acaba todo [...].¹⁶

Unos meses después del nacimiento de Raimundín, Unamuno se hunde en una zozobra creciente. Él piensa que la enfermedad es un castigo por su ateísmo y por la traición a la fe de su infancia. En la noche del 21 de marzo de 1897, Unamuno no puede dormir y siente “la angustia de la muerte, palpitaciones, dolor en el pecho” y empieza a llorar con “un llanto incontenible que refleja una crisis aguda de ansiedad con un posible fondo depresivo”.¹⁷ Su esposa trata de apaciguarle con gesto y palabras maternales: “Hijo mío, o pobre hijo mío”, pero no lo consigue. Unamuno sale de la casa y se refugia en el convento de dominicos, donde pasa por lo menos dos días “de rodillas rezando de cara a la pared, mortificándose a sí mismo”.¹⁸ El 26 de marzo escribe a Altamira: “Estoy de descanso tan absoluto que ni aún cartas quiero escribir. Acabo de pasar una fuerte crisis espiritual y aún no ha terminado esto. Gracias a Dios empieza a volver mi espíritu a la calma”.¹⁹ Sin duda alguna, es el trauma que causó “la crisis espiritual”, extensamente comentado por los biógrafos del escritor.

El artículo de Zarranz también es interesante desde otro punto de vista. El investigador estudió las principales estrategias que usó Unamuno para procesar el trauma causado por la enfermedad y la muerte de su hijo. Entre ellas, destacan el regreso a las prácticas religiosas y la concentración en la educación y en

¹⁵ Juan José Zarranz Imirizaldu: “La enfermedad neurológica de ‘Raimundín’ en la biografía de Miguel de Unamuno.” En: *Neurosciences and History* 6, n.º 2, 2018, p. 58.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*, p. 59.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

el nacimiento de otros niños. Un papel exclusivo también pertenece a la verbalización y la visualización de sus propios sufrimientos y de los del niño en cartas, dibujos, conversaciones con amigos y familiares, en poesías, ensayos y novelas. Sin duda alguna, la producción de textos literarios y filosóficos le sirve a Unamuno para canalizar las angustias, para apaciguar y recuperar el equilibrio mental necesario para seguir viviendo y convirtiendo la congoja en palabras e imágenes cargadas de significados inagotables y en ideas artísticas geniales.

En gran medida, *Amor y pedagogía* es un texto literario creado para desahogarse del dolor. Esta última circunstancia resulta en el cambio del tratamiento del sueño relacionado con el trauma en comparación con *Paz en la guerra* (1897), la primera novela de Miguel de Unamuno. En ella, como es sabido, el escritor cuenta minuciosamente, con hechos documentados, los acontecimientos vinculados a la tercera guerra carlista en España y más concretamente con el sitio o cerco de Bilbao (1872–1876), del que el mismo Miguel de Unamuno fue testigo entre los 8 y los 12 años. En muchos escritos posteriores, presenta este episodio de la historia española como un trauma nacional que hirió profundamente su alma y las almas de sus compatriotas.

Naturalmente, en la novela se pueden detectar, en forma rudimentaria, casi todos los elementos del discurso onírico unamuniano analizados por los investigadores citados al inicio de este artículo. Uno de estos elementos es el concepto de “sueño” como descanso deseado y conseguido durante el proceso de dormir. Es el olvido completo que sirve de oposición a todo lo que conlleva consigo la guerra (inestabilidad, frustración, ruido, cansancio físico y psíquico): “Cuando mis sueños se interrumpían por el ruido de bombas”,²⁰ dice Unamuno en el prólogo; “Sintió Pedro Antonio al separarse de su novia, lo que el que a punto de ir a acostarse a dormir es llamado a trajinar”.²¹ El uso del verbo “trajinar” sugiere que el proceso de quedarse dormido cuesta un trabajo. Para olvidarse del mundo durante el sueño, el personaje (sea Pedro Antonio, sea otro) debe movilizar su fantasía y forma de pensar, debe cambiar la conciencia, el modo de ver incluso el destino; pero la realidad no le deja en paz y él sigue reproduciendo imágenes amenazantes en los ensueños:

Sus ojos para dormirse, reposaban a las veces en alguno de los toscos grabados. [...] Estas visiones vivas se dibujaban en su mente con indecisos contornos.

²⁰ Miguel de Unamuno: “Paz en la guerra [1923].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, p. 7.

²¹ *Ibíd.*, p. 8. Según el *Diccionario* de la RAE, *trajinar* es “acarrear o llevar géneros de un lugar a otro”; “ir de un lado a otro con cualquier ocupación o actividad” <https://dle.rae.es/trajinar> [18.10.2021].

[...] Aquel mundo de violento claroscuro, lleno de sombras que no paran un momento [...] descendía a reposar en el lecho de su espíritu para tomar en éste carne de sueños.²²

Son sueños que modelan la consciencia una vez despertado el soñador. Además, en las escenas de maniobras militares, los personajes sienten el dolor de despertar, lo que indica que el sueño está estrechamente ligado al trauma. Por ejemplo: “¿Qué te pasa? –Soñaba con un muerto que vi de niño, un muerto que vi una noche, junto a un camino. –Yo no puedo dormir de noche en el campo”;²³ o “Pasaban con caras pálidas de fatiga entre otras pálidas de miseria y con el sello de las tinieblas [...]. Cerníase sobre la alegría un inmenso luto y la dulce dejadez soñolienta de un doloroso sueño. Pesaba sobre todos una ardorosa sed de descanso”.²⁴ Este último se puede interpretar también como pesadilla en realidad.

Otra evidencia de la relación del discurso onírico con el trauma en *Paz en la guerra* es la representación de la muerte corporal o espiritual como un gran sueño, el máximo extremo del sueño-reposo que detiene el dolor físico insostenible de la vida. Es el caso de la muerte Ignacio, hijo de Pedro Antonio: “Sintió una punzada bajo el corazón de Jesús bordado por su madre, le echó mano, ofuscósele la vista, y cayó. Sentíase desfallecer por momentos, que se le iba la cabeza, liquidándosele la visión de las cosas presentes, y luego una inmersión en un gran sueño”.²⁵ Aunque no falta en la novela el traumatismo representado tras los estados negativos de conciencia, pesadillas, provocados por la guerra a cualquiera que sea el personaje, civil o soldado, asimismo Unamuno muestra la influencia traumática directa e indirecta de la guerra en los que forman la intrahistoria:

Doña Micaela era hija de un emigrado de los siete años, que murió en el sitio del 36. Su familia había sufrido mucho en aquella guerra, y criándose ella entre sobresaltos y huidas. Molestábale cualquier cosilla, evitaba los contactos, y tomaba en ella todo dolor forma opresiva. Sufría de pesadillas, y dábale dentera todo lo chillón. Habíale sido la vida un torrente que no le dejara reposar ni tomar respiro.²⁶

Había muerto el mundo para ella y con él se le desvanecieron de la pobre cabeza tan martillada, los temores y ansiedades, fantasmas que turbaran el agitado sueño

²² Ibid., p. 27.

²³ Ibid., p. 215.

²⁴ Ibid., p. 199.

²⁵ Ibid., p. 222.

²⁶ Ibid., p. 18.

de su vida, y así pudo descansar por fin en la eterna realidad del sueño inacabable.²⁷

Paz en la guerra da la impresión de que Unamuno, al escribir su primera novela, ya tenía el presentimiento de la vinculación del sueño con el trauma. En *Amor y pedagogía* este tema se hace dominante. En la novela el dolor es agudo y absorbente y su trama es oscura y traumatizante: una niña muere y un joven, su hermano, se suicida. El protagonista de la obra, Don Avito Carrascal, queda completamente frustrado y su comportamiento se parece mucho al de Miguel de Unamuno en la noche del 21 de marzo 1897 cuando buscaba la salvación en los abrazos de su mujer, en la iglesia y en la religión. Por esta razón, en la segunda novela del escritor, a diferencia de *Paz en la guerra*, “los sueños adquieren [...] una presencia mayor (en la cantidad de alusiones a ellos y en la variedad de tratamientos)”.²⁸ El tratamiento de los sueños se desarrolla gradualmente, como si el autor hubiese procurado, consciente o inconscientemente y en el proceso sincrónico de la redacción, delimitar una teoría literaria del sueño.²⁹

La teoría y la práctica pedagógicas de Avito Carrascal están representadas en la novela como un tipo del terrorismo intelectual que traumatiza la psiquis de sus familiares. El “sueño crónico” de Marina es un remedio para protegerse contra la violencia del mundo organizada según los principios científicos. El soñar despierto es un método de escape, porque el sueño apacigua el dolor que causa la realidad. En este caso, es mejor no saber distinguir entre la realidad y lo imaginado. El sueño es un tipo de láudano para quitar el sufrimiento y las heridas que provoca el mundo.

Otra reacción al avance de la pedagogía es el delirio que asusta a Apolodoro, hijo de Avito Carrascal, mientras duerme. Una noche se ve a sí mismo en el ensueño como un conejillo de Indias. El estímulo inmediato de esta imagen dolorosa es la visita a la policlínica del doctor Herrero, donde Apolodoro vio animales usados como material biológico para estudiar y para curar una enfermedad: los dos deben morir para el progreso de la Ciencia. Mientras Apolodoro sueña con el pobre conejillo, Avito lo hace con su hijo.³⁰ Es imposible detectar los contenidos de este último ensueño, pero el paralelismo de los procesos en

²⁷ *Ibíd.*, p. 175.

²⁸ Garrido Ardila: “Unamuno, Freud y Strindberg: los sueños en *Amor y pedagogía y Niebla*”, p. 48.

²⁹ *Ibíd.*, p. 49.

³⁰ Unamuno, Miguel de: “Amor y pedagogía [1902].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, p. 364.

los personajes nos permite suponer que para el padre Apolodoro es otro conejillo que existe para comprobar la eficacia de la pedagogía, de la Ciencia en la que Avito cree como si fuera una nueva religión. Al mismo tiempo, el ensueño se puede interpretar como uno de los primeros presentimientos de la idea del suicidio, otro síndrome postraumático, estudiado por psicoanalistas, que obsesionará a Apolodoro cuando alcance la plena madurez. En efecto, como expresara Garrido Ardila y se lee en la obra, “el sueño del conejo [responde] a las teorías explanadas en una ‘doctísima obra’ publicada en 1899”, es decir, a *La interpretación de los sueños* de Freud.³¹

El enfoque freudiano se manifiesta de un modo más claro en el capítulo IX de *Amor y pedagogía*. Apolodoro se prepara para dormir y compara la cama con el vientre materno, al que quiere escaparse:

¡Con qué ansia coge Apolodoro la cama, por las noches! Son entonces sus auro-
ras, las fiestas de su alma. Recógese al frescor de las sábanas, acurrucadito, como
estuvo, antes de nacer, en el vientre materno, y así, en postura fetal, espera al
sueño, al divino sueño, piadoso refugio de su vida y tierra firme en que recobra
ganas de vivir.³²

En este mismo contexto se menciona la obra citada de Freud:

Antes suele leer de alguno de esos libros que le ha dejado Menaguti y que a hur-
tadillas de su padre se lleva consigo y que esconde bajo la almohada. Al llegar a
ciertos pasajes el corazón le martillea, y con la boca entreabierta, respirando an-
heloso, tiene que suspender durante un momento la lectura. ¿Es que luego sueña?
Ni él mismo lo sabe desde que le hizo leer su padre una doctísima obra acerca del
sueño, sus causas y sus leyes.³³

Es curioso que la lectura del texto de Freud destruya el sueño: el personaje no puede dormir durante mucho tiempo. Él espera el sueño porque está informado del efecto positivo del dormir bien para la psiquis, el ser humano se olvida de su cuerpo y de la sociedad, pero la pedagogía siempre le persigue:

El sueño es la fuente de la salud, porque es vivir sin saberlo. No sabe que tiene
corazón quien le tenga sano, ni sabe que tiene estómago o hígado sino quien los
tenga enfermos; no sabe que vive el que duerme. En el sueño nadie le enseña
nada. ¡Pero no! hasta el sueño, hasta el sueño le viene con ensueños, con pedago-
gía. ¿Dónde estará uno a salvo? ¿Dónde habrá un sueño sin ensueños o inacaba-
ble? ¡Qué sueño el de la vida!³⁴

³¹ Garrido Ardila: “Unamuno, Freud y Strindberg: los sueños en *Amor y pedagogía y Niebla*”, p. 52.

³² Unamuno: “*Amor y pedagogía*”, p. 377.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

En el flujo de consciencia surge la comparación obsesionante del sueño con la muerte (otra manifestación del tema del suicidio): “Siempre el sueño llegándole cauteloso y por la espalda, sin meter ruido, le atrapa antes de que él pueda atraparle y sin darle tiempo a volverse para verle la cara. ¿Sucederá lo mismo con la muerte?”.³⁵ Por fin, Apolodoro consigue dormir, pero su soñación vacila entre el sueño y la realidad: enamorado de Clarita y sabiendo que ella ama a otro, Apolodoro siente en el sueño el deseo sexual insatisfecho y sueña con doña Edelmira, la esposa de Don Fulgencio Entrambosmares.³⁶ En este fragmento, lleno de ironía intelectual, Unamuno está jugando con los tópicos del discurso onírico freudiano, pero en algunos momentos el lector puede tener la sensación de que Unamuno, como en muchísimas otras ideas, se adelanta a su tiempo: el escritor no solamente demuestra vínculos entre la sexualidad y el sueño sino también la dependencia de este último al trauma causado por la omnipresencia de la pedagogía.

En la novela se encuentra otro motivo recurrente del sueño vinculado con el trauma. Es la imagen de un bebé que está durmiendo en un estado absolutamente feliz, sin dolor, porque a esta edad el ser humano disfruta del sueño sin ensueños. Él se halla completamente protegido por su madre, que hace todo lo posible para prolongar su inconciencia y no despertar al Coco, que simboliza la razón, la pedagogía, la agresividad del mundo construido según las leyes de la ciencia. Marina repite: “¡Que duerma! ¡Que duerma! ¡Que duerma lo más que pueda!”. Esta lamentación atraviesa todo el texto como hilo conductor. Marina le canta varias veces a sus hijos la canción de cuna popular sobre el Coco:

Duerme, duerme, mi niño,
 Duerme enseguida,
 Duerme, que con tu madre
 Duerme la vida.
 Duerme, sol de mis ojos,
 Duerme, mi encanto.
 Duerme, que si no duermes
 Yo no te canto.
 Duerme, mi dulce sueño.
 Duerme, tesoro,
 Duerme, que tú te duermes
 Y yo te adoro.
 Duerme para que duerma
 Tu pobre madre.
 Mira que luego riñe

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*, p. 379.

Riñe tu padre.
Duerme, niño chiquito,
Que viene el coco
A llevarse a los niños
Que duermen poco...³⁷

Esta canción tiene una relación inmediata con el trauma de Unamuno provocado por la tragedia de la pérdida de Raimundín. La estrofa “Duerme, niño chiquito / Que viene el coco / A llevarse a los niños / Que duermen poco” sirve de epígrafe del poema “Al niño enfermo” (1900), dedicado a Raimundín. En el poema el motivo del sueño, que significa el reposo del dolor y la protección del dolor, desempeña el papel principal: “Es del dolor el sueño / el único asilo”, la dulce Muerte, el último sueño, es “como consuelo”; “Dormirás en sus brazos / el sueño eterno / y para ti, mi niño / no habrá ya invierno”.³⁸ En la novela, el Coco tiene otro significado: no es la enfermedad fatal y absurda sino la estupidez racionalista pedagógica de don Avito que experimenta con su hijo. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que Unamuno pensaba en su pobre hijo cuando decidió incluir la canción popular en *Amor y pedagogía*. De este modo, el texto literario brinda una posibilidad de procesar las consecuencias del trauma verbalizándolas.

La canción de cuna tiene otra interpretación: es anhelo del suicidio como el remedio para alcanzar protección del mundo traumatizante de la pedagogía de Avito. Apolodoro recuerda la canción que cantaba su madre cuando ve el cadáver de un hombre flotando en el río: “Parece dulcemente dormido, mecido por las ondas suaves”.³⁹ De tal modo, la muerte es sinónimo de sueño eterno, del descanso después de los dolores traumáticos de la vida (“la vida pesa y la muerte aligera...”⁴⁰). Y la canción suena por última vez en la escena de la muerte de Rosita, hermana de Apolodoro.

De tal modo, en *Amor y pedagogía* se encuentran varios motivos de la interpretación freudiana de los sueños vinculados con el trauma: 1) el sueño es regreso al vientre materno y es refugio en el que el personaje recupera fuerzas para vivir; 2) la interpretación de los sueños como reflexión del subconsciente: la Pedagogía no deja al personaje en paz a nivel racional ni irracional, el protagonista no puede descansar y la razón traumatizante le provoca neurosis; 3) la muerte es sueño eterno que detiene el dolor y el sufrimiento mientras que el suicidio es método para conseguirlo; 4) la vacilación entre mantenerse dormido

³⁷ *Ibíd.*, p. 377s.

³⁸ Miguel de Unamuno: *Brizadoras al niño enfermo* [1900]. <https://www.poesi.as/muj0033.htm> [18.10.2021].

³⁹ *Ibíd.*, p. 389.

⁴⁰ *Ibíd.*

y despierto y no poder dormir porque el dolor de vivir destruye el sueño; 5) el sueño es reflexión de deseos sexuales frustrados.

Unamuno encontró la fuerza para procesar el trauma causado por la muerte de Raimundín, pero las consecuencias de esta experiencia trágica se sienten en sus novelas posteriores *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La tía Tula*, en las cuales se siente en el tono trágico de las narrativas y en la repetición obsesiva de algunas situaciones (concretamente, de la escena en la cual la mujer lleva al hombre en sus rodillas, diciéndole: “¡Hijo mío!”). De una u otra manera, los protagonistas unamunianos se enfrentan a los mismos problemas psicológicos que influyen en los contenidos de sus ensueños y en la calidad del dormir que tenía Apolodoro. En *Niebla* Augusto Pérez busca el reposo en el sueño y lo consigue en el suicidio. En *Abel Sánchez* Joaquín Monegro, obsesionado por los celos, vacila entre estar dormido y despierto. Finalmente, lo torturan los delirios que le producen sus deseos sexuales frustrados:

Pasé una noche horrible [...] volviéndome a un lado y otro en la cama, mordiendo a ratos la almohada [...]. Tuve fiebre. A ratos me amodorraba en sueños acerbos. Pensaba matarles y urdía mentalmente [...]. Y la deseaba [a Helena] más que nunca y con más furia que nunca. En alguna de las interminables modorras de aquella noche me soñé poseyéndola, y junto al cuerpo frío e inerte de Abel.⁴¹

Solamente la tía Tula no tiene sueños traumáticos porque ella, siguiendo su ética caballeresca, ha aprendido el arte de bloquearlos a través del control total sobre su consciente e inconsciente. Sin embargo, ella piensa en el sueño como refugio inalcanzable contra el dolor y el sufrimiento: “No vuelvas a casa hasta que sientas sueño. Hay que acostarse con sueño”,⁴² “quería atemperarle a una vida de familia purísima y campesina, hacer que se acostase cansado de luz y de aire libres, que se durmiese, oyendo fuera al grillo, para dormir sin ensueños”.⁴³

El trauma del exilio y trastorno del sueño en *Cómo se hace una novela*

A la edad de 60 años Unamuno tuvo que enfrentarse con otra experiencia emocional muy dura, ya que por primera vez en su vida se encontró fuera de su

⁴¹ Unamuno, Miguel de: “Abel Sánchez. Una historia de pasión [1917].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, p. 691.

⁴² Unamuno, Miguel de: “La Tía Tula [1921].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, p. 834.

⁴³ *Ibíd.*, p. 847.

rutina diaria. Este periodo duró seis años (1924–1930) y al leer las cartas escritas durante su exilio, se puede percibir que la desesperación causada por la ruptura con su familia y su (a)dorada Salamanca entra en resonancia con la irritación muy aguda provocada por los acontecimientos ocurridos en España. Los trece meses que vivió en París le resultaron particularmente dolorosos. Jean-Claude y Colette Rabaté subrayan: “Igual que en Madrid antes, el escritor se sentía incómodo en las avenidas, lo invadía el estado de desorientación en la muchedumbre circulando entre coches y tranvías, estaba mareado de los flujos humanos”.⁴⁴ Su traductor, Jean Cassou, observa que el escritor en su pequeño apartamento del número 2 de la calle Laperouse, cerca del Arco del Triunfo, “sufrió como debería haber sufrido Don Quijote cuando se vio a sí mismo encantado por un mago siniestro y encarcelado en una jaula estrecha arrastrada lentamente por bueyes a través de un amplio campo”.⁴⁵

Stephen G. H. Roberts se acerca a la interpretación de la vida y obra de Unamuno del periodo del exilio en los términos utilizados actualmente por la teoría del trauma.⁴⁶ El investigador menciona una serie de peculiaridades en el comportamiento de Unamuno, que indican que la estancia parisina fue extremadamente dramática para el escritor. En realidad, fue la segunda crisis espiritual en la biografía de Unamuno que, hasta cierto punto, se puede comparar por su agudeza al primer trauma causado por la muerte de su hijo. Unamuno duda tanto de su destino político como de escritor y de pensador, experimenta ataques de aversión a la escritura de textos literarios y no puede obligarse a trabajar al ritmo acostumbrado. Como indica Roberts,

he spent October and November 1924 writing *La agonía del cristianismo*, a new version for French readers of his *Del sentimiento trágico de la vida*. In December, he also attempted to write an autobiographical work covering his period in exile, but found himself incapable of continuing it until 15 July 1925, when he restarted what was to become the first part of the major work of his exile, *Cómo se hace una novela*. In between these dates, Unamuno wrote almost nothing, apart from the articles for *España con honra* and the first four poems of the collection *Romancero del destierro*.⁴⁷

París influye traumáticamente en Unamuno. Roberts indica otros síntomas de la crisis: “the loneliness of a life in an alien culture and distant from his loved

⁴⁴ Miguel de Unamuno: *Cartas del destierro. Entre odio y amor (1924–1930)*, eds. Colette Rabaté y Jean-Claude Rabaté, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶ Stephen G. H. Roberts: “Unamuno in Exile, 1924–30. A Writer’s Crisis of Personal Identity and Public Role”, tesis doctoral, Oxford, St. Peter’s College, 1990.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

ones made Unamuno feel anguished and unproductive, and the same sensation of endless, useless waiting which had tortured him towards the end of his stay on Fuerteventura reduced him to a state of inactivity”.⁴⁸ Según la opinión del crítico, precisamente con la intención de salir de esta parálisis mental, Unamuno decide trasladarse a Hendaya, en la frontera con España. Su regreso a la cultura vasca conocida desde la niñez neutralizó el dolor que lo perseguía en la capital francesa.

Es evidente que los sentimientos traumáticos dejaron una huella en el ideario del escritor, en las peculiaridades genéricas y en la poética de sus obras de la época del exilio, como *El manual de quijotismo*, *La agonía del cristianismo*, *Cómo se hace una novela*, así como en su epistolario. Concretamente, sus escritos están marcados por “la retórica de la ira”, expresión acuñada por Bénédicte Vauthier⁴⁹ para definir la forma agresiva, extremadamente polémica, emocional e histérica de comunicarse con el mundo que practicó Unamuno durante su estancia en París. El rasgo característico de “la retórica de la rabia” es desaparición de la ironía y el paso a un tono irritado. Unamuno ya no necesita buscar palabras para expresar su indignación por lo que está pasando en España. Esta tendencia se puede observar anteriormente en su periodismo o en *Abel Sánchez*, pero en la crisis espiritual parisina Unamuno inserta constantemente en sus textos (incluso en correspondencia privada con su familia) invectivas furiosas, expresiones ofensivas, hasta abusivas contra Primo de Rivera, contra el rey y otros políticos. Este cambio discursivo, en nuestra opinión, evidencia los síntomas del trauma del exilio para el escritor. Parece que Unamuno está obsesionado con el dolor y lo exagera en muchos casos acudiendo a oposiciones binarias y a la tautología del habla. El enojo es aquí una forma de melancolía lúgubre o, más exactamente, del resentimiento provocado por la separación del hogar, por la ruptura del ritmo de vida cotidiano, por la necesidad de adaptarse a las nuevas condiciones culturales y lingüísticas debido al conflicto con el poder que el escritor prefería percibir como un insulto personal.

Cómo se hace una novela es la transcripción de la crisis que el escritor sufrió en París. Las contradicciones del proceso de la búsqueda de sí mismo en que Unamuno estaba sumido determinan la originalidad del género. Según Stephen G. H. Roberts, *Cómo se hace una novela* es “una extraordinaria mezcla

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 124.

⁴⁹ Bénédicte Vauthier: “Censura y retórica de la cólera en el diario íntimo del exilio.” En: Unamuno, Miguel de: *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 38–45.

de autobiografía, comentario político, texto literario, crítica literaria y disquisición filosófica, un texto inclasificable, fragmentario y profundamente moderno”.⁵⁰ No hay nada raro en que muchos de los hispanistas más célebres hayan dedicado sus estudios a esta obra. En las investigaciones de Carlos Esplá,⁵¹ Victor Ouimette,⁵² Genoveva García Queipo de Llano⁵³ y de otros estudiosos se muestran detalladamente las circunstancias de la vida del escritor durante el tiempo en que trabajó el texto. A su vez, investigadores como Inés Azar, Francie Cate-Arries, Ángel Raimundo Fernández González, Luis Fernández Cifuentes, Carlos Javier García, José Manuel López de Abiada, Thomas Mermall, Paul Olson, Nelson Orringer o Eva Rudat⁵⁴ reflexionaron sobre la poética de

⁵⁰ Stephen G. H. Roberts: “El exilio como una experiencia temporal: Miguel de Unamuno y *Cómo se hace una novela*.” En: *Hispanica XX* 17, 1999, p. 329.

⁵¹ Carlos Esplá: “Vida y nostalgia de Unamuno en el destierro.” En: *La Torre* 35/36, 1961, pp. 117–146.

⁵² Victor Ouimette: “El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia.” En: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27/28, 1983, pp. 25–41; Victor Ouimette: “Introducción.” En: Miguel de Unamuno: *La agonía del cristianismo* [1925], Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 9–70.

⁵³ Genoveva García Queipo de Llano: “Unamuno y la Dictadura de Primo de Rivera.” En: *Cuenta y Razón* 25, 1986, pp. 49–66.

⁵⁴ Inés Azar: “La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela*.” En: *Modern Language Notes* 85, n.º 2, 1970, pp. 184–206; Francie Cate-Arries: “*Cómo se hace una novela*: Reading, Writing and Being (Fed) by Miguel de Unamuno.” En: *Romance Notes* 27, n.º 3, 1987, pp. 199–204; Ángel Raimundo Fernández González: “El género literario y el intérprete-lector en ‘Y va de cuento’ y *Cómo se hace una novela*.” En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12, n.º 3, 1987, pp. 327–336; Luis Fernández Cifuentes: “Unamuno y Ortega: Leer una novela, hacer una novela.” En: Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes (eds.): *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis Books, 1983, pp. 45–59; Carlos Javier García: “Vida y novela: Postulados metanovelescos, en *Cómo se hace una novela* de Unamuno.” En: *Revista Hispánica Moderna* 44, n.º 2, 1991, pp. 226–237; José Manuel López de Abiada: “Autobiografía, ficción y ontogenia novelística en *Cómo se hace una novela*.” En: *Revista de Literatura* 50, n.º 99, 1988, pp. 149–156; Thomas Mermall: “Género, retórica y representación en *Cómo se hace una novela*.” En: Dezső Csejtei, Sándor Laczkó y László Scholz (eds.): *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía (Coloquio Internacional: Szeged, 16–17 de Octubre de 1998)*, Szeged, Fundación Pro Philosophia Szegediensi, 1999, pp. 162–169; Paul Olson: “Unamuno’s Lacquered Boxes: *Cómo se hace una novela* and the Ontology of Writing.” En: *Revista Hispánica Moderna* 36, n.º 4, 1970/1971, pp. 186–199; Nelson Orringer: “El choque de fuentes en *Cómo se hace una novela* de Unamuno.” En: *Epos* 4, n.º 4, 1988, pp. 213–223; Eva Rudat: “Escritura y existencia: *Cómo se hace una novela* de Unamuno.” En: *The Journal of Basque Studies* 3, n.º 1, 1982, pp. 47–62.

esta obra, que es un vivo ejemplo de metaficcionalidad, intertextualidad, pluralismo narrativo, juego del autor con el lector. Sin embargo, en nuestra opinión, una nueva luz sobre la conexión entre la forma original de la obra y la biografía del escritor puede ser arrojada mediante la teoría del trauma, cuyo potencial hermenéutico ayuda a revelar el papel del exilio como un factor en la biografía intelectual no solamente de Unamuno sino de muchos pensadores y artistas de la época moderna y posmoderna.

El dolor agudo abruma literalmente todo el texto de *Cómo se hace una novela*. El lector ya puede sentirlo en el “Prólogo”, que replantea el proceso de escritura en términos de autocanibalismo. Unamuno escribe sobre “cómo se absorbía, se comía, mientras escribía una historia que obtuvo el título *Cómo se hace una novela*”. El autor denomina el proceso de su escritura como una “saborosa tortura”, oxímoron que es referencia intertextual a las palabras de Santa Teresa de Ávila, quien llamó a su angustia mental el “dolor sabroso”⁵⁵. La creatividad para Unamuno es un tormento continuo que da luz a productos de la frustración, y la escritura no puede ser un medio para procesar el trauma, porque cada línea, cada frase, se le da al autor con extrema dureza y solo profundiza la herida. El narrador admite sentirse aplastado por el peso que le ha caído sobre sus hombros: es la experiencia trágica de los sesenta años que ha vivido, es el resultado de tristes reflexiones sobre su propio destino y el destino del país; y es el peso de la tradición.

París, con su ajeteo, se convierte en un catalizador de experiencias traumáticas: la soledad de Unamuno se multiplica por la rabia que despiertan las noticias que llegan de España. Como resultado, su escritura se vuelve agresiva, hasta histérica, llena de invectivas obsesivas contra el régimen. En el texto se repiten sin cesar los mismos motivos que solo exacerban el dolor. Todos los tópicos del ideario trágico de Unamuno se agudizan: la soledad, la alienación, la desesperación por la imposibilidad de encontrar la inmortalidad determinan el estado de parálisis mental, del que el autor no ve salida durante algún tiempo. Unamuno compara la escritura con el parto difícil que amenaza con la muerte.

Al escritor le invaden miedos, entre los cuales se destaca el horror ante las páginas, “blancas como el negro porvenir”.⁵⁶ Mientras sufría el intento de expresarse y de registrar el tiempo que se le escapa, Unamuno confiesa: “Trato

⁵⁵ Unamuno, Miguel de: “Cómo se hace una novela [1924].” En: *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 157.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 187.

[...] de consolarme de mi destierro, del destierro de mi eternidad, de este destierro al que quiero llamar des-cielo”.⁵⁷ Otra fobia que obsesiona al autor es el disgusto por la jaula-habitación donde tiene que existir:

¡Qué horrible vivir en la expectativa, imaginando cada día lo que puede ocurrir al siguiente! ¡Y lo que puede ocurrir! Me paso horas enteras, solo, tendido sobre el lecho solitario de mi pequeño hotel –*familyhouse*– contemplando el techo de mi cuarto y no el cielo y soñando en el porvenir de España y en el mío. O deshaciéndolos. Y no me atrevo a emprender trabajo alguno por no saber si podré acabarlo en paz. Como no sé si este destierro durará todavía tres días, tres semanas, tres meses o tres años –iba a añadir tres siglos– no emprendo nada que pueda durar.⁵⁸

Si miramos este pasaje con los ojos de un psicólogo, tendríamos la descripción de la depresión provocada por el trauma del exilio. Los libros de otros artistas no pueden aliviar el dolor, sino más bien intensificarlo. Esta es la impresión que siente el escritor una vez leído *La piel de zapa* de Balzac, porque lo ve como un reflejo de su estado. Devora esta novela y, bajo su influencia, hace un esfuerzo sobrehumano por intentar escribir su propia obra.

La experiencia del exilio francés tuvo para Unamuno otra dimensión importante: por primera vez en su vida escribía no para el público español sino para el “ajeno”, el francés. El caso de *Cómo se hace una novela* resultó algo verdaderamente traumático. La primera versión del texto Unamuno la escribió en París entre diciembre de 1924 y julio de 1925. La obra fue traducida por Jean Cassou y se tituló “Retrato de Unamuno” en la revista *Mercur de France* el 15 de mayo de 1926 con un prólogo del traductor. Entre mayo y julio de 1927, el escritor preparó la versión española de la novela. Para realizar el proyecto, tuvo que traducir al español la versión de Cassou y añadir el “Prólogo” y el comentario al “Retrato de Unamuno” también escrito en español. El libro finaliza con una “Continuación” que amplía el texto publicado en París. En esta parte del libro Unamuno añade unos comentarios cortos, ubicados entre corchetes, para mostrar que fueron añadidos al texto traducido del francés.

De tal modo, ante el lector está la traducción de la traducción y el comentario del comentario. La primera publicación francesa y el texto traducido forman un conjunto de espejos que dispersan el “yo” del autor. Sin exagerar, la situación del exilio convirtió al texto de Unamuno y a él mismo en el Otro, o en varios Otros: debido al efecto de alienación, el autor mira su propia imagen, su reflejo en francés, y luego vuelve a mirarse a sí mismo y a la novela tras el texto traducido al español por él mismo. Unamuno describe este proceso como extremadamente doloroso y realmente traumático: “Es una experiencia más

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 181.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 182.

que de resurrección de muerte, o acaso de re-mortificación o mejor de re-mantanza”.⁵⁹ El proceso de creación lo llama retraducción y es sufrimiento también, ya que “es trágica tortura la de querer rehacer lo ya hecho, que es deshecho”.⁶⁰

Además del narrador autobiográfico, en la novela aparece su doble, el protagonista, que se llama U. Jugo de la Raza. Como el mismo autor lo explica en la novela, U. es la inicial del apellido Unamuno; Jugo, el primer apellido de su abuelo materno; la Raza es un juego de palabras a partir del término eusquera *larraza*, que significa ‘pasto, ‘heno’, y del vocablo castellano ‘raza’. El personaje vive en el mismo estado emocional que el Unamuno narrador y resuelve los mismos problemas. Le gusta leer, buscar su reflejo en Otros, en obras literarias. El personaje compra un libro en un puesto de librerías a orillas del Sena y en él encuentra una frase profética: “Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia, se morirá conmigo”.⁶¹

Entre los síntomas que padece Jugo de la Raza al hojear las páginas de su horrible libro, figuran trastornos del sueño causados por el dolor. No solo sintió “ardor en la nuca y frío en todo el cuerpo, le temblaron las piernas y aparecióse en el espíritu el espectro de la angina de pecho de que había estado obsesionado años antes”,⁶² también la respiración del ángel de la muerte. Al esconderse en casa, el protagonista vive una crisis espiritual aguda. Lo invaden sentimientos de suicidio y quiere ahogarse en el Sena. Intenta no leer el libro, pero no puede resistir la tentación de seguir leyéndolo. Unamuno-autor utiliza el diccionario médico para anotar los síntomas que acompañan al trauma psíquico: “Volví a encontrar lo que, años antes, había llamado la disnea cerebral, acaso la enfermedad X de Mac Kenzie, y hasta creía sentir un cosquilleo fatídico a lo largo del brazo izquierdo y entre los dedos de la mano”.⁶³ Él prevé la muerte cercana y teme que su espíritu abandone el cuerpo durante el sueño.

Sin embargo, a pesar de estos temores, Jugo de la Raza se quita la ropa, reza, se acuesta, pero en lugar de dormirse vuelve a leer el libro y, por fin, cansado de su lucha interior, cierra los ojos. Mientras duerme, siente que se murió y ve a otra persona que lo ve dormido, fue entonces que “se despertó con una terrible punzada en el corazón”.⁶⁴ El personaje del libro que lee le recuerda que U. Jugo de la Raza morirá cuando la historia del protagonista se agote. “El trágico lector [U. Jugo de la Raza; nota de O.P y O.M.] pierde conocimiento en su lecho de agonía espiritual; dejó de soñar al otro y dejó de soñarse a sí

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 159.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*, p. 188.

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*, p. 191.

⁶⁴ *Ibíd.*

mismo”.⁶⁵ El sueño lo abandona, él se levanta, bebe agua, empieza a pensar que se vuelve loco y quema el libro, luego se duerme. Al despertarse por la mañana, Jugo de la Raza ve las cenizas del libro quemado y empieza a reflexionar de nuevo. Busca otro ejemplar de la fatal obra, intenta olvidarse del libro en el Louvre contemplando la Venus de Milo, pero la estatua le recuerda el libro: como un espejo, refleja su final horrible, que desde este momento queda abierto. Cómo acabará su historia es la pregunta que se hace, y que le duele. Sin duda, la descripción del dolor físico y los trastornos del sueño de Jugo de la Raza recuerdan los sufrimientos del mismo Unamuno. De gran importancia es el hecho de que en la novela se menciona el primer trauma que cambió su “yo”, su vida, su biografía intelectual: la muerte del hijo. Es el momento en el que el escritor “se ve en las garras del Ángel de la Nada, inundado de lágrimas de llanto sobrehumano”,⁶⁶ y de su pecho sale un grito de desesperación. En este momento, su esposa Concha lo abraza diciéndole: “¡Hijo mío!”⁶⁷.

El círculo trágico se cierra y la evolución del tema del sueño traumático termina donde empezó: la salvación deseada del sueño tranquilizador nunca llega. Jugo de la Raza nunca tiene el lujo de descansar durmiendo sin ensueños. El motivo de aprender a dormir sin ensueños se hace dominante en *San Manuel Bueno, mártir*, la última novela de Unamuno:

Opio..., opio... Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe. Yo mismo con esta loca actividad me estoy administrando opio. Y no logro dormir bien. ¡Esta terrible pesadilla! Y yo también puedo decir con el Divino Maestro: “Mi alma está triste hasta la muerte”.⁶⁸

En ella, la narradora Ángela Carballino asume el papel de la madre protectora de San Manuel Bueno: “Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual; quería aliviarle del peso de su cruz del nacimiento”,⁶⁹ tal como en *Amor y pedagogía* el personaje de Marina trataba de repeler al Coco, al espíritu maligno del mundo amenazante y destructivo para la psiquis humana, cantando a sus hijos. Como demuestran la historia y la biografía de Unamuno y ante todo los seis últimos años de su vida, todos los esfuerzos fueron en vano, y al escritor, a su patria, a toda la humanidad les esperaban otros traumas globales, cuyo acercamiento sentía claramente.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., p. 200.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Unamuno, Miguel de: “San Manuel Bueno, mártir [1931].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, p. 336.

⁶⁹ Ibid., p. 325.

A modo de conclusión

¿Qué importancia tienen estas observaciones psicoanalíticas sobre los sueños y los traumas en el mundo personal, intelectual y artístico de Miguel de Unamuno para comprender su originalidad como escritor? En nuestra opinión, son fundamentales para confirmar otra vez su reputación como un representante del modernismo literario de los inicios del siglo XX y uno de los precursores del posmodernismo de las últimas décadas del siglo XX. Las dos obras analizadas son estudios psicológicos profundos que penetran en un inconsciente traumatizado por la guerra civil, por la muerte del hijo y por la separación de su hogar (las tres pérdidas “más típicas” que le pueden ocurrir a cualquier ser humano). Buscando el lenguaje para representar estas emociones confusas y dolorosas Unamuno inventó una nueva forma literaria, un género novelesco basado en la compenetración del sueño y la realidad. Él escribió textos-amalgamas en los cuales, como si improvisara, abarca una serie de tópicos filosóficos-existencialistas, motivos autobiográficos, elementos metaficcionales, y produjo unas narrativas perfectamente ajustadas para contar sobre la tragedia del individuo, que busca inmortalidad y no puede encontrarla. En sus obras Unamuno traduce la vida humana mediante los términos de la teoría literaria, ya que la misma escritura de la novela es el medio tanto de construcción como de reconstrucción/deconstrucción de las identidades de los que crean y de los que leen (absorben, devoran) lo escrito. Figura paradigmática de la literatura española del siglo XX, lo puede ser también por la búsqueda del lenguaje para hablar sobre la experiencia traumática representada en los sueños.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime: “Motivación e invención en *Niebla* de Unamuno.” En: *The Romanic Review* 58, n.º 4, 1967, pp. 241–253.
- Azar, Inés: “La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela*.” En: *Modern Language Notes* 85, n.º 2, 1970, pp. 184–206.
- Barrett, Deirdre (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge y London, Harvard University Press, 1996.
- Blanco, Manuel: *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno. El deseo del infinito imposible*, Madrid, ABL, 1994.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore y London, The Johns Hopkins University Press, 1996.

- Cate-Arries, Francie: “*Cómo se hace una novela: Reading, Writing and Being (Fed)* by Miguel de Unamuno.” En: *Romance Notes* 27, n.º 3, 1987, pp. 199–204.
- Clavería, Carlos: *Temas de Unamuno*, Madrid, Editorial Gredos, 1953.
- Esplá, Carlos: “Vida y nostalgia de Unamuno en el destierro.” En: *La Torre* 35/36, 1961, pp. 117–146.
- Fernández Cifuentes, Luis: “Unamuno y Ortega: Leer una novela, hacer una novela.” En: Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes (eds.): *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis Books, 1983, pp.45–59.
- Fernández González, Ángel Raimundo: “El género literario y el intérprete-lector en ‘Y va de cuento’ y en *Cómo se hace una novela*.” En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12, n.º 3, 1987, pp. 327–336.
- Freud, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Ediciones Akal, 2013.
- García, Carlos Javier: “Vida y novela: Postulados metanovelescos, en *Cómo se hace una novela* de Unamuno.” En: *Revista Hispánica Moderna* 44, n.º 2, 1991, pp. 226–237.
- Garrido Ardila, Juan Antonio: “Unamuno, Freud y Strindberg: los sueños en *Amor y pedagogía* y *Niebla*.” En: *Neophilologus* 96, n.º 1, 2012, pp. 47–64.
- Klein, Evelyn: “La valencia del sueño en algunos relatos de Miguel de Unamuno.” En: *CECYM. Centro de Estudios Clásicos y Medievales. Sección Cátedra vol. II*, 4, 2004, pp. 163–175.
- López de Abiada, José Manuel: “Autobiografía, ficción y ontogenia novelística en *Cómo se hace una novela*.” En: *Revista de Literatura* 50, n.º 99, 1988, pp. 149–156.
- Mambrol, Nasrullah: “Trauma Studies.” En: *Literary Theory and Criticism*. <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/> [18.10.2021].
- Mermall, Thomas: “Género, retórica y representación en *Cómo se hace una novela*.” En: Dezső Csejtei, Sándor Laczkó y László Scholz (eds.): *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía (Coloquio Internacional: Szeged, 16–17 de Octubre de 1998)*, Szeged, Fundación Pro Philosophia Szegediensi, 1999, pp. 162–169.

- Olson, Paul: "Unamuno's Lacquered Boxes: *Cómo se hace una novela* and the Ontology of Writing." En: *Revista Hispánica Moderna* 36, n.º 4, 1970/1971, pp. 186–199.
- Orringer, Nelson: "El choque de fuentes en *Cómo se hace una novela* de Unamuno." En: *Epos* 4, n.º 4, 1988, pp. 213–223.
- Ouimette, Victor: "El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia." En: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27/28, 1983, pp. 25–41.
- Ouimette, Victor: "Introducción." En: Miguel de Unamuno: *La agonía del cristianismo* [1925], Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 9–70.
- Queipo de Llano, Genovena García: "Unamuno y la Dictadura de Primo de Rivera." En: *Cuenta y Razón* 25, 1986, pp. 49–66.
- Quinziano, Franco: "*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la 'nivola'." En: *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Milano 24–25–26 ottobre 1996*, vol. 1, 1998, pp. 135–148.
- Ribas, Pedro: "Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico." En: *Anales de Literatura Española* 12, 1996, pp. 101–113.
- Roberts, Stephen G. H.: "Unamuno in Exile, 1924–30. A Writer's Crisis of Personal Identity and Public Role", tesis doctoral, Oxford, St. Peter's College, 1990.
- Roberts, Stephen G. H.: "El exilio como una experiencia temporal: Miguel de Unamuno y *Cómo se hace una novela*." En: *Hispánica XX* 17, 1999, pp. 329–338.
- Rudat, Eva: "Escritura y existencia: *Cómo se hace una novela* de Unamuno." En: *The Journal of Basque Studies* 3, n.º 1, 1982, pp. 47–62.
- Savignano, Armando: "El sueño en Unamuno y Zambrano." En: *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 6, 2004, pp. 76–85.
- Truda, Robin: "Nightmares: the Navel of Freud's Dreaming." En: *Australasian Journal of Psychotherapy* 26, n.º 2, 2007, pp. 1–14.
- Unamuno, Miguel de: "Abel Sánchez. Una historia de pasión [1917]." En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 673–792.
- Unamuno, Miguel de: "Amor y pedagogía [1902]." En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 293–464.

- Unamuno, Miguel de: “Niebla [1914].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 465–672.
- Unamuno, Miguel de: “Paz en la guerra [1923].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 1–292.
- Unamuno, Miguel de: “San Manuel Bueno, mártir [1931].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 293–448.
- Unamuno, Miguel de: “La Tía Tula [1921].” En: Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 793–898.
- Unamuno, Miguel de: *La agonía del cristianismo* [1925], Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- Unamuno, Miguel de: “Cómo se hace una novela [1924].” En: *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 135–225.
- Unamuno, Miguel de: *Cartas del destierro. Entre odio y amor (1924–1930)*, eds. Colette Rabaté y Jean-Claude Rabaté, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 13–40.
- Unamuno, Miguel de: *Brizadoras al niño enfermo* [1900]. <https://www.poesi.as/muj0033.htm> [18.10.2021].
- Van der Grijp, Klaus: “Ensueños: un motivo en el pensamiento de Unamuno.” En: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 13, 1963, pp. 75–93.
- Vauthier, Bénédicte: “Censura y retórica de la cólera en el diario éxtimo del exilio.” En: Miguel de Unamuno: *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 13–61.
- Vento, Arnold Carlos: “Hacia una interpretación onírico-estructural de *Niebla*.” En: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 14/15, 1964, pp. 41–48.
- Weber, Frances W.: “Unamuno’s *Niebla*: From Novel to Dream.” En: *PMLA* 88, n.º 2, 1973, pp. 209–218.
- Zarranz Imirizaldu, Juan José: “La enfermedad neurológica de ‘Raimundín’ en la biografía de Miguel de Unamuno.” En: *Neurosciences and History* 6, n.º 2, 2018, pp. 53–60.
- Zavala, Iris M.: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991.

“El dolor que mantiene despiertas las cosas”. Trauma, vigilia y necroeconomía en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca

Introducción

En el famoso fragmento “El capitalismo como religión”, escrito por Walter Benjamin en 1921, se encuentra la siguiente caracterización del régimen económico de la modernidad occidental: “El capitalismo es la celebración de un culto *sans rêve et sans merci*. No hay ningún ‘día de la semana’, ningún día que no sea un día de fiesta en el terrible sentido del despliegue de toda la pompa sacral, de la máxima tensión de los adoradores”.¹

El diagnóstico de un “malestar en la cultura”² característico de la modernidad occidental-transatlántica, incluso y sobre todo allí donde se acumularon sus beneficios económicos en riqueza material y progreso tecnológico, recorre en diversas modulaciones muchas de las reflexiones intelectuales críticas del periodo de entreguerras. Benjamin, uno de los más famosos analistas de una

¹ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften VI*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 100 (mientras no se indique lo contrario, todas las traducciones corresponden a I.E.; énfasis míos). Remito también a la traducción de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis, publicada en *KATATAY* 10, n.º 13/14, abril de 2016, 178–191, que difiere con respecto a la palabra clave para el presente contexto, *rêve*: “El capitalismo es la celebración de un culto *sans [i]rêve et sans merci*. No hay ningún ‘día de semana’[,] ningún día que no sea festivo en el pavoroso sentido del despliegue de toda la pompa sagrada[,] de la más extrema tensión de los fieles” (p. 187). Los traductores explican de la siguiente manera: “‘Sin tregua y sin misericordia’. En francés en el original. En este único caso, el agregado entre corchetes nos corresponde y se distancia de la versión editada por Tiedemann y Schweppenhäuser. Uwe Steiner ha sugerido que en lugar de ‘*sans rêve et sans merci*’ [‘sin sueño y sin misericordia’], como han leído los editores del fragmento tal como está contenido en los *Gesammelte Schriften* de Benjamin, debería leerse ‘*sans trêve et sans merci*’, sin tregua y sin misericordia, como aquí se indica (1998: 156-157)”. Agradezco a Reinier Pérez-Hernández la observación de esta ambigüedad editorial. En la constelación propuesta por el presente artículo, la ambigüedad entre *rêve* y *trêve* puede contribuir al argumento. Cf. nota 24.

² Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer, 2004.

“creciente atrofia de la experiencia”³ en la modernidad, también indaga en los fundamentos traumáticos de la misma. Adoptando la noción del “*shock* traumático”⁴ de Freud, reflexiona sobre la “época inhóspita y cegadora de la gran industria”⁵ y una experiencia colectivamente alterada “a la que la experiencia del *shock* se ha convertido en norma”.⁶ Benjamin recurre a la poesía de Baudelaire, que ya tenía más de medio siglo en esa época, como archivo para iluminar su propio tiempo.⁷

La combinación de la descripción de la modernidad tecnológica en términos de lo traumático con el diagnóstico del capitalismo como un culto “sin sueño” hace corresponder los fragmentos teóricos de Walter Benjamin con otra famosa articulación –de nuevo poética– en torno a la economía de los afectos del capitalismo en los años veinte, el poemario *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.⁸ Escrito en 1929 y 1930, durante la estancia de Lorca en la ciudad de Nueva York y en Cuba, e influenciado, entre otras cosas, por el *crack* bursátil de Wall Street de 1929 que precipitó la Gran Depresión económica del siglo XX con sus catastróficas secuelas colectivas y globales, la referencia a dimensiones del trauma en el poemario más oscuro de Lorca es palpable. Asimismo los principios compositivos oníricos de la colección han sido destacados y explorados, sobre todo en su relación con la estética del surrealismo, a la que Lorca se había acercado con su poesía americana.⁹ Sin embargo, las referencias poéticas a experiencias traumáticas aún no han sido vinculadas con mayor precisión al motivo del sueño (imposible) en la poesía de Lorca, y es el objetivo de este trabajo rastrear esta relación a través de algunos de los textos de la colección, para acentuar su calidad de archivo crítico con respecto a las dinámicas

³ Walter Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire.” En: *Gesammelte Schriften I.2*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 611.

⁴ *Ibid.*, p. 613.

⁵ *Ibid.*, p. 609.

⁶ *Ibid.*, p. 614.

⁷ Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire”, pp. 605–653. Benjamin relaciona su concepto del *shock* sobre todo con los nuevos entornos técnico-mediáticos de la era industrial: en el tráfico, la fábrica y el trabajo a destajo, o en el cine, la percepción acelerada tendría calidad de *shock*.

⁸ Sobre el nexo entre Benjamin y Lorca véase más extensamente Martin von Koppenfels: *Einführung in den Tod. García Lorcás New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1998, p. 184ss.

⁹ Véase, por ejemplo, David Richter: *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2014; Derek Harris: *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*, Anstruther, La Sirena, 1998.

afectivas del capitalismo. En un primer paso se demostrará a través del análisis de un poema la recreación lírica de una estructura y temporalidad experiencial traumática que forma un patrón performativo recurrente en *Poeta en Nueva York*. En un segundo paso, se elaborará el papel del sueño imposibilitado en relación con la afectividad promulgada en los poemas, para seguir en un tercer paso la huella semántica de una necroeconomía traumatizante, espectro de dimensiones históricas que se arrastra por los poemas como condición de dicha afectividad. El motivo de ojos desgarrados, abiertos violentamente o heridos sirve de guía para la lectura. Como figura de una economía de los afectos capitalistas traumática e insomne, es recurrente en la colección de textos y puede considerarse un emblema del saber literario acerca del (no)sueño y el trauma en los poemas.

“1910 (Intermedio)”, poema-trauma. Figuración temporal de la pérdida: infancia

La primera sección del poemario de Lorca, titulada “Poemas de la soledad en Columbia University”,¹⁰ formula en cuatro poemas el esbozo inicial de una subjetividad lírica que se articulará a lo largo del poemario como marcada por lagunas y borrones. Los lectores no solo se adentran explícitamente en la experiencia transatlántica de alienación y aislamiento de una voz lírica hispanohablante que —a partir del título, de los elementos deícticos locales y el subtexto biográfico de la colección— se encuentra transpuesta *espacial* y culturalmente a una metrópolis norteamericana desconocida. Desde el principio, la subjetividad lírica se configura también como una que ha sufrido una drástica ruptura *temporal* de la experiencia. El motivo de la infancia aparece repetidamente para significar el tiempo-espacio de algo irremediabilmente perdido. La experiencia de la pérdida, en ello, se caracteriza de una manera que, en la terminología hoy establecida, puede asociarse a las características de lo traumático.¹¹

¹⁰ Federico García Lorca: *Obras Completas I*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 511–516.

¹¹ Para un panorama abarcador de la investigación actual sobre el trauma en los estudios culturales hispánicos, véase Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020; para el estado actual de la teoría del trauma colectivo, véase Angela Kühner: *Trauma und kollektives Gedächtnis*, Gießen, Psychosozialverlag, 2008; además, con respecto a la literatura, Cathy Caruth: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996; y Cathy Caruth: *Literature in the Ashes of History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.

“1910 (Intermedio)”, el segundo poema del volumen, ya a través de la deixis temporal en su título y en la firma (1910/1929) se identifica como un texto que indica la ruptura entre dos tiempos. La impresión de que el texto sea un *inter-medio* entre algo que se encuentra en el pasado y algo que está presente, pero que es perseguido por acontecimientos del pasado no procesados, se transmite además por los tiempos cambiantes del poema.

1910 (Intermedio)¹²

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

5 Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

10 Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.

15 Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.

20 Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

Nueva York, agosto 1929

Antes y mientras los poemas de Lorca hablan de su presente (aquí en tiempo presente en la última estrofa) y de su modernidad/la modernidad neoyorquina, el sujeto lírico evoca con este poema el espacio de una percepción y experiencia pasadas a las que, sin embargo, ya ha perdido el acceso. “Aquellos ojos míos”,

¹² Todas las citas de Lorca están tomadas de la siguiente edición: Federico García Lorca: *Obras Completas*, 4 vols., ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996; aquí *Vol. I: Poesía* (p. 512), en lo adelante *OC I*. Para abreviar, remitiré en números romanos el volumen citado de sus *Obras Completas*.

los protagonistas anafóricos y sujetos gramaticales de las cuatro primeras estrofas, están en tercera persona gramatical ya desposeídos de la experiencia actual del sujeto hablante. “Aquellos” son otros ojos, por el pronombre están espacialmente alejados del hablante lírico, ya no están con lo que anteriormente fuera su cuerpo, también se encuentran temporalmente distanciados (por el indefinido y la determinación temporal “de mil novecientos diez”). En la primera estrofa, estos ojos, separados de la subjetividad hablante, se caracterizan como partes del cuerpo que no han tenido una determinada experiencia: “no vieron [...] ni [...] ni [...]” (v. 2–4). Esta negación también indica una cesura que separa el sujeto lírico de sus ojos pasados.

En las estrofas dos a cuatro, se describe primero poéticamente el espacio de la experiencia que los ojos identificables como infantiles (“de mil novecientos diez” / “pequeños”, v. 1/17) han captado *antes* de esa irrupción de las negaciones. Aquí hay descripciones positivas de imágenes oníricas dispares y a veces violentas, pero concretas y sensualmente presentes. Más importante aún que las referencias concretas semánticas o metafóricas de las esferas de la experiencia descritas aquí parece el establecimiento sintáctico de la relación con el espacio perceptivo. Los ojos “vieron” (v. 6) varias cosas y acontecimientos, pudieron establecer activamente una relación transitiva y continua con los objetos de su percepción. La inmediatez de la relación con el mundo así indicada se refuerza en la tercera estrofa: la oración principal, que se extiende a lo largo de cuatro versos, carece ahora de verbo conjugado, y esta construcción aquí no indica en absoluto una deficiencia; al contrario, la omisión del intermediario verbal “vieron” (que todavía hace eco desde la estrofa anterior por la estructura oracional paralela) actúa como el establecimiento de una cercanía especial, en el sentido de un estrechamiento de la relación entre el sujeto de la oración/percepción y sus objetos. Los ojos infantiles se posan íntima y confiadamente en lo que ven (“Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca, / en el seno traspasado de Santa Rosa dormida, / en los tejados del amor”). En la cuarta estrofa, esta estrategia textual se acentúa aún más, culminando en los v. 16 y 17 en el despliegue local-deíctico de un lugar no abstracto, libre de esquemas perceptivos prefigurados e intermediarios gramaticales: aquí, la frase o el sujeto perceptivo se fusiona con su objeto, el sueño se encuentra con su realidad (“En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad”). También a nivel semántico, las distinciones habituales entre diferentes modalidades de conciencia (conciencia de vigilia, sueño) se declaran aquí inválidas; en el lugar pasado (“sitio”) poéticamente afirmado se encuentran, aunque a trompicones y aparentemente sin planificar, al igual que la distancia entre los órganos sensoriales de la percepción infantil sin patrones preestablecidos y el mundo percibido parece inexistente: “Allí mis pequeños ojos”. Al final de esta estrofa, el adverbio “allí”, que

indica distancia tanto local como temporal, no aleja la relación ininterrumpida de los ojos del niño con su mundo percibido, sino que indica el pasado irremediable de esta realidad onírica e inmediata infantil.

En la última estrofa, el ya distanciado sujeto del presente se encuentra en una conversación sin resonancia consigo mismo (“No preguntarme nada”). En máximo contraste con la cercanía desprejuiciada al mundo de los ojos del niño, se encuentran figuras de insustancialidad y vacío (“Hay un dolor de huecos por el aire sin gente”). “He visto” (v. 18), en referencia al “no vieron” (v. 2) del principio del poema, indica la ruptura experiencial aquí. El sujeto lírico reclama ahora la experiencia de ver como propia, no como experiencia (pasada) de un tercero (“aquellos ojos”). Sin embargo, lo poéticamente expuesto no señala un proceso de aprendizaje o de apropiación controlada que distinga a un sujeto que haya visto mucho, saturado de experiencias y horizontes, de uno infantil e ingenuo; al contrario, el haber visto aquí implica la pérdida radical de una relación privilegiada con el mundo. “Aquellos ojos” veían y tocaban cosas concretas, sensuales (“pared”, “hocico del toro”, “seta”, “luna”, “cuello”, “seno”, “tejados”, “jardín”), la instancia lírica hablante de la última estrofa, a cambio, ya no ve las “cosas” en su concreción, sino genéricas y como atrapadas en una circunstancia (“que las cosas cuando buscan su curso encuentran su vacío” v. 19). Las cosas solo se ven cuando les pasa algo (y eso es vaciarse). El mundo en sí ya no se encuentra al alcance de la percepción, se ha convertido en “vacío”, sin experiencia (“huecos”), y no sigue ningún desarrollo. Parece particularmente esta la firma traumática de la afectividad poetizada: En el transcurso temporal, el sujeto no experimenta un aumento del conocimiento afectivo, sino la pérdida de la capacidad experiencial psíquica. La subjetividad lírica de la última estrofa no es simplemente una subjetividad desilusionada que podría lamentar con nostalgia una visión del mundo infantil y limitada. La pérdida de la experiencia de la infancia actúa aquí como un marcador de posición para la privación patológica-traumática de una capacidad psíquica de relacionarse, y que impide las continuidades. El sujeto resultante de la escisión poetizada (del sujeto, y/o del ojo) está aturdimado, debe alejar la experiencia y encapsular la memoria porque es demasiado dolorosa (ya los “huecos” y el “aire sin gente” causan “dolor”). La imagen más fuerte de la traumatización simultáneamente pánica y anestésica (aniquiladora de la percepción sensorial) que marca al sujeto poéticamente generado se encuentra en el último verso: hay intrusos en sus ojos (“y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!”, v. 21). Mientras que los ojos infantiles se han posado alegremente sobre sus objetos de percepción y han logrado proximidad positiva, los ojos actuales sufren una intrusión, una irrupción cegadora de los objetos vistos. La imagen más apabullante que Lorca encuentra para esta penetración traumática de la protección sensorial del sujeto

—característica clínica importante de experiencias traumáticas¹³—, repite una vez más el vacío típico de los síntomas del trauma: en inversión del proverbial sueño de desnudo, los ojos están invadidos por criaturas vestidas que no están desnudas por debajo: cáscaras vacías, sin latencia (“criaturas vestidas ¡sin desnudo!”, v. 21). La ausencia o inaccesibilidad de una capa subyacente o inconsciente de la experiencia seguirá siendo tropo recurrente en *Poeta en Nueva York* para la aniquilación traumática de la afectividad relacional, del sueño y de la memoria, al igual que los desprendimientos corporales son un motivo recurrente en toda la colección.

El hecho de que el o los acontecimientos traumáticos en “1910 (Intermedio)” solo se insinúen, o más bien solo puedan ser entrevistados *ex negativo* a través del trabajo de transferencia metafórica, puede servir aquí, en primer lugar, como un indicio más de la traumatización como patrón básico estructurador de la afectividad poéticamente instalada por Lorca (en la medida en que la represión o la inaccesibilidad del recuerdo de los acontecimientos de un trauma como mecanismo psíquico de protección se encuentran entre sus síntomas típicos). Los versos 2–4, no obstante, dicen lo que los ojos perdidos no vieron, de lo que se deduce que se trata de acontecimientos relacionados con la posterior escisión de los ojos de niño del sujeto lírico: “no vieron enterrar a los muertos, / ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada, / ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar”. Muerte, dolor y miedo pueden ser deducidos como denotados abstractos sin reducir forzosamente la polisemia desplegada por el imaginario poético. Más allá de estas experiencias existenciales básicas, no obstante, otros poemas de la colección dan indicaciones más concretas sobre las causas de la traumatización sobre las que giran los poemas de Lorca. Conservando siempre un residuo de opacidad, sugerirán que no es tanto la pérdida de un pasado supuestamente intacto (predesarrollista) la que juega un papel para la modernidad traumática que se sondea, sino que los vacíos del presente son síntomas de estructuras económicas y afectivas, que se remontan también a pasados traumáticos negados. Sirva de acercamiento preliminar a ello la consideración de otra característica de la afectividad que los poemas de Lorca modelan poéticamente. Junto a la infancia como figura concreta temporal de una experiencia perdida (casi todos los poemas de la primera sección de *Poeta en Nueva York* trabajan con este motivo, que tiene su expresión más fuerte en la muerte de una niña —“Niña ahogada en el pozo (Granada y

¹³ “La teoría psicoanalítica busca comprender la naturaleza del *shock* traumático a partir de la ruptura de la protección sensorial” (Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire”, p. 613).

Newburgh)”), los poemas de Lorca atestiguan otro emblema de una pérdida (traumática) moderna, el sueño.

“Calles y sueños”. Figura psicológico-topológica de la pérdida: sueño

Aunque la tercera y más numerosa sección de *Poeta en Nueva York* se titule “Calles y sueños”, y sus poemas se clasifiquen, por tanto, en el género de los sueños, los textos líricos en su enunciado hablan de la ausencia del sueño y del dormir. A continuación se analizará “Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)” para destacar el desvelo y la ausencia de lo onírico como características de la economía de los afectos que el ciclo esboza poéticamente. El motivo de los ojos abiertos afligidos y forzados, que también reincide aquí, forma un tropo en el que convergen la falta de sueño y la violencia, y en el que el insomnio se reconoce como síntoma de una experiencia traumática.

Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.

No duerme nadie.

Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.

Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan
5 y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas
al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros.

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.

No duerme nadie.

Hay un muerto en el cementerio más lejano
10 que se queja tres años
porque tiene un paisaje seco en la rodilla
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!

15 Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
Pero no hay olvido ni sueño:

carne viva. Los besos atan las bocas

en una maraña de venas recientes

20 y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros.

Un día

los caballos vivirán en las tabernas

y las hormigas furiosas

25 atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.
Otro día

veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aún andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.

- 30 ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta
a los que guardan todavía huellas de zarpa y aguacero!
Aquel muchacho que llora porque no sabe la invención del puente
o aquel muerto que ya no tiene más que la cabeza y un zapato,
hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
- 35 donde espera la dentadura del oso,
donde espera la mano momificada del niño
y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.
- No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
- 40 Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!
Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas.
No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
- 45 Ya lo he dicho.
No duerme nadie.
Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,
abrid los escotillones para que vea bajo la luna
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.¹⁴

El poema se sitúa temporal y localmente en un lugar urbano claramente identificable: el puente de Brooklyn al anochecer, que ya en lo años veinte era el sitio que dejaba ver el impresionante y parpadeante *skyline* de Manhattan, en pleno proceso de construcción urbana en aquel momento. La denominación del icónico puente como lugar intermedio de transición y la designación del poema como nocturno, género prevaeciente en el Romanticismo, crean asociaciones con la zona crepuscular entre los mundos de la vigilia y del sueño (y, mitológicamente asociado por el cruce de río, entre vida y muerte), zona semiconsciente de latencias y modos alterados de percepción. El primer verso, no obstante, contrarresta inicialmente esta evocación de un pasaje entre diferentes estados de conciencia con una cuádruple negación (“No duerme [...] nadie. Nadie, nadie”). Nadie duerme en la noche de la gran urbe. La negación se repite dos veces más en el segundo verso, y esta copla de defensa contra el sueño regresará periódicamente a lo largo del poema, con ligeras variaciones, como una especie de mantra rítmico o fórmula al principio de cuatro de las seis estrofas. Este estribillo, que también es métricamente repetitivo, confiere al poema, que

¹⁴ García Lorca: *OC I*, p. 532s.

por lo demás está construido en un estilo más narrativo y con un verso predominantemente libre, características de una canción, lo que es coherente con la designación del género en el título. En cada una de las estrofas este estribillo se combina con sombrías descripciones de criaturas que están amenazadas, que sufren o que están inquietas e insomnes. De este modo, el poema no solo se vincula con experiencias traumáticas, sino que también se corresponde con las nanas tradicionales, es decir, el género de canciones por excelencia para inducir al sueño y dormir a los niños. Lorca había dedicado un trabajo de campo y una conferencia a las canciones de cuna españolas poco antes de su viaje a Nueva York,¹⁵ en la que destacaba que la letra de las nanas contrasta a menudo con el efecto de arrullo tranquilizador que producen la melodía y el ritmo como elementos repetitivos de las canciones. Más bien, argumenta Lorca, las letras, que se supone que conducen a los niños al mundo de los sueños, en la gran mayoría de los casos dan testimonio de la necesidad de las madres cantoras o nodrizas de articular un sufrimiento experimentado. Lorca habla de la “tristeza miserable de los versos”,¹⁶ del “aire enjuto de las canciones”,¹⁷ que a menudo se asemejan más a una canción de muerte que a una nana (“más bien parece canto para morir que canto para el primer sueño”¹⁸). “[E]l que quiere saltar al sueño, se hierde los pies con un filo de navaja barbera”,¹⁹ afirma y se pregunta después: “España tiene cantos alegres, chanzas, bromas, canciones de delicado erotismo y encantadores madrigales. ¿Cómo ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad?”²⁰

De las observaciones de Lorca se puede deducir que a la función principal de la canción de cuna, la de conciliar el sueño de los niños, se añade otra función importante, la de aliviar y procesar violencia y sufrimientos padecidos.²¹ El efecto armonizador y tierno del ritmo y la melodía recurrentes no solo sirve para calmar al niño, sino también a la persona que lo cuida. A través de este vínculo, en la escena de la canción de cuna, que es a la vez semánticamente

¹⁵ García Lorca: “Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou.” En: *OC III*, pp. 113–131. Dio la conferencia en diciembre de 1928 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Véase también Koppenfels: *Einführung in den Tod*, p. 158ss.

¹⁶ García Lorca: *OC III*, p. 117.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 125.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 115.

²⁰ *Ibíd.*, p. 116.

²¹ Los ejemplos encontrados por Lorca tratan, por ejemplo, de niños rechazados y abandonados, de madres, hijos y padres muertos, de experiencias físicas de carencia y dolor, o también de la aparición violenta de un padre amenazante para la madre (y, en algunos casos, de la posterior huida de amantes ocultos).

aterradora y rítmicamente pacificadora, puede producirse también una transmisión transgeneracional, semiconsiente, de traumas, que, sin embargo, se integran en un proceso poético-musical de elaboración y sublimación. Las nanas, argumenta Lorca, pueden además conectar a todes les implicades en la escena con afectos históricos que no necesariamente encajan en una biografía individual:

Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción, observé que era una andaluza guapa, alegre, sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella, y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre.²²

El segundo rasgo de las nanas que Lorca destaca, y que acerca “Ciudad sin sueño” al género, es su momento de ‘competición de fuerzas’ al vencer la defensa de les niñes a les que se canta. Las nanas, argumenta Lorca, deben superar la resistencia del niño a dormir: “No olvidemos que el objeto fundamental de la nana es dormir al niño que no tiene sueño. [...] Y a veces la madre verifica una verdadera batalla que termina con azotes, llantos y sueño al fin”.²³ El niño lucha contra la despedida temporal y la pérdida de control que implica dormirse y soñar, una lucha en la que finalmente se rinde para abandonarse al mundo nocturno del inconsciente y de lo incierto, pero también a la posibilidad del procesamiento regulativo de los afectos.

El incipit de “Ciudad sin sueño”, pues, con su proclamación de un insomnio general, relaciona el poema inicialmente con la nana en un sentido casi tradicional. Que su voz lírica intente hacer descansar y soñar a la ciudad insomne es una hipótesis de lectura plausible y deducible de la primera estrofa, que presenta casi todas las características de una canción de cuna (aunque la fórmula persuasiva y repetitiva que suele incitar al niño a dormir esté presente aquí solo como constatación del desvelo). En los versos 1–3 se afirma la vigilia

²² García Lorca: *OC III*, p. 114. Según Lorca, las nanas transmitidas oralmente son superiores a los *lieux de memoire* monumentales en su función de almacén de memoria cultural, ya que la forma menos rígida permite una conexión viva entre el presente y el pasado: “Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua de ayer al paisaje siempre movedido, una canción salta de pronto, de ese ayer, a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía.” (García Lorca: *OC III*, p. 113s.).

²³ García Lorca: *OC III*, p. 118.

inquieta, luego unas espeluznantes criaturas nocturnas merodean y olfatean alrededor de las cabañas, y a continuación se lanza una amenaza: las iguanas morderán a los que no duerman. Sin embargo, en la segunda estrofa ya se prescinde de la exhortación a dormir. Con el traslado del desvelo de las criaturas nocturnas del cielo (“las criaturas de la luna”, v. 3; “por el cielo”, v. 1) al ámbito del mundo (“No duerme nadie por el mundo”, v. 7), se produce el aplanamiento de espacios de experiencia opuestos y diferenciados. El mundo, ahora marcado por el insomnio tanto como el cielo y sus criaturas nocturnas, se retrata como un espacio plagado por el dolor de los muertos vivientes, con las horribles noticias de un hombre fallecido que lleva tres años quejándose por un paisaje seco en su rodilla, y de un niño llorando enterrado vivo, que debe ser silenciado por los perros. Estos acontecimientos se rumorean en el estilo cotidiano y serial de los chismes (“esta mañana [...] hubo necesidad de llamar a los perros”, v. 12–13), de manera que, a pesar de la crueldad de los mensajes, estos no operan como un lamento naneño que exigiría una transición aliviadora hacia el sueño, sino que despiertan a sus receptores para la próxima noticia sensacionalista. Eventualmente, la tercera estrofa invierte por completo la función típica de la nana de llamar al sueño. Como en una apropiación de la cambiada experiencia de tiempo, la insistencia en el dormirse se transforma en un llamamiento a permanecer despierto y sin sueños. A través del rechazo de una percepción marcada como distante tanto en el espacio como en el tiempo (“No es sueño la vida”, v. 14, niega la concepción barroca española del mundo aludiendo al famoso drama de Calderón de la Barca), la voz lírica asume plenamente el mandato de la vigilia y la alerta permanentes (“¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!”), v. 14). Al incluirse, en el siguiente verso, gramaticalmente en la interpelación que pronuncia (a través de la primera persona del plural: “nos caemos...”, v. 15), la voz lírica también colapsa la diferencia generacionalmente enriquecida que una canción de cuna suele establecer entre la posición que ayuda a conciliar el sueño y la posición receptiva de la escucha. El poema escenifica ahora un mundo de vigilia totalizada y de una continuidad plana sin diferencias ni tregua. Aunque en este predomine una incesante consecución de superlativos (“Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas”, v. 15–16: aquí se miden profundidades y alturas máximas, desde la tierra húmeda hasta las crestas de las montañas cubiertas de nieve), está desprovisto de dimensiones vivenciales profundas. “Pero no hay olvido, ni sueño” (v. 17) constata el poema de Lorca, en analogía con la fórmula de Benjamin “*sans [t]rêve et sans merci*”.²⁴ En el poema de Lorca, la despiadada alerta encierra en una mala infinidad las experiencias de

²⁴ Véase nota 1.

felicidad (“los besos atan las bocas”, v. 19) y las de dolor (“y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso”, v. 20). Al apodicticismo de la vigilia también contribuye el tiempo verbal, que ahora no conoce el pasado, solo presente y futuro (en la segunda estrofa todavía había pasajes narrativos en indefinido e imperfecto). Las estrofas cuatro y cinco evocan una especie de paisajes postapocalípticos y surrealistas del futuro desasosegante, poblados por cuerpos y partes de cuerpos desmembrados, heridos pero momificados o zombificados. La negación del sueño se traduce aquí también en un no poder morir. Y con la negación de la muerte se muestra de nuevo un síntoma de afectividad traumatizada: la incapacitación de procesar acontecimientos violentos y, en consecuencia, la imposibilidad de dejarlos ir.²⁵

Por último, en la sexta estrofa la voz lírica pasa del modo constativo de adivinar y profetizar al imperativo descarado. Se hace supervisora del trabajo a destajo en la ciudad insomne, a la que no se le permite cerrar los ojos: “Haya un panorama de ojos abiertos y amargas llagas encendidas” (v. 42–43). Con la prohibición de cerrar los ojos, se impide también la curación de las heridas. El texto ahora se escenifica plenamente como antinana imperiosa que supervisa violentamente la vigilia: da la orden de utilizar los azotes para privar del sueño, en lo que es el único apóstrofe concreto del texto que se dirige a las personas líricas de los “hijos míos” como torturadores (“Pero si alguien cierra los ojos, ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!”; v. 40–41). Se prohíbe el sueño en favor de una experiencia de pura presencia, y el afecto resultante también se presenta como una negación de oportunidades para sanar y dejar ir. Al igual que las heridas que permanecen abiertas, los ojos, que no se cierran, señalan una eternidad sin esperanza ni piedad que se plasma como el espacio experiencial dominante de la ciudad poetizada.

El tropo de los ojos abiertos a la fuerza (sin sueño, heridos) continúa, por cierto, la cadena surrealista de metáforas que Buñuel y Dalí despliegan en su icónico *Un chien andalou* (especialmente presente en el motivo de las hormigas que invaden y atacan los ojos de las vacas, v. 24–25, que recoge y recombina dos componentes destacados de la película).²⁶ Pero, sobre todo, el tropo establece una vez más una conexión con la conferencia de Lorca sobre las nanas,

²⁵ En conversión, por cierto, como explica Koppenfels, a la vigilia religiosa como velatorio, que alberga precisamente esa aproximación apreciativa y ritualizada a la muerte y a la mortalidad de cuya pérdida dan testimonio los poemas de Lorca.

²⁶ *Un chien andalou*. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. 16 min., Francia, 1929. Lorca había visto la película de sus dos amigos poco antes de marcharse a Nueva York y la relacionó con su crisis personal y con la ruptura con sus amigos.

en la que el motivo de la intrusión en el ojo está prefigurado en forma de “caballitos encabritados”.

Así, pues, la letra de las canciones va contra el sueño y su río manso. El texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror, contra los cuales tiene que luchar la mano borrosa de la melodía que peina y amansa los caballitos encabritados que se agitan por los ojos de la criatura.²⁷

La típica canción de cuna, según Lorca, consigue que los intrusos que mantienen el ojo despierto se calmen, y el niño pueda encontrar su camino hacia el sueño aliviador. Por lo tanto, la función del sueño no figura en absoluto como un descanso predominantemente armónico, sino que se localiza precisamente en la aceptación y el procesamiento de experiencias de dolor y afectos de desasosiego. La visualización y el “amansamiento” de las experiencias de dolor (muchas veces colectivas y/o transgeneracionales), tan omnipresentes en las escenas de la nana, indican la confianza de que en los posteriores sueños sea posible su transformación en un procesamiento curativo.²⁸ En este sentido, la ambivalencia general de las nanas sería también el residuo de un “arte de vivir que no bloquea el dolor ineludible de estar vivo, de tener un cuerpo vulnerable, de tener que morir”.²⁹ A su vez, el mandato de impedir o hacer inaccesible la capa inconsciente de la experiencia a la que el sueño alberga pistas, también impide el procesamiento y la capacidad de duelo. Aquí se encuentra de nuevo un paralelo con Benjamin, quien con la “determinación de la percepción en los sueños como aurática”³⁰ adscribe el sueño (como el arte preindustrial) a ese ámbito de la experiencia que la “sensación de la modernidad”³¹ haya perdido en tanto que “ruptura del aura en la experiencia de choque”.³² En la obra de Lorca, el sueño figura igualmente como lugar de lo otro, capaz de establecer conexiones, contacto con el pasado, las pérdidas y el inconsciente. El cierre de tales conexiones y genealogías (visualizado también en la imagen del “muro”, v. 34) queda finalmente sellado en “Ciudad sin sueño” al romper deliberadamente el camino de la nana hacia el sueño, que con su ritmo monótono y repetitivo apela más al ámbito afectivo de lo somático que a las competencias

²⁷ García Lorca: *OC III*, p. 118.

²⁸ Para esta idea de una función terapéutica de los sueños, sobre todo con respecto a las pesadillas y su capacidad de integrar experiencias, véase: Harry A. Wilmer: “The Healing Nightmare. War Dreams of Vietnam Veterans.” En: Deidre Barret: *Trauma and Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 85–99.

²⁹ Andreas Weber: *Indigenialität*, Nicolai, Berlin, 2018, p. 97.

³⁰ Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire”, p. 647.

³¹ *Ibid.*, p. 653.

³² *Ibid.*, p. 653.

semánticas del niño que se duerme.³³ Durante la última recitación del estribillo en el verso 45, la voz lírica se interrumpe con un enunciado metalingüístico (“No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie. Ya lo he dicho”. v. 44–45). El metalenguaje equivale aquí a un aborto brusco y racionalizador del modo ritual-somático de hablar,³⁴ el cual no está orientado hacia la eficiencia, sino que, por el contrario, encuentra su efecto y peculiaridad en la repetición. Después de la referencia autocorrectiva a la economía lingüística –división nuevamente de la voz lírica de sí misma– la antinana terminará pronto de hablar, no sin señalar la posibilidad de consumir sustitutos baratos y tóxicos para la dimensión cortada de la experiencia onírica (“las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros”, v. 49: se pueden leer como una referencia al escapismo en el alcohol, la intoxicación por drogas y el entretenimiento). En el momento en que la voz lírica del poema se suscribe a una economía de cálculo, el insomnio prescrito en “Ciudad sin sueño” se revela como la modalidad afectiva necesaria para el mantenimiento de la actividad económica capitalista. El desasosiego y el desvelo están en consonancia con la velocidad y el crecimiento infinito; el patrón afectivo de presencia y eficiencia es la condición de posibilidad de las maquinarias extractivas para las que son funcionales los sujetos lo más desconectados posible (con el pasado, con la propia emocionalidad y mortalidad, y con los otros).

La negativa a pasar al sueño, y la concomitante renuncia a la conexión con acontecimientos violentos pasados, que podría permitir la construcción de vivencias coherentes (o hasta reconciliados) con el pasado,³⁵ no logra, sin embargo, bloquear imaginarios ni heridas reprimidos, que regresan –a lo largo de todo el ciclo– en forma de muertos vivos y fantasmales, enterrados vivos o partes de cuerpos zombificados. “[G]entes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre”³⁶ (“La Aurora”, último de “Calles y sueños”) vuelven como síntomas de un estado de traumatización opaca pero permanente, como “espiga en el ojo”³⁷ (“Danza de la muerte”), cuyos efectos destructivos impregnan a todes les habitantes de la “Ciudad sin sueño”.

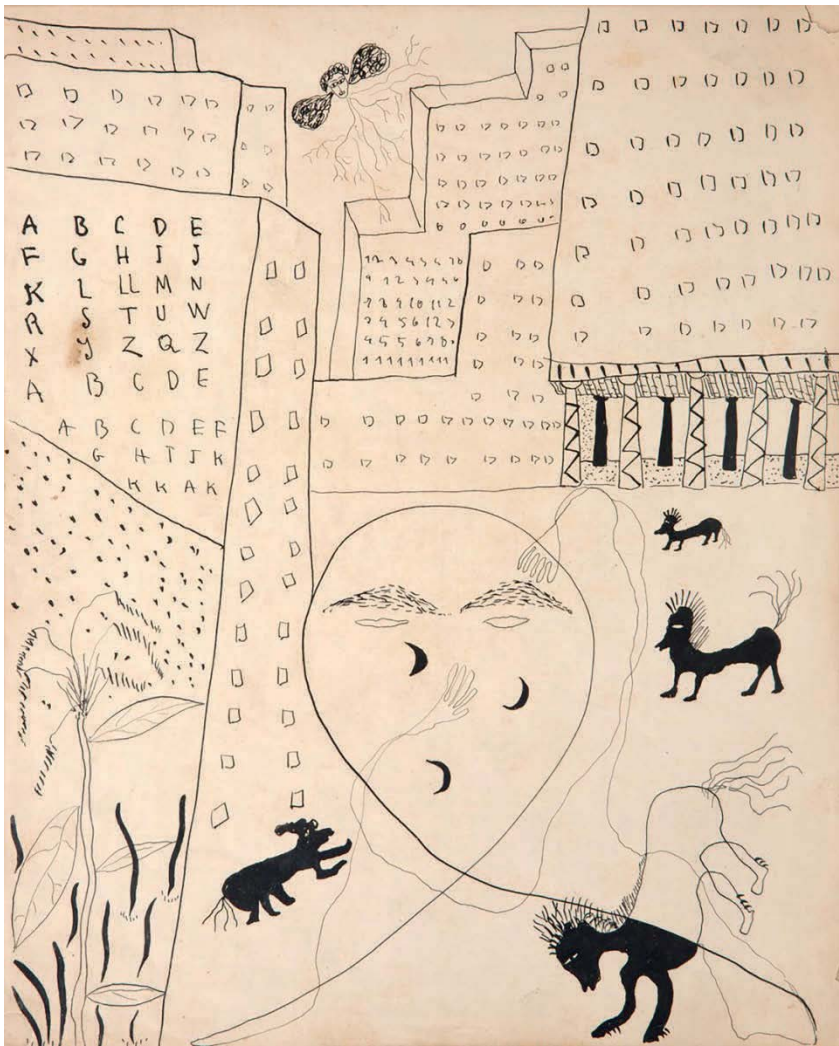
³³ Lorca también atribuye la transmisión y el procesamiento transgeneracional de la experiencia histórica en particular al ámbito de lo melódico-rítmico, más allá de la semántica lingüística: “En la melodía, como en el dulce, se refugia la emoción de la historia, su luz permanente sin fechas ni hechos.” (García Lorca: *OC III*, p. 114).

³⁴ Véase Koppenfels: *Einführung in den Tod*, p. 164, cuya lectura sigo: “Aquí colapsa no sólo un ritmo, sino una sugerencia. La interpolación [...] tiene el efecto de romper un intento de hipnosis”.

³⁵ Véase para esta idea Rita Segato: *La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2015, p. 222.

³⁶ García Lorca: *OC I*, p. 536.

³⁷ *Ibid.*, p. 524.



Federico García Lorca: "Autorretrato en Nueva York."
Tinta sobre papel (1929–1931)

“Nueva York (Oficina y denuncia)”. Necroeconomía y autosacrificio

Que una profunda crisis de la experiencia se exprese lingüísticamente de manera impresionante en los poemas neoyorquinos de Lorca es una evidencia textual recorrida hasta aquí y que también está respaldada por un amplio consenso de investigación. El desencadenante, sin embargo, de la crisis en torno a la cual giran estos poemas está menos claro.³⁸ El escenario concreto de un trauma es desplazado repetidamente por los propios textos a un ‘otro lugar’ y, por tanto, convertido en intangible (“Pero el verdadero dolor estaba en otras plazas”³⁹). Donde este deslizamiento de significantes forma nudos de significado, David Richter, por ejemplo, resume la “crisis producida por la urbanización moderna”.⁴⁰ Martin von Koppenfels, por su parte, describe la experiencia histórico-social que ve plasmada en los poemas de Lorca como una crisis de secularización “que no concierne a las instituciones individuales o a los dogmas” sino a “su condición, la ritualización”.⁴¹ La poesía de Lorca, pues, exploraría más que nada la pérdida de las certezas metafísicas y de los encuadres religiosamente ritualizados de la experiencia de muerte y violencia en una sociedad secularizada. La presente lectura sigue una vía complementaria, que hace derivar la inquietud poética acerca de la relación con la muerte y la mortalidad no tanto de las pérdidas de orden simbólico o medial, sino también y sobre todo como una que se fundamenta en un *a priori* material, económico.

“Nueva York (Oficina y denuncia)” despliega la afectividad de la modernidad, marcada por las pérdidas, desde su necroeconomía.⁴² La crisis se percibe, desde la óptica de este poema, menos como una desintegración de certezas

³⁸ El *crack* bursátil de 1929, bajo cuyo impacto inmediato se escribió parte de la colección, no ha sido identificado a menudo como una preocupación primordial del compromiso poético de los textos de Lorca, a pesar de que la bolsa y el capitalismo industrial forman motivos importantes dentro de las capas más narrativas de esta poesía. De hecho, las referencias macroeconómicas tienden a formar coordenadas para los textos dentro de los cuales tiene lugar la compleja representación de las estructuras afectivas. Sin embargo, la tesis de esta lectura es que los textos de Lorca, sensibles a su contexto, recogen los condicionamientos (micro)económicos de la subjetividad en su tiempo, y que las economías de afecto que sus textos exponen, interrogan y transforman están impregnadas de las historias de violencia del capitalismo.

³⁹ García Lorca: *OC I*, p. 78.

⁴⁰ Richter: *García Lorca at the Edge of Surrealism*, p. 70.

⁴¹ Koppenfels: *Einführung in den Tod*, p.13.

⁴² Noción acuñada a partir de Sayak Valencia, para quien necropolítica es el “engranaje económico, político y simbólico que produce códigos, gramáticas, narrativas e interacciones sociales a través de la gestión de la muerte” (Sayak Valencia: “This

y modos de vida recibidos que como crisis de una socialidad fundada y perpetuada en una violencia de motivación económica (con dimensiones transgeneracionales y transculturales) –pero que, sin embargo, suprime sistemáticamente el reconocimiento de sus víctimas:

Nueva York (Oficina y denuncia)

- Debajo de las multiplicaciones
 hay una gota de sangre de pato;
 debajo de las divisiones
 hay una gota de sangre de marinero:
 5 debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
 Un río que viene cantando
 por los dormitorios de los arrabales,
 y es plata, cemento o brisa
 en el alba mentida de New York.
 10 Existen las montañas. Lo sé.
 Y los anteojos para la sabiduría.
 Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
 He venido para ver la turbia sangre,
 la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
 15 y el espíritu a la lengua de la cobra.
 Todos los días se matan en New York
 cuatro millones de patos,
 cinco millones de cerdos,
 dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
 20 un millón de vacas,
 un millón de corderos
 y dos millones de gallos,
 que dejan los cielos hechos añicos.
 Más vale sollozar afilando la navaja
 25 o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,
 que resistir en la madrugada
 los interminables trenes de leche,
 los interminables trenes de sangre
 y los trenes de rosas maniatadas
 30 por los comerciantes de perfumes.
 Los patos y las palomas
 y los cerdos y los corderos
 ponen sus gotas de sangre
 debajo de las multiplicaciones,
 35 y los terribles alaridos de las vacas estrujadas

is what the worship of death looks like: Capitalismo Gore, TLCAN y máquina feminicida.” En: *iMex*, 9, 2016, p. 106); véase también Achille Mbembe: “Necropolitics.” En: *Public Culture* 15, n.º 1, 2003, pp. 11–40.

- llenan de dolor el valle
 donde el Hudson se emborracha con aceite.
- Yo denuncio a toda la gente
 que ignora la otra mitad,
 40 la mitad irredimible
 que levanta sus montes de cemento
 donde laten los corazones
 de los animalitos que se olvidan
 y donde caeremos todos
 45 en la última fiesta de los taladros.
 Os escupo en la cara.
 La otra mitad me escucha
 devorando, orinando, volando en su pureza
 como los niños de las porterías
 50 que llevan frágiles palitos
 a los huecos donde se oxidan
 las antenas de los insectos.
 No es el infierno, es la calle.
 No es la muerte, es la tienda de frutas.
 55 Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
 en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
 y yo oigo el canto de la lombriz
 en el corazón de muchas niñas.
 Óxido, fermento, tierra estremecida.
 60 Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina.
 ¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
 ¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
 que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?
 No, no; yo denuncio.
 65 Yo denuncio la conjura
 de estas desiertas oficinas
 que no radian las agonías,
 que borran los programas de la selva,
 y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
 70 cuando sus gritos llenan el valle
 donde el Hudson se emborracha con aceite.⁴³

El poema (de la séptima sección, titulada “Vuelta a la ciudad”) se presenta como una acusación, permitiendo que un sujeto lírico, consistente en comparación con otros textos de la colección, aparezca como acusador (“yo denuncio”, v. 38, 64, 65). El poema es uno de los más conocidos y menos herméticos del libro, que reconecta la producción capitalista con las crueldades que sufren los cuerpos materiales que la sustentan. Con las operaciones aritméticas (divisiones, multiplicaciones, sumas), los artefactos y aparatos industriales (anteojos,

⁴³ García Lorca: *OC I*, p. 555ss.

máquinas, trenes) son nombrados elementos esenciales de la modernidad industrial que representan la dinámica económica dominante como motores y portadores de acumulaciones primarias. El hecho de que este modelo de progreso técnico, y su relación instrumental de objeto con el mundo circundante, se base en parte en la extracción letal o traumatizante, y que además contribuya más a la destrucción que al desarrollo de las condiciones de supervivencia de los seres vivientes en la biosfera de la tierra, es explicitado por el poema de Lorca en un lenguaje que pone la racionalización de la crueldad en el centro de la acusación. La sangre, en particular, es una isotopía recurrente cuando el texto evoca imágenes concretas de heridas, asesinatos y explotación a las que son preferibles otras formas de violencia (“más vale sollozar afilando la navaja / o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías”; v. 24–25). Los cuerpos de los animales y de las plantas son los principales perjudicados, maniatados por los “comerciantes” (v. 30), sustentan las operaciones aritméticas del capital con sus gotas de sangre (“ponen sus gotas de sangre / debajo de las multiplicaciones”, v. 33–34), pero los niños y la tierra también se asocian al lado de las víctimas de la violencia (“como los niños de las porterías”, v. 49; “en el corazón de muchas niñas”, v. 58; “tierra estremecida”, v. 59). Lo que se denuncia es una forma genérica de crueldad que emana del sujeto humano (de “Nueva York”) aunque, como es evidente en muchos pasajes, también afecta a las víctimas humanas. Sus principios psicopolíticos rectores son la acumulación, el cálculo, la apropiación, la superlatividad y una superioridad que acepta o exige el sacrificio del otro. Lo abstracto y lo concreto se entrelazan, el poema está poblado de cuerpos y residuos materiales que han experimentado la violencia y cuyas experiencias se articulan “por debajo” de un principio cultural hegemónico. “Sellar contra la experiencia”⁴⁴ es aquí el efecto y la condición de posibilidad de un modo de producción capitalista despiadado.

Las acusadas relaciones de violencia, especialmente en la producción de alimentos como maquinaria cuyo ritmo es cada vez más acelerado, también arrojan luz una vez más sobre el desvelo y la falta de sueño como rasgo de la afectividad desplegada a través del ciclo, que aparece aquí en la imagen de la “alba mentida” (v. 9), el falso amanecer. Si en la madrugada el horror es insostenible (“resistir en la madrugada”, v. 26), el insomnio está implícito. El “dolor que mantiene despiertas las cosas”⁴⁵ se indica claramente como efecto de la crueldad implícita en estructuras económicas, y como un trauma que se perpetúa velozmente. Que la incapacidad de morir y la negación de la muerte se basan en víctimas violentas que “deben perecer en lugar de la propia muerte (o

⁴⁴ Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire”, p. 611.

⁴⁵ García Lorca: *OCI*, p. 534.

la propia transformación dolorosa)”⁴⁶ se pone aquí en discusión y acusación. La negación de la muerte “como cualquier defensa del trauma [...] no sólo hace que el dolor original sea cada vez peor, sino que lo inflige constantemente a otros”.⁴⁷

El texto tiene inicialmente una estructura muy maniquea. Mientras que en “1910” y en “Ciudad sin sueño” la voz lírica, autodividida y fragmentada, había recreado el sentipensar de la modernidad capitalista en una mimesis poética como algo simultáneamente traumatizado y ejerciendo violencia, esta vez la voz lírica se aparta, en un primer momento, de las relaciones poetizadas (de violencia) de manera testimonial. Como defensora estable de los que sufren, que no participan de los beneficios de la economía industrial o son sacrificados por ella (“la otra mitad”, v. 39, 47), los libera de la invisibilidad (ahora vuelve a ver, aunque también aquí la turbidez se introduce en el ojo: “Pero yo no he venido a ver el cielo. / He venido para ver la turbia sangre”, v. 13).

Así, la anamnesis poética, el cuestionamiento y la acusación de su tiempo surgen de los diversos gestos líricos que despliegan los poemas de Lorca, pero también una dosis de deseo utópico o voluntad de transformación, que se articula en parte en formas oníricas poéticas (que compensan performativamente la lamentada ausencia de sueño).⁴⁸ En “Nueva York (Oficina y denuncia)” se articula como un gesto feroz de autosacrificio. Mientras que la pérdida del sueño y la traumatización aparecen en los poemas como parte de una afectividad moderna formada en relaciones no empáticas con las personas, la tierra y la naturaleza, la voz lírica de este poema acaba ensayando un acto de empatía radical. Al alimentar a los “otros”, ofreciéndose a sí mismo (“y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas”, v. 69), articula un lenguaje de desempoderamiento, compensación y circularidad que también apunta a la voluntad de un tipo diferente de intercambio económico, y a dinámicas alternativas de

⁴⁶ Weber: *Indigenialität*, p. 96.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ La solidaridad con aquellas posiciones o partes del sujeto a las que se les ha negado la validez cultural, los derechos y libertades elementales, o la vida, en la *longue durée* de la historia moderna, es un hilo conductor por excelencia en la escritura lorquiana (desde *Mariana Pineda* hasta el *Romancero gitano* y desde *Poeta en Nueva York* hasta *El Público*). Vease también Luis Muñoz: “Nadie se baña dos veces en el mismo Lorca.” En: *El País*, 20 de agosto de 2021. <https://elpais.com/opinion/2021-08-20/nadie-se-bana-dos-veces-en-el-mismo-lorca.html> [18.10.2021]: “Una de las virtudes singulares de Lorca reside en su pasión [...] por comprender. [...] Como si estuviera levantando piedras en el campo y descubriese marañas de lombrices e insectos, son muchos los poemas, desde *Libro de poemas* hasta *Diván del Tamarit*, en los que Lorca indaga qué hay debajo, o detrás, de lo que se mira [...]”

afecto. Al mismo tiempo, sin embargo, la voz lírica abandona con este ofrecimiento también la posición de denuncia y revela su propia posición (aparentemente necesitada de expiación) como implícita en las relaciones estructurales de violencia denunciadas.⁴⁹

Los poemas de Lorca denuncian la violencia negada y no llorada que subyace en el orden social capitalista, apuntan a las regiones de la escisión y formulan la búsqueda de la implicación del sujeto poético del viaje transatlántico dentro de estos contextos cuyos efectos destructivos dan vueltas. Que la búsqueda de un lenguaje de duelo para las historias de violencia entrelazadas, y por una economía diferente en los poemas de Lorca establezca también lazos con la historia colonial transatlántica, donde el inconsciente capitalista se encuentra con el inconsciente conquistador y esclavista, llevaría a la segunda sección del conjunto de textos, y no puede ser elaborado aquí de momento. Las grietas que se abren repetidamente en los textos poéticos leídos hasta aquí, pueden aprehenderse como un indicio de la ausencia de una parte del archivo de esa modernidad traumática que los textos de Lorca indagan, esa otra mitad ignorada cuyos rumores llegan, sin embargo, a los poemas de Lorca.⁵⁰

Fuente de imagen

García Lorca, Federico: “Autorretrato en Nueva York [entre 1929 y 1931].”
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autorretrato_Poeta_NY.jpg
 [18.10.2021].

Bibliografía

- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften VI*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter: “Über einige Motive bei Baudelaire.” En: *Gesammelte Schriften I.2*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 605–653.
- Benjamin, Walter: “El capitalismo como religión.” Traducción, notas y estudio de Enrique Foffani y Juan Ennis. En: *KATATAY* 10, n.º 13/14, abril de 2016, pp. 178–191.

⁴⁹ Véase Michael Rothberg: *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press, 2019.

⁵⁰ “Harlem, [...] me llega tu rumor”, García Lorca: *OC I*, p. 522.

- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore y London, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Caruth, Cathy: *Literature in the Ashes of History*, Baltimore y London, Johns Hopkins University Press, 2013.
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer, 2004.
- García Lorca, Federico: *Obras Completas*, 4 vols., ed. Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996.
- Harris, Derek: *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*, Anstruther, La Sirena, 1998.
- Koppenfels, Martin von: *Einführung in den Tod. García Lorcás New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1998.
- Kühner, Angela: *Trauma und kollektives Gedächtnis*, Gießen, Psychosozialverlag, 2008.
- Mbembe, Achille: “Necropolitics.” En: *Public Culture* 15, n.º 1, 2003, pp. 11–40.
- Muñoz, Luis: “Nadie se baña dos veces en el mismo Lorca.” En: *El País*, 20 de agosto de 2021, <https://elpais.com/opinion/2021-08-20/nadie-se-bana-dos-veces-en-el-mismo-lorca.html> [18.10.2021].
- Richter, David: *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2014.
- Rothberg, Michael: *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press, 2019.
- Segato, Rita: *La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2015.
- Spiller, Roland, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, con la colaboración de Reinier Pérez-Hernández, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020.
- Un chien andalou*. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. 16 min., Paris, Editions Montparnasse, 2005 [Francia, 1929].

Valencia, Sayak: “This is what the worship of death looks like: Capitalismo Gore, TLCAN y máquina feminicida.” En: *iMex* 9, 2016, pp. 106–118.

Weber, Andreas: *Indigenialität*, Berlin, Nicolai, 2018.

Wilmer, Harry A.: “The Healing Nightmare. War Dreams of Vietnam Veterans.” En: Deidre Barret: *Trauma and Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 85–99.

Teatro, sueño y trauma, un Triángulo de las Bermudas nocturno en *El cuervo* de Alfonso Sastre

Introducción

Una medianoche oscurísima e invernal en una casa de campo solitaria, un cadáver resurgido, un tuerto fantasmal y extremadamente violento, gritos de pánico en la lejanía y un brutal asesinato repetido que no deja huellas –la obra teatral *El cuervo* del dramaturgo español Alfonso Sastre da muestra de las “mejores dotes en materia de carpintería teatral y de escritura fantástica”.¹ Clasificado de “ejercicio formal y abstracto, ajeno a la función política”,² el drama parece ser una excepción en la obra teatral de Sastre, en general tan marcada por un compromiso político intransigente y cada vez más marcado. Escrita en 1956 bajo la impresión de fuertes restricciones por el gobierno y la censura franquista, *El cuervo* da la espalda a la realidad cotidiana, ofreciendo una profunda reflexión filosófica sobre las perturbaciones de la percepción humana del tiempo, motivada por nuevas teorías sobre la relatividad y la física cuántica.

Para abrir ante su público y sus lectores “un ataúd o escenario diabólico”,³ en 1973 Sastre publica el volumen *El escenario diabólico* (1973), en el que presenta *El cuervo* junto con *Ejercicios de terror* (1970) y *Las cintas magnéticas* (1971). En un destacado artículo de 2013, Miguel Carrera Garrido subrayó que estas tres obras “constituyen sendos homenajes a una provincia poco visitada en las letras españolas, especialmente en el teatro: el terror fantástico”.⁴ Carrera Garrido prueba con maestría cómo *Ejercicios de terror* y *Las cintas magnéticas* combinan una vertiente fantasmática con una simbología que permite descifrar invectivas políticas que llegan a la crítica de la Guerra de Vietnam (*Ejercicios de terror*) y a la sátira sociocultural del franquismo tardío (*Las cintas magnéticas*). Mientras tanto, *El cuervo*, según Carrera Garrido (y los demás autores que trabajaban más detalladamente sobre el drama),

¹ Matteo De Beni y Mariano Martín Rodríguez: “Teatro 1900-1960.” En: David Roas (ed.): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2017, p. 120.

² *Ibid.*, p. 119.

³ Alfonso Sastre: *El escenario diabólico*, Barcelona, Ediciones Saturno, 1973, p. 8.

⁴ Miguel Carrera Garrido: “Dimensiones del terror fantástico en *El escenario diabólico* de Alfonso Sastre.” En: *Anales de la literatura española contemporánea* 38, n.º 3, 2013, p. 536.

desliga de la realidad inmediata y en diálogo implícito con la tradición de la *ghost story*, su primer, y suficiente, objetivo radica en inquietar al espectador, con una trama que cuestiona las convicciones sobre el tiempo, pero cuya mayor baza es la creación de una atmósfera desasosegante.⁵

Proponiendo una ampliación de esta interpretación, estas páginas se acercan a *El cuervo* sastrense siguiendo una pista que nos dio su creador al admitir que en su realismo “profundo y totalizador [...] se integrará seguramente el mundo de los sueños y las ilusiones –¡y los terrores!– de los hombres”.⁶ Tomando como perspectiva esta doble dimensión de lo onírico y lo terrorífico, se abren otros “ataüdes” de la obra en que el autor parece haber enterrado sus preocupaciones históricas y políticas. En un primer paso mostraré cómo *El cuervo*, además de ser una obra fantástica, representa un sueño, como lo propuso Herbert Fritz en 1996. En un segundo paso analizaré en qué medida este sueño teatral está caracterizado por un subconsciente afectado por un(os) trauma(s) que traspasa(n) la dimensión individual.

Sueño, teatro y la dramaturgia de la memoria española

La proximidad del sueño al teatro es bien conocida. Desde el clásico *Orestes* de Esquilo⁷ o desde el teatro barroco de Calderón de la Barca, somos conscientes de que el sueño y la representación teatral comparten una superficie de apariencias que solo supuestamente son hechos ciertos. Tanto en el mundo onírico como en el escenario, los objetos y las personas parecen ser partes de la realidad común pero no lo son, y tanto en el teatro como en el sueño existe una realidad ‘verdadera’ detrás de lo percibido. Sueño y teatro, pues, comparten el modo de lo ficticio, de lo imaginario. Así mismo, el sueño y el teatro se parecen en las esferas de la producción y la realización. Todo soñador “es un Shakespeare” y un “director clandestino de sus sueños”, señalaba Arthur Schopenhauer a principios del siglo XIX. Un siglo más tarde, Sigmund Freud definió “el trabajo onírico” como “dramatización” del subconsciente humano.⁸ Esta analogía se

⁵ Ibid., p. 551s.

⁶ Sastre, cit. en ibíd., p. 537.

⁷ Véase Peter Riemer: “Die dramaturgische Funktion der Träume in den Orest-Traugödien. Von Aischylos’ *Orestie* bis zur *Taurischen Iphigenie* des Euripides.” En: Patricia Oster y Janett Reinstädler (eds.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn, Fink, 2017, pp. 177–194.

⁸ Acerca de los paralelos fenomenológicos y estructurales entre teatro y sueño, véase el destacado estudio de Kristina Höfer: *Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Paderborn, Fink, 2019, pp. 10–12. Höfer (p. 11) cita a Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* [1851], tomo 1, Zürich, Haffmans,

muestra también en la recepción: las imágenes y acontecimientos que ocurren durante el sueño y/o la función teatral pueden agradarnos o incomodarnos considerablemente. Estamos implicados en acciones en las que tenemos poca influencia, y la dificultad de salir de un teatro durante la presentación puede parecerse a la dificultad de despertarse voluntariamente de un sueño. La proximidad entre ambos fenómenos crece todavía más en el siglo XX, en el que la discontinuidad espacial y temporal del sueño, su irracionalidad y falta de coherencia, la inestabilidad de las identidades y la perspectiva plural que caracterizan las representaciones nocturnas, llegan a ser los rasgos principales de la estética (no solo) del teatro (pos)moderno.⁹ La cercanía entre lo onírico y el teatro se pone en evidencia en nuevos géneros y formas de actuación como el esperpento, el *Théâtre de la cruauté*, el teatro del absurdo y el *Happening*.

Pero teatro y sueño no solo se parecen en los planos de la fenomenología, la diégesis y la recepción. A nivel pragmático, un parecido fundamental consiste en su relación con la memoria. En la recapitulación de textos y gestos, una obra es reproducida de memoria por los autores,¹⁰ y también el sueño tiene que ser recordado para ser transferido a la vida ‘real’. Y no por último, a nivel semántico, el pasado constituye buena parte de las narraciones tanto oníricas como teatrales. Lo evidencian, entre otros, tanto el teatro histórico como *Die Traumdeutung*, *La interpretación de los sueños* de Freud, publicada por primera vez en 1900.

En el siglo XX europeo, la memoria está influida fuertemente por la experiencia traumática –individual y colectiva– de las dos guerras mundiales, la Shoá, las numerosas dictaduras represivas, el terrorismo y, en el caso de España, sobre todo la Guerra Civil y el franquismo. Las experiencias existenciales límite se multiplican e influyen largamente en las psiques y en las vidas, causando inercia y depresión, falta de control sobre la memoria, *flashbacks* involuntarios o la inaccesibilidad. Repeticiones compulsivas de lo vivido alternan

1988, p. 219 y p. 231, y a Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1901]. *Über den Traum. Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, p. 666 (trad. J.R.).

⁹ Véase Theresia Birkenhauer: “Repräsentationen von Träumen, Repräsentationen des Theaters.” En: Theresia Birkenhauer: *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, ed. de Barbara Hahn y Barbara Wahlster, Berlin, Vorwerk 8, 2008, pp. 190–205.

¹⁰ “Theater is the art of repetition, of memorized [...] texts”, Jeanette R. Malkin: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999. Cit. en Anabel García Martínez: *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Olms, 2016, p. 69.

con desplazamientos inconscientes que impiden el enfrentamiento con el pasado.¹¹ El impacto del trauma en los sueños es fuerte.¹² En las pesadillas se repiten la situación traumatizante y sentimientos como la pérdida total de control y el miedo a la muerte, acompañados de disoluciones de tiempo y lugar, identidades inquietantes, de lógicas fracturadas. De este deterioro patológico de la vida diaria y nocturna que produce el trauma, resulta la necesidad de trabajar a fondo el pasado, de realizar un *acting out and working through* del trauma como lo denominó Dominick LaCapra en 2001.¹³ Esta tarea se da tanto a nivel individual como colectivo¹⁴ y es una tarea a la que contribuyen considerablemente las producciones artísticas.¹⁵ En el teatro europeo los sueños se prestan por un lado para ser laboratorio de experimentos estético-formales, y por otro representan “experiencias traumáticas, para las cuales la irrealidad del sueño es generalmente adecuada”.¹⁶

El teatro español tiene una larguísima tradición de tematizar el sueño, y aún en los siglos XX y XXI el sueño y lo onírico siguen siendo *topoi* dramáticos importantes. En una monografía clave de 1996, Herbert Fritz enumera unos ochenta dramas que representan sueños o que están marcados por una continua atmósfera onírica a lo largo del siglo XX.¹⁷ El estudio de Fritz da un primer paso importante hacia una tipología de sueños teatrales, que luego Anabel García Martínez profundiza en el teatro dentro del marco de la memoria cultural en la España contemporánea, incluyendo consideraciones sobre los sueños escenificados. En su espléndida monografía *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual* (2016), la autora nombra setenta y tres obras de teatro que trabajan la memoria de la Guerra Civil y del franquismo entre 1975–2016. Eva Stehlik, en su disertación sobre la estética de la

¹¹ Sobre el debate psicoanalítico-psiquiátrico acerca del concepto del trauma véase Karen Saban: “Memorias colectivas y culturales. El trauma y sus representaciones.” En: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 19–37.

¹² Véase Deirdre Barrett (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

¹³ Dominick LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore y London, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 65.

¹⁴ Cf. Aleida Assmann: *Shadows of Trauma. Memory and Politics of Postwar Identity*, New York, Fordham, 2016.

¹⁵ Cf. Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020.

¹⁶ Höfer: *Gespielte Träume und Traumspiele*, p. 60 (trad. J.R.).

¹⁷ Herbert Fritz: *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen [El sueño en el teatro contemporáneo español. Formas y funciones]*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1996.

violencia en el teatro español contemporáneo (2011), descubre treinta y cuatro obras dramáticas que, entre 1997 y 2007, se centran en la representación de la violencia y la experiencia traumática.¹⁸ Mientras García Martínez trata brevemente el fenómeno de lo fantástico-onírico, Stehlik no profundiza significativamente en el tema del sueño. Ninguno de los dos estudios se dirige a obras de teatro escritas durante el franquismo. Mientras tanto, la monografía más abundante acerca del teatro crítico del franquismo, realizada por Cerstin Bauer-Funke (2007),¹⁹ sí se interesa por la memoria, pero excluye los dramas fantásticos de su corpus.

Dadas las múltiples interrelaciones que existen entre el teatro, el sueño y el trauma, y dados los múltiples ejemplos de sueños traumáticos en la producción teatral española desde la Guerra Civil, llama la atención que este fenómeno apenas haya sido estudiado. Si existe poco sobre la producción del teatro onírico y de memoria que surgió después de 1975, la laguna en la investigación en cuanto a este tipo de producciones dramáticas que se realizaron durante el franquismo es todavía mayor. Así, el siguiente análisis de *El cuervo*, quiere dar un primer paso hacia el entendimiento de la conexión entre la experiencia histórica (traumática) y el sueño en la producción dramática española. Es una conexión que puede abrir nuevas vías de interpretación y promete brindar resultados importantes para los estudios de los sueños y sus representaciones estéticas, desde la evolución del motivo del sueño en la historia del teatro español y la influencia de lo onírico en la creación de nuevos modelos dramáticos, hasta la función que tiene el sueño para el *working through* teatral de la memoria histórica en la Península.

¹⁸ Eva Stehlik: *Thematisierung und Ästhetisierung von Gewalt im spanischen Gegenwartstheater*, Hildesheim, Olms, 2011.

¹⁹ Cerstin Bauer-Funke, *Die Generación Realista. Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2007.



Teatro Medea: "El cuervo." Cartel (2013)

Lo fantástico, el trauma y el sueño en *El cuervo*

Cuando en 1957 la Compañía Nacional estrena en el Teatro María Guerrero de Madrid la obra en dos actos *El cuervo*, su autor es todo menos un desconocido en la escena cultural de la capital. Nacido en 1926, desde muy joven se dedicó al teatro. A finales de 1945, con tan solo 19 años, y aún antes de emprender estudios de filología y letras, Sastre empieza a escribir críticas de teatro en Madrid y funda con otros estudiantes el grupo teatral estudiantil Teatro Experimental de Cámara, renombrado Arte Nuevo a partir de 1946 y disuelto en 1948.²⁰ En 1950 Sastre establece, junto con José María de Quinto, el grupo T.A.S., el Teatro de Agitación Social, que se propone “agitar y revolucionar la vida española”,²¹ meta cuya realización supo hacer imposible la censura franquista. Como autor de teatro, Sastre se dio a conocer a un público más amplio en 1953 con *Escuadra hacia la muerte*, obra antimilitar en dos actos que causó gran escándalo y fue censurada después de tres días en el escenario del teatro universitario.²² Luego Sastre cambió de estrategia y aplicó técnicas literarias de camuflaje para disfrazar su crítica en *La mordaza* (1954):

Al escribir *La mordaza* me planteé el ser más cauto, el ser posibilista (un término que después se empleó), el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre [...] la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir.²³

De hecho, *La mordaza*, obra sobre un conflicto que parece ser de naturaleza exclusivamente familiar, es elogiada por los censores, el público y los críticos. El drama se representa sesenta y cuatro veces en el Teatro Reina Victoria de Madrid sin que las alusiones a la censura y el caudillismo de la dictadura se delaten oficialmente.²⁴ Sastre sigue escribiendo y se convierte en uno de los autores de teatro más productivos de su tiempo. A finales de los años 50 ya

²⁰ Cf. Bauer-Funke: *Die Generación Realista*, pp. 154–155.

²¹ José María de Quinto 1964, cit. en Bauer-Funke: *Die Generación Realista*, p. 155.

²² “Hasta entonces, su experiencia en la escena se limitaba a las representaciones de cámara de *Ha sonado la muerte*, *Uranio 235* y *Cargamento de sueños* (1946) con el grupo Arte Nuevo, y a las tres funciones de *Escuadra hacia la muerte* (1953) a cargo del Teatro Popular Universitario que la censura impidió prorrogar, a pesar del beneplácito del público y de la crítica oficial, que calificó a su autor como una de las más firmes promesas del teatro español.” Berta Muñoz Cáliz: “La mordaza que asfixiaba a los españoles.” En: Alfonso Sastre: *Teatro escogido, tomo I*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, p. 163.

²³ Alfonso Sastre, “*La mordaza*. Noticia.” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid: Aguilar, 1966, p. 283.

²⁴ Muñoz Cáliz: “La mordaza que asfixiaba a los españoles”, p. 169.

había terminado veinte obras, hoy contamos ochenta y cuatro piezas dramáticas salidas de su pluma.²⁵ Dejando aparte, en la mayoría de los casos, la cautela metafórica para expresar su protesta abierta contra el franquismo, Sastre será tildado de “imposibilista”, y de hecho poquísimas obras suyas fueron aprobadas sin reserva por la censura franquista. En 1955, Sastre organiza los “Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España”, que tendrán como resultado las “Conclusiones de Santander”, un manifiesto que deploraba la mala calidad del teatro oficial y proponía abolir la censura previa.²⁶ En 1956, Sastre participa en las manifestaciones estudiantiles. Debido a las represalias que el Estado dirigió contra los protagonistas de la protesta, Sastre y su esposa Eva Forest, una activista vasca, emigran unos meses a París.²⁷ Tan pronto regresan a la península, ambos continúan su lucha política contra la dictadura y sufren sanciones, como la congelación de sus cuentas bancarias, la confiscación del pasaporte, arrestos, incluso penas de prisión, y en el caso de Eva, tortura.²⁸

No obstante, en octubre de 1957, ya de vuelta en Madrid, y después de que cuatro obras suyas habían sido rechazadas por la censura,²⁹ con *El cuervo* Sastre logra ser representado nuevamente por la Compañía Nacional. Se trata de una pieza que, como ya se ha mencionado, es clasificada de fantástica debido a su juego “entre la realidad y el ensueño, entre lo cotidiano y lo sobrenatural, que definen *El cuervo* como una *ghost story* en toda regla”.³⁰ Su acción se desarrolla durante la Noche Vieja del año 1955 en el chalet de Juan, quien está acompañado por Luisa, su vieja criada. En un escenario donde se presenta una casa de campo normal y corriente, suceden cosas cada vez más irreales e imposibles, hasta que el tiempo deja de regirse por la ley de la cronología y la continuidad. En la exposición nos enteramos de que un año antes, también en Noche Vieja, Laura, esposa de Juan, fue asesinada por un desconocido en el jardín, sin que su marido y sus amigos Alfonso, Pedro e Inés se hubieran dado cuenta, y mucho menos lo impidieran. En la Noche Vieja de 1955, a pesar de la decisión de Juan de quedarse en casa solo con Luisa, empiezan a llegar los

²⁵ Véase la página web del autor <http://www.sastre-forest.com/> [18.10.2021].

²⁶ “Consideramos que la actual censura previa para el teatro es totalmente inaceptable por: a) Su falta de criterios objetivos y declarados. B) La falta absoluta de autoridad pública del organismo censor, cuyos dictámenes son frecuentemente rectificadas por la presión de instituciones –y hasta personas– ajenas a este cometido.” Cit. en Bauer-Funke: *Die Generación Realista*, p. 94.

²⁷ Véase la introducción a la vida y obra de Sastre en Bauer-Funke: *Die Generación Realista*.

²⁸ Bauer-Funke: *Die Generación Realista*, p. 160.

²⁹ *Tierra roja* (1954), *La sangre de Dios* (1955), *Ana Kleiber* (1955), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955).

³⁰ Carrera Garrido: “Dimensiones del terror fantástico”, p. 542.

mismos amigos, agradeciéndole haberlos invitado, invitación que Juan afirma nunca haber realizado. Reunidos por segunda vez, los amigos se ven enfrentados a sucesos más y más inexplicables e inquietantes. Juan posee, como afirma, desde hace un año, un antiguo encendedor de Inés, quien a su vez puede probar haberlo perdido el día anterior. De repente, el asesino, un “hombre con su único ojo, un loco”,³¹ encarcelado en un “manicomio”³² desde el día del crimen, se presenta bruscamente fuera de la ventana. Mientras avanza la acción, se multiplican los acontecimientos sobrenaturales, que sumergen a los amigos cada vez más no solo en el recuerdo, sino en la experiencia directa de la Noche Vieja anterior: el pasado se infiltra en el presente “como si estuviéramos viviendo de nuevo aquella noche”.³³ El fin del primer acto culmina con la entrada de la difunta Laura, joven y viva, en el salón.

Tomando como un juego teatral el espanto de sus amigos, que le informan sobre la fecha actual, incluso sobre las circunstancias de su muerte y funeral, solo en un principio Laura insiste en que es el 31 de diciembre de 1954. Poco después, empieza a acercarse al tiempo de sus amigos y le vienen imágenes de su muerte violenta, que recuerda como una experiencia pasada y que al mismo tiempo percibe como una tragedia que vivirá en un futuro próximo. A pesar de la clarividencia de todos, el crimen se repite inexorablemente. Ante los ojos de sus amigos paralizados por el horror, Laura sale al jardín y es asesinada por el “hombre cruel”. A partir de este momento, los dos tiempos empiezan a separarse de nuevo: a diferencia del año 1954, cuando los amigos encontraron el cadáver de Laura en el jardín, en 1955 Laura desaparece en las afueras de la casa sin dejar ninguna huella en la nieve. Sin embargo, Sastre renuncia a restituir la normalidad por completo: al final de la obra, en la cocina de la casa, se encuentran dos taxistas, convencidos de que es el 31 de diciembre del año 1954, mientras que para su irritación el calendario en la pared y el periódico en la mesa llevan la fecha futura de la Noche Vieja del año 1955.

¿Hasta qué punto, pues, puede entenderse esta acción como un sueño? En primer lugar, se puede constatar que la clasificación de la obra como fantástica se basa en una serie de aspectos que también son característicos de la experiencia onírica, ante todo, la discontinuidad en el tiempo y en el espacio. La característica más destacada de la obra es su uso (brillante) del tiempo-es-cénico y del tiempo-dramático:

³¹ Alfonso Sastre: “El cuervo.” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 687, p. 706.

³² *Ibid.*, p. 687.

³³ *Ibid.*, p. 689.

Los acontecimientos del pasado se evocan constantemente en los diálogos sin orden cronológico, paralelamente a los que suceden en la actualidad escénica. El ritmo con el que se evocan se va acelerando, hasta que los acontecimientos retrospectivos se superponen a los actuales, llegando el momento en el que el tiempo se cierra sobre sí mismo y los sucesos pasados empiezan a repetirse en la actualidad según su orden anterior.³⁴

La distorsión de la deixis temporal es subrayada por la luz (eléctrica), que se corta dos veces durante la obra y es sustituida por velas. Otro elemento importante para la creación tanto de lo fantástico como de lo onírico es el sonido. En la mitad de primer acto Alfonso pone el disco de “*Le regard [sic] du silence, de la obra ‘Six regards’ [sic], de Olivier Messiaen*”,³⁵ música dotada, según su compositor, del “*encanto de la imposibilidad*”.³⁶ Se trata de una música profundamente experimental, con difíciles cambios rítmicos e infracciones de la armonía que contribuyen a densificar la atmósfera oscura y amenazante de la situación dramática. Y, no por último, existen otros motivos típicos de los sueños, como la parálisis del cuerpo ante un peligro, el regreso de personas difuntas o la discontinuidad del lugar. Juan dice en el segundo acto: “Parece... como si la casa hubiera empezado a dar vueltas de pronto, como si... [...] hubiera estado a punto de caer en el vacío. [...] ¡Nos hundimos en el vacío”,³⁷ para concluir poco después: “Estamos flotando en el espacio”.³⁸

Los personajes de la obra intentan encontrar explicaciones para los fenómenos surrealistas. En un principio suponen una fuerza superior como la influencia de “los astros”,³⁹ “un misterio de comedia de magia”⁴⁰ que se debe a “las tinieblas exteriores”,⁴¹ el mismo diablo (“como el infierno”⁴²) o el dios

³⁴ Maria Falska: “Relación tiempo escénico – tiempo dramático en algunos ejemplos del teatro español.” En: *Études romanes de Brno* 30, n.º 2, 2009, p. 78.

³⁵ Sastre: “El cuervo”, p. 681.

³⁶ “One point will attract our attention at the outset: the *charm of impossibilities*.... This charm, at once voluptuous and contemplative, resides particularly in certain mathematical impossibilities of the modal and rhythmic domains. Modes which cannot be transposed beyond a certain number of transpositions, because one always falls again into the same notes; rhythms which cannot be used in retrograde, because in such a case one finds the same order of values again—these are two striking impossibilities.” Olivier Messiaen 1944, cit. en David Rogosin: *Aspects of Structure in Olivier Messiaen’s Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*, University of British Columbia, Tesis, 1996, p. 3.

³⁷ Sastre: “El cuervo”, p. 706s.

³⁸ *Ibid.*, p. 708.

³⁹ *Ibid.*, p. 671.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 678.

⁴¹ *Ibid.*, p. 706.

⁴² *Ibid.*

asiático “Visnú”.⁴³ Si bien estas afirmaciones se dejan pronto de lado, hay una larga y repetida discusión sobre si no podría ser todo un sueño:

ALFONSO.—O quién sabe si aquella noche no fue más que un sueño que ahora, al vivirlo de verdad, recordamos, y así tenemos la sensación de haber vivido ya las cosas.... [...] No podría jurar que lo he vivido... Sí, puede que lo haya soñado, todo. Un sueño colectivo que hemos tenido alguna vez.

JUAN.—¿Quieres decir que hemos soñado que mataron a Laura?

ALFONSO.—Así es.⁴⁴

El tema se retoma unos momentos después:

PEDRO [a Alfonso].—¿Quieres decir que todo ha sido una pesadilla?

JUAN.—Alfonso: si ha sido un sueño, todos hemos tenido el mismo.

ALFONSO.—Sí.

PEDRO.—El mismo horrible sueño.

INÉS.—Es curioso. A veces ocurre, ¿verdad? Estos sueños colectivos. No será de mal augurio. Me refiero al sueño de la muerte de Laura. [...]

ALFONSO.—Estamos volviendo a vivir o a vivir por primera vez aquella horrible noche o aquel espantoso sueño.

JUAN.—¡No quiero! ¡No quiero! ¡Me da horror!⁴⁵

En esta discusión, al final del primer acto, inmediatamente antes de la aparición de Laura, la palabra sueño se repite casi veinte veces.⁴⁶ Es la explicación que después de la entrada de la joven mujer será repetida: “PEDRO.—Todavía nos resistimos un poco, pero ya... todos vamos [...] aceptando que todo lo que creíamos real era un sueño.”⁴⁷

Estas consideraciones explícitas a nivel de los diálogos remiten al fenómeno del sueño lúcido en que el soñador es consciente de que está soñando e intenta influir en la situación.⁴⁸ También a nivel de la actuación se encuentran

⁴³ *Ibid.*, p. 688.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 689.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 691s.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 688–693.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 700.

⁴⁸ Cf. Janett Reinstädler: “Unsichtbares im Theater: Das Leben als (Klar)Traum in Rafael Spregelburds ‘Lúcido.’” En: Teresa Pinheiro y Kathrin Sartigen (eds): *Alles andere als unsichtbar / Tudo menos invisível. Theater, Literatur und Film der Ibero-românia zwischen Kunst und Leben / Teatro, literatura e cinema no mundo ibero-românico entre vida e arte*, Frankfurt am Main, Lang, 2017, pp. 39–58.

indicaciones que permiten considerar la obra entera como un sueño. En su estudio ya mencionado, Herbert Fritz arguye que existen dos posibles soñadores en la obra: Luisa, la criada, y Juan. Ambos comentan al inicio y al fin de la obra no sentirse bien. Luisa se queja de trastornos en la percepción: “ya no me doy cuenta de lo que me hablan ni de lo que estoy haciendo”,⁴⁹ y de haber estado “[d]ándole vueltas y vueltas a las cosas...”.⁵⁰ Juan, a su vez, tanto al inicio como al final cae en trance: “[JUAN] Se sienta y queda inmóvil [...] no se mueve [...] parece no haberse dado cuenta [...] no contesta [...]”.⁵¹ “Se sienta. Abre el libro. Apenas lee. Queda como traspuesto”.⁵² De hecho, la obra niega una explicación cierta de las irracionalidades que pasan y evita el modo de una “representación onírica marcada”, uno de los tres modos en que Stefanie Kreuzer define la representación de los sueños en la literatura.⁵³ Pero sí se puede clasificar como un “mundo ficticio con límites inciertos entre el sueño y la vigilia”, el segundo de los modos de Kreuzer, la presentación incluso se acerca al tercer modo (que confluye con lo fantástico), el de las “representaciones oníricas no marcadas, ‘autónomas’”.⁵⁴

Teniendo en cuenta este marcado carácter onírico de *El cuervo*, se abren nuevos niveles de significado de la obra, muy poco considerados hasta el momento. Roland Spiller subraya que el sueño no solo implica aspectos como la “[i]ntensificación y dramatización”, la “profecía, [...] función prospectiva”, o la autorreflexión del medio literario, o sea, lo estético. Sino que, sobre todo en contextos históricos conflictivos, los sueños narrados pueden integrar “elementos del inconsciente personal y colectivo”, en especial los “temas y emociones reprimidos o inconscientes en la conciencia (Jung) para elaborar y solucionar problemas (reales)”.⁵⁵ En particular, como muestra Spiller en varios ejemplos de la literatura latinoamericana, los sueños se utilizan para la escenificación creíble de situaciones emocionales extremas y de experiencias individuales y/o históricas límite. Como tal, el sueño literario tiene la función doble de permitir la evasión de una realidad traumática y, por otro, representar lo indecible del trauma.

⁴⁹ Sastre: “El cuervo”, p. 668.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 713.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 667.

⁵² *Ibíd.*, p. 712.

⁵³ Stefanie Kreuzer: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*, Paderborn, Fink, 2014, p. 687.

⁵⁴ Kreuzer: *Traum und Erzählen*, p. 687 (trad. J.R.).

⁵⁵ Roland Spiller: “‘Solo en sueños [...] nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos’. Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares en comparación onírica.” En: Roland Spiller (ed.): *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Berlin, Erich Schmidt, 2016, pp. 11–38; p. 18.

En 1956, el proceso de creación dramática de Sastre es fuertemente marcado por experiencias de violencia estatal. Escribe *El cuervo* bajo la (im)presión de haber sido procesado con otros estudiantes por “publicación clandestina” y “reunión ilegal”, se encuentra en “libertad provisional”⁵⁶ y acaba de regresar de meses en el exilio francés. Además, en 1956 se cumplieron veinte años del estallido de la Guerra Civil, y empieza el tiempo en que, según los estudios de la memoria, los jóvenes adultos suelen comenzar a investigar el pasado histórico de su mundo y empujar el proceso de memorizar un pasado traumático. Si de un lado el proceso de producción de *El cuervo* está marcado por experiencias traumáticas, del otro, existe un discurso científico que puede haber influido en el texto dramático. Se trata de la estrecha relación entre trauma y sueño, descrita por primera vez por Freud en 1900, a la que se dedica también el sociólogo español Ángel Garma. En 1940, y exiliado en Buenos Aires, publica un amplio estudio titulado *Psicoanálisis de los sueños* en el que contradice la hipótesis de Freud, quien define el sueño como una satisfacción de deseos. Garma argumenta que en “la reproducción traumática en los sueños no existe deseo alguno que se satisfaga alucinatoriamente”.⁵⁷ Aunque queda sin pruebas, es más que probable que la prominente teoría de Freud y la réplica del psicólogo español también se percibieran en España, donde la segunda edición de *Psicoanálisis de los sueños*, publicada en 1948, es integrada en la Biblioteca Nacional de España.⁵⁸

⁵⁶ Alfonso Sastre: “Noticia.” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 661.

⁵⁷ Ángel Garma: *Psicoanálisis de los sueños*, 3.^a ed., Buenos Aires, Editorial Nova, 1956, p. 202. Sus cinco conclusiones constituyen un nuevo acercamiento psicológico a los estudios del sueño, y del trauma también: “1. El sueño parte de una o de varias situaciones desagradables que el sujeto es incapaz de dominar o elaborar de un modo normal, y que, siguiendo a Freud, hemos llamado situaciones traumáticas.” Segundo, argumenta Garma, la situación traumática soñada mantiene al sujeto psicológicamente aprisionado. Tercero, “[e]l sueño es una tentativa, generalmente eficaz, de vencer el desagrado psíquico originado por las situaciones traumáticas.” Cuarto, la satisfacción de deseos en un sueño tiene que ser comprendida como la “tentativa de vencer el desagrado psíquico” y quinto, “[e]l aspecto alucinatorio del sueño se debe al influjo de las situaciones traumáticas y no al influjo de los deseos que se satisfacen” (ibíd., p. 226s.).

⁵⁸ Llama la atención que Garma en su estudio no se refiere a la Guerra Civil española, aparte de esta alusión general: “Cuando una persona ha sufrido un *shock* psíquico intenso –caso relativamente frecuente en épocas de guerra–, sus sueños son una reproducción monótona de las sensaciones desagradables experimentadas en el momento del trauma.” (Ibíd., p. 201) Se puede interpretar como una forma de evitar ser censurado en España o se puede tomar como una prueba más de la tesis de la latencia generacional de la memoria/un trauma en la percepción colectiva.

En estas circunstancias, *El cuervo*, aparte de ser una reflexión filosófica y de ser un juego con el género fantástico, también es la escenificación de un sueño impregnado de experiencias traumáticas. Se trata de la memoria traumática de una persona querida, asesinada. Más preciso todavía, la obra muestra, acorde con la teoría freudiana (y de Garma, que en este punto consiente con Freud), que la persona traumatizada se ve “obligada a *repetir* lo reprimido como una experiencia presente en lugar de *recordarlo*, como preferiría el médico, como un trozo del pasado”.⁵⁹ Visto así, la “resurrección” de Laura y su segundo asesinato pierden su irrealidad fantástica y tienen su explicación en la consecuencia (patológico)lógica de un trauma secundario que vivieron los personajes en el pasado, un trauma que se repite en el presente.⁶⁰ Ya en la exposición de la obra se aclara que esta experiencia no es para nada individual, sino más bien un fenómeno colectivo. Y luego se subraya repetidamente que son muchas las personas afectadas por la muerte de muchos otros:

LUISA.—Todos los que fueron mis amigos... y mis amigas... han muerto.

JUAN.—[...] a nuestra espalda sólo está el vacío y un montón de cadáveres... [...].

LUISA.—A mí me asusta pensar en el pasado.

JUAN.—[...] los que han muerto no están ya aquí.⁶¹

La llegada de los amigos, que inmediatamente caen en la atmósfera cargada de miedo y duelo, subraya esta colectividad de la experiencia traumática, de un trauma colectivo que es revivido por una colectividad.

Considerando los síntomas patológicos que causa un trauma, otro elemento fantástico de la obra se convierte en algo “real” y probable: la parálisis de los amigos ante el máximo peligro que corre Laura según la acotación:

JUAN *se ha quedado* [...] *inmóvil* [...], *no contesta*. *Eleva las dos manos de un modo extraño y parece como si tratara de guardar un inestable equilibrio.* [...]

PEDRO *trata de ir en su socorro y se tambalea* [...], *no se atreve a moverse*.

ALFONSO *ha quedado inmóvil, rígido.* [...] INÉS *se sienta y cierra los ojos.*⁶²

⁵⁹ “Der Kranke [...] ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*.” Sigmund Freud: “Jenseits des Lustprinzips [1920]”. En: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, tomo 13, Frankfurt am Main, Fischer, 1976, p. 16 (trad. J.R.).

⁶⁰ Acerca de las teorías del trauma, cf. Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*.

⁶¹ Sastre: “El cuervo”, pp. 668–672.

⁶² *Ibíd.*, p. 706s.

En este momento, Laura les pide en vano que no la dejen sola, y sale al jardín, donde ocurre la previsible pero inevitable segunda muerte. La inmovilidad de los amigos, algo que ellos no se explican, tiene una fuerte relación con lo que puede ocurrir en los sueños, en los que la incapacidad física de reaccionar ante un peligro es muy frecuente. Al mismo tiempo, la inmovilidad, los sentimientos de agobio e indefensión son síntomas muy comunes del trauma y su repetición.

Mediante lo fantástico-onírico, Sastre logra pues disfrazar dos temas muy fundamentales de su época. Primero, la carga traumática del pasado que condena a buena parte de la sociedad a una eterna repetición por ser completamente silenciada por el régimen. Son traumas que solo pueden articularse en el lenguaje simbólico de los sueños (literarios). Así, la obra puede considerarse como una de las primeras descripciones de las consecuencias psíquicas de la política represiva del franquismo hacia la memoria. Como tal, es una llamada enfática a enfrentar colectivamente el pasado, una reivindicación para empezar a recordarse juntos y crear una (nueva) política de memoria. Además, cuestiona o se pregunta por los responsables. En una metáfora poco difícil a descifrar, Sastre indica al “máximo autor” de los crímenes contra Laura. La violencia, según el texto dramático, se debe al mencionado “hombre cruel”, presentado con un “único ojo que nos mira desde la sombra... Un ser que está ahí, invariable... Nos da miedo, terror, pensar en él... No lo entendemos, ¿Qué quiere de nosotros?”.⁶³ Este pequeño monólogo de Laura termina con la pregunta “¿No será... Dios?”.⁶⁴ En la puesta en escena la actriz puede extender esta pausa indicada por los tres puntos suspensivos, creando así un espacio de reflexión. Es más que probable que parte del público, bien acostumbrado a llenar las elipsis que produce la censura, complete la pregunta imaginativamente no con el nombre de Dios, sino con el del generalísimo Francisco Franco, mayor fuerza del Estado.

Otro tabú que logra enfrentar *El cuervo* mediante su juego de camuflaje fantástico-onírico es la cuestión de la resistencia y la oposición al franquismo. Aparte de echarle la culpa de la muerte de Laura al “hombre con su único ojo”, los amigos se sienten ellos mismos culpables por el crimen, dada su falta de valentía y resistencia activa. Laura relata una pesadilla repetida que tenía de niña: un hombre desconocido la atacaba y “Nadie acudía en mi socorro”.⁶⁵ Y, de hecho, aun sabiendo del peligro mortal que corre la mujer, los amigos (una y otra vez) no la ayudan, no se enfrentan al asesino. Desde esta perspectiva, *El*

⁶³ Ibid., p. 706.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., p. 701.

cuervo parece dirigirse a la (casi inexistente) oposición al franquismo, una oposición fuertemente reprimida, traumatizada y plagada de un sentimiento de culpa por no saber impedir los repetidos crímenes del Estado.

Por último, hay que mencionar el intertexto literario que Sastre utiliza para disfrazar la dimensión política de su pieza. Existe una referencia repetida y fuerte al poema “The Raven” (1845), de Edgar Allan Poe.⁶⁶ Se encuentran conexiones intertextuales tanto en el título como en las referencias explícitas en el segundo acto, cuando Juan y Alfonso lo citan varias veces.⁶⁷ Las palabras “never more” del cuervo cruel de Poe subrayan la melancolía y el dolor del yo lírico que llora a su querida difunta, a la que “never more” verá, hablará, acariciará. Mientras tanto, los personajes de Sastre se refieren con su “nunca más” al asesinato de Laura. El lema les sirve para asegurarse de que no se repita este acto de violencia ni se permanezca pasivo frente a él. El “nunca más” de Sastre, pues, es un “nunca más” en el sentido del “Nie wieder Krieg” (1924) de Käthe Kollwitz,⁶⁸ un “nunca más” en el sentido de las comisiones de verdad latinoamericanas. El “nunca más” advirtiendo que no se repitan las dictaduras con sus crímenes de lesa humanidad.⁶⁹ Así, Sastre convierte el cinismo del cuervo de Poe en un lema positivo, político, una llamada a la lucha contra el crimen. Su *Cuervo* reclama que *nunca más* se cometan injusticias, represiones mortales, una falta de solidaridad como la que vivió Laura. La ironía amarga (la ¿crueldad?) de la obra de Sastre consiste en que los amigos son incapaces de cumplir con sus buenos propósitos y afirmaciones. El crimen se repite, y no solo una vez más, como sugiere la (a-)lógica onírico-traumática.

Conclusión

Tradicionalmente, la irrealidad y lo metafísico de *El cuervo* han sido interpretados como reflexión existencial y acercamiento dramático al género de lo fantástico. Como tales, el tiempo surreal y los acontecimientos irracionales del crimen que se repite, se deben a una fuerza mayor, inexplicable, más allá de la voluntad y la influencia humanas. Este carácter apolítico de la violencia escenificada se pierde cuando se tiene en cuenta el carácter onírico de la obra. Al

⁶⁶ Edgar Allan Poe: “The Raven.” En: *New York Evening Mirror* 29 de enero de 1845.

⁶⁷ Cf. Sastre: “El cuervo”, p. 711s.

⁶⁸ Roland Spiller: “Trauma y memoria en movimiento. Perspectivas transculturales.” En: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020, p. 572.

⁶⁹ Roland Spiller (ed.): *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, Guatemala, F&G Editores, 2015.

analizar esta característica dramática, la acción de *El cuervo* se revela como un sueño, repetido y hasta colectivo, relacionado con el retorno compulsivo de una experiencia traumática reprimida y silenciada. Paradójicamente, en *El cuervo* el sueño no tiene la función de perturbar la ilusión de la realidad teatral (efecto V, de *Verfremdung* brechtiano),⁷⁰ sino que produce un ‘efecto R[realista]’, siendo este la clave que explica los acontecimientos fantásticos. Lo irreal, lo incontrolable y perturbador de la obra se deben a una realidad que en el presente es reprimida, oscurecida, rechazada: la experiencia traumática. Este trauma vivido y repetido por el grupo de amigos dentro de la obra, tiene un carácter emblemático y altamente simbólico que permite relacionarlo con el *ghost* real que se halla sonámbulo por la obra: la histórica traumatización individual y colectiva de la sociedad española que tiene su efecto patológico en la vida de la posguerra. *El cuervo*, de hecho, invita a su público a actualizar este recuerdo doloroso e individual, y a darse cuenta de su dimensión colectiva. En la revista *Primer Acto* de 1957, Sastre ya nos dio la pista para entender su obra en este sentido: “El cuervo es [...] una pieza-testigo, una forma casi alucinante de protesta, como un grito en la noche. [...] Es un] ‘signo’ de la situación social y personal en que se produce”⁷¹. Así, también la supuesta obra a-política, fantástica de *El cuervo* cumple con la declaración poetológica del autor en 1950, según la cual

[e]l teatro tiene, hoy más que nunca, que ser realista; que servir a la realidad con todas sus fuerzas. Pero además, y por esto mismo el teatro sea político, intervendrá en la vida social, tratará los problemas de la última hora con la máxima crueldad – léase fidelidad–. El teatro gritará la verdad de cada hora y quedará como documento, como testigo.⁷²

En resumen, *El cuervo* es una obra maestra que con su juego intertextual y sus razonamientos filosóficos constituye y esconde el *acting out and working through* artístico del trauma. Queda por ver si futuros estudios pueden probar el mismo procedimiento en otras obras de “terror fantástico” del autor, como *Ana Kleiber*, *La sangre de Dios* o la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*.

⁷⁰ Acerca del sueño como efecto de extrañamiento en el teatro español del siglo XX, cf. Herbert Fritz: *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen* [*El sueño en el teatro contemporáneo español. Formas y funciones*], Frankfurt am Main, Vervuert, 1996.

⁷¹ Cit. en: Alfonso Sastre: “Noticia.” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 661. Las cursivas son del autor.

⁷² Alfonso Sastre: “Sentido político del ‘Teatro de Agitación’” (1950), cit. en Bauer-Funke: *Die Generación Realista*, p. 113–114.

Fuente de imagen

Teatro Medea: “El cuervo.” Madrid, 2013. Cartel reproducido con la amable autorización del grupo de teatro Medea. https://medeateatromadrid.blogspot.com/p/blog-page_12.html [18.10.2021].

Bibliografía

Assmann, Aleida: *Shadows of Trauma. Memory and Politics of Postwar Identity*, New York, Fordham, 2016.

Barrett, Deirdre (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Bauer-Funke, Cerstin: *Die Generación Realista. Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2007.

Birkenhauer, Theresia: “Repräsentationen von Träumen, Repräsentationen des Theaters.” En: Theresia Birkenhauer: *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*, ed. de Barbara Hahn y Barbara Wahlster, Berlin, Vorwerk 8, 2008, pp. 190–205.

Carrera Garrido, Miguel: “Dimensiones del terror fantástico en *El escenario diabólico* de Alfonso Sastre.” En: *Anales de la literatura española contemporánea* 38, n.º 3, 2013, pp. 535–557.

De Beni, Matteo y Mariano Martín Rodríguez: “Teatro 1900-1960.” En: David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2017, pp. 99–120.

Falska, Maria: “Relación tiempo escénico – tiempo dramático en algunos ejemplos del teatro español.” En: *Études romanes de Brno* 30, n.º 2, 2009, pp. 75–82.

Freud, Sigmund: “Jenseits des Lustprinzips [1920]”. En: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, tomo 13, Frankfurt am Main, Fischer, 1976, pp. 1–69.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1901]. *Über den Traum. Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999.

- Fritz, Herbert: *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen* [*El sueño en el teatro contemporáneo español. Formas y funciones*], Frankfurt am Main, Vervuert, 1996.
- Garma, Ángel: *Psicoanálisis de los sueños*, 3.ª ed., Buenos Aires, Editorial Nova, 1956.
- García Martínez, Anabel: *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Olms, 2016.
- Höfer, Kristina: *Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Paderborn, Fink, 2019.
- Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*, Paderborn, Fink, 2014.
- LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore y London, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- Muñoz Cáliz, Berta: “La mordaza que asfixiaba a los españoles.” En: Alfonso Sastre: *Teatro escogido, tomo I*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, pp. 163–170.
- Poe, Edgar Allan: “The Raven.” En: *New York Evening Mirror* 29 de enero de 1845.
- Reinstädler, Janett: “Unsichtbares im Theater: Das Leben als (Klar)Traum in Rafael Spregelburds ‘Lúcido.’” En: Teresa Pinheiro y Kathrin Sartigen (eds.): *Alles andere als unsichtbar/Tudo menos invisível. Theater, Literatur und Film der Iberoromania zwischen Kunst und Leben/Teatro, literatura e cinema no mundo ibero-românico entre vida e arte*, Frankfurt am Main, Lang, 2017, pp. 39–58.
- Riemer, Peter: “Die dramaturgische Funktion der Träume in den Orest-Tragödien. Von Aischylos’ *Orestie* bis zur *Taurischen Iphigenie* des Euripides.” En: Patricia Oster y Janett Reinstädler (eds.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn, Fink, 2017, pp. 177–194.
- Rogosin, David: *Aspects of Structure in Olivier Messiaen’s Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*, University of British Columbia, Tesis, 1996.

- Saban, Karen: “Memorias colectivas y culturales. El trauma y sus representaciones.” En: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, con la colaboración de Reinier Pérez-Hernández, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 19–37.
- Sastre, Alfonso: “El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre.” En: *Primer Acto*, 1957, p. 7.
- Sastre, Alfonso: “*La mordaza*. Noticia.” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid: Aguilar, 1966, p. 283.
- Sastre, Alfonso: “Ana Kleiber [1955].” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 413–475.
- Sastre, Alfonso: “El cuervo [1957].” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 659–715.
- Sastre, Alfonso: “Guillermo Tell tiene los ojos tristes [1955].” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 585–657.
- Sastre, Alfonso: “Noticia.” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 661–664.
- Sastre, Alfonso: “La sangre de Dios [1955].” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 477–525.
- Sastre, Alfonso: “Tierra Roja [1954].” En: Alfonso Sastre: *Obras Completas, tomo I: Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 345–411.
- Sastre, Alfonso: *El escenario diabólico*, Barcelona, Ediciones Saturno, 1973.
- Sastre, Alfonso: “Tragedia fantástica de la gitana Celestina.” En: *Primer Acto* 192, 1982, pp. 63-102.
- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* [1851]. *Erster Band*, Zürich, Haffmans, 1988, pp. 225–310.
- Spiller, Roland (ed.): *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, Guatemala, F&G Editores, 2015.
- Spiller, Roland: “Trauma y memoria en movimiento. Perspectivas transculturales.” En: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.):

Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España, con la colaboración de Reinier Pérez-Hernández, Berlin, De Gruyter y Boston, 2020, pp. 565–586.

Spiller, Roland, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, con la colaboración de Reinier Pérez-Hernández, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020.

Stehlik, Eva: *Thematisierung und Ästhetisierung von Gewalt im spanischen Gegenwartstheater*, Hildesheim, Olms, 2011.

Noches sin sueño(s): trauma, insomnio y el vacío onírico en *Luna de lobos* de Julio Llamazares

Introducción

“Fue como un sueño”¹ cantan los presos políticos en una de las escenas clave de la película *El lápiz del carpintero*, de Antón Reixa, para escapar, aunque solo a través de la imaginación, de la dureza de la cárcel franquista y recordar los primeros años de la Segunda República Española, que para ellos ya no son más que un lejano sueño reconfortante. Después de la caída de Primo de Rivera, el advenimiento de la democracia había despertado, entre las capas sociales progresistas, las esperanzas de un futuro prometedor. Evocando las famosas y eufóricas imágenes de la proclamación de la República en Madrid, el historiador Alberto Reig Tapia señala que “[m]uchas cosas nacieron con el feliz alumbramiento del 14 de abril de 1931 que despejó el camino soñado hacia la modernización política, económica, social y cultural del país”.² Con la Guerra Civil y la llegada al poder de los golpistas, se derrumbó de manera dolorosa esta ilusión, produciéndose un traumático desengaño colectivo que acabó con el “efímero sueño”³ del periodo republicano y sumergió el país en la larga pesadilla del franquismo.

La película de Reixa ofrece solo un ejemplo de cómo la enorme producción cultural en torno a la contienda militar y la posguerra ha intentado acercarse a esta “cesura traumática”⁴ mediante el recurso al discurso onírico. Una de las obras más emblemáticas en este sentido es sin duda alguna *El laberinto del fauno* (2006), el galardonado largometraje de Guillermo del Toro en el que la joven Ofelia, para olvidar los horrores de la España posbélica, se refugia en un ominoso universo fantasmagórico. Pero tampoco este mundo poblado

¹ *El lápiz del carpintero*. Dir.: Antón Reixa. 106 min, Morena Films *et al.*, España, 2003, min. 0:49:52–0:53:36.

² Alberto Reig Tapia: “La proclamación de la República en la memoria literaria y cinematográfica.” En: Ángeles Egidio León (ed.): *Memoria de la Segunda República. Mito y realidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ Walther L. Bernecker: “El debate sobre las memorias históricas en la vida política española.” En: Janett Reinstädler (ed.): *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2011, p. 64.

por criaturas fantásticas está a salvo de la realidad traumática, que toma posesión de la protagonista hasta en sus sueños.⁵ Por dos motivos, *El laberinto del fauno* es un fructífero punto de partida para la presente contribución. Por un lado, muestra en qué medida secuencias oníricas ficticias pueden desempeñar un papel significativo a la hora de expresar atrocidades supuestamente inefables. El sueño cinematográfico/literario, al igual que los sueños en la realidad extraficcional, constituye una vía de acceso privilegiada a traumas individuales e históricos colectivos. Para el contexto español también parece ser cierto lo que Spiller observa con respecto a la representación artística del pasado violento en Guatemala: “una función del sueño en la literatura consiste en narrar experiencias límites subjetivas, hechos traumáticos y la ambigüedad a veces irreducible de tales experiencias”.⁶ Por otro lado, más allá del aspecto estético, Del Toro dirige la atención a una temática que durante mucho tiempo ha permanecido al margen de la historia oficial en España: los maquis, como se conoce popularmente a los miembros de la guerrilla antifranquista, que, escondidos en las zonas rurales montañosas, siguieron luchando contra la dictadura de Franco hasta la década de los cincuenta. Mientras tanto, no solo la historiografía sino también los estudios literarios han empezado a interesarse por la gran cantidad de textos (testimonios, autobiografías, ficciones literarias) y películas acerca de la resistencia armada, entre ellos novelas como *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares; *La noche de los cuatro caminos. Una historia del Maquis. Madrid, 1945* (2001), de Andrés Trapiello; *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón; o la exitosa novela juvenil *Noche de alacranes* (2005), de Alfredo Gómez Cerdá.⁷ Considerando que estas obras

⁵ Para un análisis más profundo de la película véanse Irene Gómez-Castellano: “Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro’s *Pan’s Labyrinth* (*El laberinto del fauno*, 2006).” En: *Journal of Spanish Cultural Studies* 14, n.º 1, 2013, p. 12; Justyna O. Cempel: “‘Ich sehe was, was du nicht siehst.’ Guillermo del Toro’s *Pan’s Labyrinth* und die Ästhetik des Surrealen.” En: Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo y Volker Roloff (eds.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld, transcript, 2006, p. 279.

⁶ Roland Spiller: “‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.’ La pesadilla de la historia en Guatemala.” En: Roland Spiller et al. (eds.): *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, Guatemala, F&G Editores, 2015, p. 187.

⁷ Otras obras relevantes son, p. ej., *El embrujo de Shanghai* (1993), de Juan Marsé; *Maquis* (1997), de Alfons Cervera; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; *Inés y la alegría* (2010), de Almudena Grandes; o los largometrajes *El espíritu de la colmena* (1972), de Víctor Erice, y *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz. También autores extranjeros como Ernest Hemingway o André Malraux han tratado este tema. Para saber más sobre la representación artística de

incluyen ya en sus títulos referencias al mundo nocturno y/o al sueño, es notable el descuido con que la academia ha tratado su dimensión onírica.

Contra este telón de fondo, el presente artículo tiene como objetivo proponer desde el punto de vista de los estudios del sueño y del trauma la relectura de una de las obras más estudiadas sobre la guerrilla antifranquista y la primera posguerra: *Luna de lobos* (1985), del escritor leonés Julio Llamazares. En contraposición a la muy difundida y clínicamente comprobada opinión de que los traumas psíquicos suelen manifestarse a través de incontrollables sueños angustiosos o pesadillas recurrentes,⁸ esta novela destaca por una llamativa ausencia de escenas en que los personajes duermen o sueñan. En lo que sigue, argumentaré que la dimensión traumática de la experiencia de los maquis encuentra su expresión precisamente en una no representación de lo onírico, o sea, en lo que a continuación llamaré *vacío onírico*.

La traumatizante falta de sueño

Con la publicación de *Luna de lobos* a mitad de los ochenta, la figura del maquis se abre paso en la literatura de la memoria española, un género que en esta época se encuentra apenas en el comienzo de su desarrollo. La novela de Llamazares es una obra emblemática de los primeros años de la recuperación de la memoria histórica en España en que las aproximaciones ficcionales a la Guerra Civil y el franquismo se distinguen por la representación del reciente pasado traumático “coma una experiencia vivida”,⁹ poniendo el enfoque en la

la guerrilla antifranquista véanse los siguientes estudios: Daniel Arroyo Rodríguez: *Narrativas guerrilleras: El maquis en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014; Rachel Linville: *La memoria de los maquis: miradas sobre la guerrilla antifranquista*, Barcelona, Anthropos, 2014; Pere Joan i Tous y Cornelia Ruhe: *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Leiden y Boston, Brill Rodopi, 2017. Relevantes estudios historiográficos son: Alfonso Domingo: *El canto del búho. La vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*, Madrid, Oberon, 2002; Dolors Marín Silvestre: *Clandestinos. El maquis contra el franquismo, 1934–1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002; Francisco Moreno Gómez: *La resistencia armada contra Franco. Tragedia del maquis y la guerrilla*, Barcelona, Crítica, 2001; Secundino Serrano: *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, 8.^a ed., Madrid, Temas de Hoy, 2002.

⁸ Cf. p. ej. Deirdre Barrett: “Introduction.” En: Deirdre Barrett (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge y London, Harvard University Press, 1996, p. 2; Karen Saban: “Memorias colectivas y culturales. El trauma y sus representaciones.” En: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020, p. 27.

⁹ Elina Liikanen: “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo.” En: Hans Lauge Hansen y Juan

vida emocional de los personajes ficticios. A fin de “facilitar el acceso a un ámbito de experiencia desconocido”,¹⁰ es decir, posibilitar un acercamiento adecuado a las vivencias íntimas de los guerrilleros, en gran parte ignoradas a la hora de escribir la novela, Llamazares elige un narrador-protagonista con focalización interna. A través de la mirada subjetiva del soldado republicano Ángel, se narra cómo él y sus tres compañeros, Juan, Gildo y Ramiro, después de la derrota del frente de Asturias en 1937, buscan refugio en la cordillera leonesa, en las cercanías de sus pueblos natales, para escapar y seguir combatiendo al bando de los sublevados desde la clandestinidad. El tiempo narrado abarca nueve años, desde 1937 hasta 1946, en los que asistimos a la paulatina degradación física y psíquica de los cuatro hombres que se echaron al monte y, uno tras otro, caen víctimas de la mortífera represión franquista. Como único sobreviviente queda el narrador Ángel, que al final se exilia en Francia.

Aunque la muerte es omnipresente, *Luna de lobos* debería leerse en primer lugar como un relato sobre la supervivencia. Pone en el centro de su trama la lucha por sobrevivir bajo unas condiciones de existencia infrahumanas, como escribe Moreno-Nuño:

En *Luna de lobos* Julio Llamazares deconstruye las visiones míticas que representaban a los maquis como bandidos en la España franquista y como héroes en la España del exilio para proponer una nueva visión de los maquis como supervivientes en las extremas condiciones de vida que caracterizan a la experiencia traumática.¹¹

Al enfocar explícitamente la difícil rutina diaria en la montaña, el texto pretende plasmar que no solo los enfrentamientos armados con los esbirros franquistas le causan graves daños corporales y mentales a los luchadores clandestinos, sino que viven en una situación traumática permanente. Esta cotidianidad de lo traumático resulta del hecho de que “para poder sobrevivir [los protagonistas] se ve[n] obligado[s] a renunciar progresivamente al nivel de vida normal y a las necesidades vitales más elementales”,¹² como acierta a señalar Beisel. Y una de estas necesidades existenciales a las que, durante

Carlos Cruz Suárez (eds.): *La memoria novelada*, vol. 1, *Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Lang, 2012, p. 46.

¹⁰ Inge Beisel: “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares.” En: Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (eds.): *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 197s.

¹¹ Carmen Moreno-Nuño: *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006, p. 115.

¹² Beisel: “La memoria colectiva”, p. 196.

largos tramos, los huidos forzosamente tienen que renunciar es sin lugar a duda el acto de dormir, de modo que mientras “[l]as metrallas brillan, como lunas de hierro, en la oscuridad”,¹³ al mismo tiempo brilla por su ausencia el sueño de los soldados republicanos. Por lo general, a los huidos les es imposible hallar un reposo durante la noche porque su estatus de perseguidos políticos y el constante peligro de ser descubiertos los obligan a estar activos al amparo de la oscuridad. Ángel explica lo que significa pertenecer al bando de los derrotados:

Durante dos largas noches, hemos caminado sin descanso a través de las montañas en busca de la tierra que hace un año abandonamos.

Por el día, dormimos escondidos entre los matorrales. Y, al anochecer, cuando las sombras comenzaron a extenderse por el cielo, hambrientos y cansados, nos pusimos en camino nuevamente.

Atrás, dormidos en las simas de los valles poseídos por la luna, fueron quedando pueblos y aldeas, rediles y caseríos: luces apenas, desmayadas en la noche [...].¹⁴

El sueño reparador y pacífico se ha convertido en un deseo cada vez más inalcanzable. La voz narradora percibe el descanso nocturno como un privilegio de los pueblos “dormidos en las simas de los valles”, mientras que él y sus compañeros quedan fuera del mundo onírico, al que casi ya no tienen acceso. De ahí que Ángel, “condenado a estar en guardia mientras todos duermen”, se haya vuelto meramente un espectador silencioso y pasivo del “sueño de los pueblos”, que “tras los prismáticos, [está] vigilando desde el monte”.¹⁵ Solo ocasionalmente el texto deja vislumbrar que los personajes, en contra de su voluntad, se entregan al acto de dormir: “Y que esta hora, la de amanecer, cuando la escasa luz permite todavía la avanzada sigilosa entre las urces el sueño vence a veces la tensa vigilancia del huído, es la elegida siempre por los guardias para subir al monte tras sus pasos”.¹⁶ Muy a menudo, estos momentos en que los hombres perseguidos consiguen conciliar el sueño y bajan la guardia son momentos de peligro, asociados más con la muerte que con la recreación y la vida.¹⁷ Los del monte, como se les llamaba popularmente a los grupos de resistencia, son conscientes de que “la más

¹³ Julio Llamazares: *Luna de lobos*, ed. Miguel Tomás-Valiente, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 2011 [1985], p. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷ Por ejemplo, Ángel iguala a Gildo y Juan, cuando duermen, a “dos bultos negros en la oscuridad” (*ibid.*, p. 80), es decir, no parecen seres humanos sino dos objetos sin vida.

mínima quiebra en su vigilancia puede entrañar consecuencias fatales”,¹⁸ saben que dormir supone ser débil y vulnerable. Vemos cómo, para no morir, los luchadores clandestinos prescinden del vital proceso de dormir con el objetivo de sacar provecho del estado de inconsciencia en que el sueño sumerge a sus indefensos adversarios durmientes. Ángel resume este dilema mediante la comparación siguiente: el guerrillero tiene que ser “[c]omo un lobo que trata de caer por sorpresa sobre el sueño confiado de un rebaño”, tiene que convertirse en “[u]na alimaña que se arrastra bajo el peso de la noche para robar una gallina en algún corral dormido”.¹⁹ La traumatizante animalización de la cual se deja constancia aquí, y que la abundante crítica acerca de *Luna de lobos* no ha cesado de subrayar como característica sobresaliente de la experiencia de los maquis, no puede desvincularse del hecho de que los ritmos circadianos naturales de los protagonistas están fuertemente trastornados a causa de los largos periodos de vigilia. El reloj biológico de los cuatro hombres se semeja más al de un lobo que al de un ser humano, de modo que “la luna se convierte en sol y el sol en un recuerdo”.²⁰

Si abordamos la novela desde un punto de vista clínico, se hace evidente que la alteración de ritmos circadianos y la excesiva falta de sueño, tal y como las experimentan los cuatro huidos, tienen impactos negativos en la salud del individuo. Numerosos estudios científicos revelan los fatales efectos nocivos que provoca la interrupción de los procesos naturales de dormir y soñar: “The enforced absence of dreaming leads to emotional disintegration, states of fear, an upsurge of hateful and paranoid feelings, experiences of depersonalisation, and dissociation from reality, in short, to insanity”.²¹ Repercusiones similares las describe Naiman. Según él, personas privadas de la fase REM del sueño padecen problemas de concentración, irritabilidad, angustia, sentimientos de irritación o alucinaciones.²² No es casual que los síntomas avanzados por Rheinschmiedt y Naiman sean justamente aquellos asociados también al trastorno por estrés postraumático. Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que la ausencia del sueño que padecen los protagonistas de *Luna de lobos* no solo es la consecuencia del trauma causado por la guerra y

¹⁸ Sonja Herpoel: “Entre la memoria y la historia: la narrativa de Julio Llamazares.” En: Patrick Collard (ed.): *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève, Droz, 1997, p. 102.

¹⁹ Llamazares: *Luna de lobos*, p. 185.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹ Otto M. Rheinschmiedt: *The Fiction of Dreams. Dreams, Literature, and Writing*, London y New York, Routledge, 2018, p. 197.

²² Cf. Rubin Naiman: “Dreamless: the Silent Epidemic of REM Sleep Loss.” En: *Annals of the New York Academy of Sciences* 1406, 2017, p. 77.

la represión, sino que la obligación de estar en un constante estado de atención es el origen de una constante (re-)traumatización de los perdedores de la guerra.²³ En la novela, el permanente estado de excepción en que viven los maquis se refleja en su permanente exceso de fatiga que llega a niveles de tortura. Al plantear la ausencia del sueño –junto con las extremas condiciones meteorológicas en la sierra– como una de las experiencias más significativas y agobiantes de los luchadores antifranquistas, *Luna de lobos* retoma una problemática muy presente en los discursos sobre enfrentamientos bélicos. En su análisis del correo militar de la Segunda Guerra Mundial, Ahlheim demuestra que, en muchas cartas escritas por los soldados a sus familiares en casa, el insomnio y el cansancio figuran entre los sufrimientos principales, que sirven para ilustrar las durezas del día a día en el frente.²⁴

Ángel y sus compañeros no tienen la posibilidad de mandar cartas a sus padres, hermanas o novias. Sus casas son estrictamente controladas por la guardia civil, que aterroriza a la población local y vigila que los del monte no se pongan en contacto con ella. Este “retorno imposible a una vida cotidiana cerrada [a los maquis] para siempre”²⁵ representa una situación traumática tanto para ellos como para sus parientes, cuyo trauma se traduce igualmente en la incapacidad de alcanzar un estado de sosiego por la noche. Uno de ellos es, por ejemplo, la madre de Ramiro y de Gildo, una “mujer acostumbrada a esperar despierta cada noche, en la terrible soledad del caserón vacío, la llegada furtiva de su hijo [Gildo]”,²⁶ cuya muerte Ramiro le oculta para que ella pueda seguir esperando. Hacia el final de *Luna de lobos*, cuando lleva nueve años siendo perseguido “noche y día”²⁷ y ya es el último en haber escapado de la muerte, Ángel se siente culpable por el sufrimiento que, en su opinión, él y sus camaradas han provocado a los seres queridos durante casi una década. Lleno de remordimientos, intentará compensar las penas causadas trabajando en los campos por la noche. Dice Ángel: “Es mi manera anónima y humilde de devolverles alguna de las muchas noches que, en estos años, les he

²³ Cf. Caldwell y Redeker: “Inadequate sleep may [...] render the person unable to effectively cope with the trauma” (Barbara A. Caldwell y Nancy Redeker: “Sleep and Trauma: an Overview.” En: *Issues in Mental Health Nursing* 26, n.º 7, 2005, p. 723).

²⁴ Cf. Hannah Ahlheim: *Der Traum vom Schlaf im 20. Jahrhundert. Wissen, Optimierungphantasien und Widerständigkeit*, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 336.

²⁵ Gerhard Penzkofer: “La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares.” En: Wolfgang Matzat (ed.): *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2007, p. 165.

²⁶ Llamazares: *Luna de lobos*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 188.

robado”.²⁸ Así pues, el narrador parece estar atrapado en una espiral traumática: el único remedio para aliviar sus injustificados sentimientos de culpa consiste, según él, en seguir renunciando al sueño reparador que tanto le hace falta.

El vacío onírico: la no representación del sueño

Ya desde el mismo comienzo, con la frase “Al atardecer [...]”,²⁹ *Luna de lobos* suscita en el lector la expectativa de que el mundo de la noche y los sueños puedan cobrar cierta relevancia en la novela. En lugar de ello, el insomnio de los protagonistas va acompañado de una falta de manifestaciones oníricas. A primera vista, esto podría parecer una observación banal, pero es fundamental resaltar que no se trata de una casual ausencia o un impensado descuido del discurso onírico, sino de una *intencionada no representación*. La importancia de lo onírico radica precisamente en su omnipresente ausencia, mediante la cual el texto arroja luz sobre los desafíos de procesar sucesos de carácter traumático en el ámbito de la literatura ficcional. Más arriba se ha dicho que la obra, publicada en 1985, es un ejemplo representativo de la incipiente literatura de la memoria española porque se inscribe en toda una serie de “ficciones de la guerra y la postguerra [que] han nacido como respuesta a carencias (de memoria, de información) [y] deseos (de reconocimiento moral, de duelo) latentes en la sociedad”.³⁰ De hecho, el testimonio ficcional de Ángel logra rescatar del olvido la memoria silenciada de los maquis: a lo largo del relato, llegamos a conocer su vida emocional, sus ansiedades, contradicciones y deseos. Al mismo tiempo, sin embargo, es una reconstrucción narrativa altamente fragmentaria, de modo que uno de los estados más íntimos del ser humano, es decir, los sueños, sigue siendo una carencia significativa.

En la novela se pueden identificar varios pasajes en los que, a pesar de las dificultades mencionadas, el protagonista deja vislumbrar que consigue conciliar el sueño. La primera referencia se halla en el capítulo III, cuando los guerrilleros buscan refugio en el aislado cobertizo de un pastor para pasar la noche ahí:

²⁸ *Ibíd.*, p. 186.

²⁹ *Ibíd.*, p. 59.

³⁰ Celia Fernández Prieto: “Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra).” En: Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (eds.): *La memoria novelada*, vol. 2, *Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Lang, 2013, p. 57.

–Bien –dice Ramiro [al pastor], cerrando la puerta–. Pues esta noche va a tener compañía. Ahí afuera hace mucho frío.

A las cinco de la mañana, Gildo me despierta. Me había quedado dormido sentado en un rincón. [...] Recuerdo que, antes de dormirme, contó que una patrulla de soldados pasó al amanecer, hacia Tejada, donde han establecido un re-tén de vigilancia en la casa de la escuela con el fin de rastrear estas montañas.³¹

Es solo una de un total de nueve escenas³² en que se describen, de manera más o menos idéntica, los momentos antes de acostarse seguidos del proceso de despertar, mientras que no se proporciona ninguna información respecto al contenido de los sueños de Ángel. Si bien logra quedarse dormido, en cierta medida, vuelve a pasar otra noche ‘en blanco’: en este caso, son los sueños que se representan literalmente como un espacio *en blanco*, como un espacio vacío entre dos párrafos. ¿Por qué el texto desatiende de forma tan llamativa la dimensión onírica de la experiencia traumática de la resistencia armada contra el franquismo? ¿Por qué la voz narradora no revela o no quiere revelar lo que sueña? Pues bien, existen varios modos de leer e interpretar este vacío representativo.

Con Lee, que en su estudio indaga las causas de la incapacidad de recordar los sueños, se puede razonar que la ausencia de secuencias oníricas en *Luna de lobos* pone de manifiesto un “emphasis on the significance of waking realities at the expense of oneiric experiences”.³³ Si nos fijamos en lo que Ángel recuerda después de despertarse, notamos que sus pensamientos giran inmediatamente en torno a sus perseguidores franquistas. Siendo un cazado sería peligroso permanecer o profundizar mucho tiempo en el reino de los sueños porque significaría estar en un período de inconsciencia y en un estado de reducido control de atención. Además, el hecho de que el narrador traumatizado no se despierte nunca por experimentar pesadillas sino siempre por factores externos, como por ejemplo la luz o algún sonido, plantea la cuestión de hasta qué punto se realiza una gestión del trauma durante el acto de soñar. Parece que llevar una vida cotidiana traumática hasta destruye los sueños del individuo. De ahí que el mundo onírico no ofrezca ningún espacio terapéutico que pueda ayudar a procesar los recuerdos emocionales integrándolos y almacenándolos en la memoria del sujeto traumatizado mientras duerme.³⁴ Según

³¹ Llamazares: *Luna de lobos*, p. 84s.

³² Cf. *ibid.*, p. 95, p. 110, p. 122, p. 137, p. 153, p. 167, p. 175, p. 187.

³³ Raymond L. M. Lee: “Forgotten Fantasies? Modernity, Reenchantment, and Dream Consciousness.” En: *Dreaming* 20, n.º 4, 2010, p. 288.

³⁴ Cf. Birgit Kleim *et al.*: “Effects of Sleep after Experimental Trauma on Intrusive Emotional Memories.” En: *SLEEP* 39, n.º 12, 2016, p. 2129; Ralf Zwiibel:

esta hipótesis de lectura, la ausencia de sueños equivale a una ausencia de mecanismos de alivio y curación del trauma.

Para Barrett, los sueños constituyen “a unique window on trauma and its effects”.³⁵ Esta reveladora ventana sobre el trauma, que además de una función terapéutica tiene también una función analítica, queda cerrada en *Luna de lobos*. Ángel no solo no puede permitirse recordar lo que sueña, sino que ante todo confiere a sus actividades mentales nocturnas el aura de una total inaccesibilidad e inefabilidad haciendo la siguiente reflexión:

Lo que un hombre solo, completamente solo, amargamente solo, es capaz de pedir y desear a lo largo de una noche ni siquiera Dios mismo podrá nunca saberlo. [...] Un corazón solo, en medio de la noche, es siempre una tormenta.³⁶

Aquí, Ángel considera la noche como el espacio en que se ve de manera involuntaria enfrentado con su propio mundo emocional desequilibrado e inconcebible. Está convencido de que no hay nadie –ni siquiera Dios y quizá ni siquiera él mismo– que pueda comprender lo que siente, de modo que prefiere renunciar a expresar sus emociones dolorosas con palabras. Es cierto que en esta cita no se refiere explícitamente a los sueños, pero es de suponer que impone el mismo pacto de silencio a sus actividades oníricas, quedando así una laguna tanto en el conocimiento del lector como en la memoria del protagonista traumatizado. La no representación de los momentos oníricos señalaría, pues, la incapacidad de dar plenamente testimonio de las experiencias traumáticas de los maquis. Es decir, el “inexplicable traumatic void”,³⁷ o la sintomática indecibilidad del trauma que se debe a los dominantes sentimientos de ausencia y vacío que experimenta un individuo traumatizado, se expresa a través de un vacío representativo a nivel del discurso onírico. En la novela de Llamazares, el vacío experiencial del trauma corresponde a un vacío onírico.

Ángel casi no duerme ni sueña. Sin embargo, o precisamente por ello, el paisaje en que se mueven él y los otros combatientes republicanos podría haber surgido de una opaca visión onírica: gran parte de la trama está ambientada durante las horas nocturnas en un fantasmagórico escenario montañoso dominado por la niebla, la lluvia y la nieve.³⁸ A la vez, es un universo habitado

“Traum und Trauma.” En: Marianne Leuzinger-Bohleber y Ralf Zwiebel (eds.): *Trauma, Beziehung und soziale Realität*, Tübingen, diskord, 2003, pp. 102–104.

³⁵ Barrett: “Introduction”, p. 1.

³⁶ Llamazares: *Luna de lobos*, p. 208.

³⁷ Cathy Caruth: “Introduction.” En: Cathy Caruth (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore y London, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 7.

³⁸ Cf., p. ej., Llamazares: *Luna de lobos*, p. 60.

por unos maquis espectrales cuya vista se les va nublando conforme aumenta su cansancio:

No es la alucinación borrosa de los bosques que flotan a lo lejos como fantasmagóricos ejércitos de hielo la que me mantiene inmóvil, cara al cielo, desde hace cerca de una hora. Es el agotamiento de los días de caminar sin descanso y, sobre todo, la constatación final de lo que, en sueños, ya había presentido: la barba helada y las uñas reventadas por el frío, la transparencia gris en que la nieve y la humedad del río han convertido mis huesos y mi aliento. Y el miedo a descubrir, cuando me mueva, esa zona insensible de mi cuerpo que el hielo, a lo peor, ya ha dormido para siempre.³⁹

La percepción de Ángel, de más en más agotado y “tropezando en las urces como un sonámbulo”⁴⁰ indefenso y desorientado, se asemeja a la de un sujeto en estado de somnolencia. En estos momentos en que el protagonista se encuentra suspenso entre la vida y la muerte, la novela interrumpe definitivamente su fijación en el mundo de la vigilia. El texto colma el vacío onírico que antes ha abierto para permitir al lector conocer el contenido de los sueños del guerrillero fracasado: Ángel presiente su propia muerte. Con cada nuevo día en la montaña, se está acercando paulatina e inevitablemente a la muerte. Cuando, durante una de las visitas clandestinas, Juana, su hermana, le pregunta cómo se siente, el hermano desilusionado responde: “Cansado. Cada vez más”.⁴¹ El cansancio letal está a punto de triunfar, sumergiendo a Ángel en el sueño eterno de la muerte. El sentimiento de agotamiento físico y psíquico le lleva a abandonar la resistencia armada contra la dictadura. Ángel se refugia en la casa de sus padres, donde se esconde durante semanas en un hoyo oscuro debajo del establo de vacas. Y ahí, duerme:

Abro los ojos y no veo nada. O mejor: una penumbra aún más negra y más espesa que la penumbra física del sueño.

Muevo los brazos y las piernas y una opresión cercana los detiene. Como si hubiera muerto y un féretro de tierra enmarcara las dimensiones invisibles de mi cuerpo.

Pero no. Yo sé que no es verdad. Yo sé que esta ilusión no es más que el último palpito del sueño. [...]

[...] No sé que hora será. No sé siquiera si, ahí afuera, será día o será noche. Ignoro el tiempo que he podido estar durmiendo.⁴²

La fatiga y el peligro de morir llegan a un nivel tan amenazante que, al fin y al cabo, la esfera onírica y la realidad se van difuminando en la mente de

³⁹ *Ibíd.*, p. 203.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 192.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 199.

⁴² *Ibíd.*, p. 207.

Ángel. Está delirando. Tiene la sensación de que “el último palpito del sueño”, esa oscura premonición de su propia muerte, hace intrusión en la vida real paralizándolo para siempre. El texto no deja duda alguna de que, después de nueve años de crónico insomnio junto con la incapacidad de aliviar los recuerdos dolorosos mediante procesos oníricos, el narrador se ha convertido en un sujeto profundamente traumatizado. Lo único que es capaz de percibir es “una penumbra aún más negra y más espesa que la penumbra física del sueño”, como Ángel lo pone. Se despierta de su extenso sueño angustioso sin verdaderamente despertarse, ya que en el reino de la vigilia se ve enfrentado con un mal sueño que quizás es aún peor que lo que ha experimentado cuando dormía: la realidad de la España posbélica. En este mundo no le queda otra opción que exiliarse, y, así, Ángel emprende un “largo viaje hacia el olvido”,⁴³ que también es el intento de huir del propio trauma y dejar atrás la(s) pesadilla(s) de la represión franquista.

Conclusión

“Fue como un sueño”, la canción que cantan los prisioneros en *El lápiz del carpintero*, es la expresión de un profundísimo desencanto que también alcanza a los protagonistas en *Luna de lobos*. Después de la victoria del bando sublevado y la instauración del régimen dictatorial, se desvanecieron de manera definitiva las ilusiones republicanas de Ángel y los demás defensores de la República para ser remplazadas por una cruel pesadilla que le quita el sueño a los vencidos. Los cuatro huidos están condenados a pasar noches sin sueño(s): para ellos, la represión franquista es sinónimo de la represión de sus actos de dormir y soñar, una represión forzada que tiene como consecuencia la imposibilidad de gestionar las vivencias traumáticas de la Guerra Civil y la posguerra. De ahí que, en la novela de Llamazares, el insomnio y la falta de sueños sean los síntomas predominantes en el sujeto traumatizado. El texto representa este profundo sentimiento de vacío existencial causado por el trauma a través de lo que he llamado vacío onírico, es decir, través de la no representación de lo onírico en forma de espacios en blanco.

Sin sueños ni objetivos heroicos que perseguir, la lucha solitaria de Ángel y su existencia como maquis ya no tienen sentido. Perdidas todas sus esperanzas, el protagonista exhausto parte hacia el exilio. Al subir al tren que lo lleva a Francia, los otros viajeros miran a Ángel “con más sueño que sorpresa” y “[siguen] dormitando en sus asientos”.⁴⁴ Nadie se interesa por ese hombre que

⁴³ *Ibíd.*, p. 213.

⁴⁴ *Ibíd.*

durante nueve años ha intentado defender los valores democráticos y que ahora viaja hacia el olvido. Cuando se publica *Luna de lobos*, Ángel y sus compañeros todavía son aquellos “shadowy figures of history’s losers”⁴⁵ que, años atrás, vivían en la oscuridad de la noche leonesa, y que, en 1985, siguen existiendo en la sombra de la memoria histórica. En efecto, *Luna de lobos* presenta una mirada extremadamente pesimista sobre el pasado y el presente español, describiendo un doble desencanto: por un lado, lo que vino después de la derrota de la Segunda República, y, por otro lado, la desilusión con una España posfranquista, que tampoco ha sabido o querido rescatar del olvido la memoria reprimida de las víctimas de la dictadura.

Bibliografía

- Ahlheim, Hannah: *Der Traum vom Schlaf im 20. Jahrhundert. Wissen, Optimierungspantasien und Widerständigkeit*, Göttingen, Wallstein, 2018.
- Arroyo Rodríguez, Daniel: *Narrativas guerrilleras: El maquis en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.
- Barrett, Deirdre: “Introduction.” En: Deirdre Barrett (ed.): *Trauma and Dreams*, Cambridge y London, Harvard University Press, 1996, pp. 1–6.
- Beisel, Inge: “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares.” En: Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (eds.): *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 193–229.
- Bernecker, Walther L.: “El debate sobre las memorias históricas en la vida política española.” En: Janett Reinstädler (ed.): *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2011, pp. 63–96.
- Caldwell, Barbara A. y Nancy Redeker: “Sleep and Trauma: an Overview.” En: *Issues in Mental Health Nursing* 26, n.º 7, 2005, pp. 721–738.
- Caruth, Cathy: “Introduction.” En: Cathy Caruth (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore y London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3–12.

⁴⁵ Jo Labanyi: “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain.” En: Jo Labanyi (ed.): *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford et al., Oxford University Press, 2002, p. 8.

- Cempel, Justyna O.: “‘Ich sehe was, was du nicht siehst.’ Guillermo del Toro’s *Pans Labyrinth* und die Ästhetik des Surrealen.” En: Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo y Volker Roloff (eds.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld, transcript, 2006, pp. 271–280.
- Domingo, Alfonso: *El canto del búho. La vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*, Madrid, Oberon, 2002.
- El lápiz del carpintero*. Dir.: Antón Reixa. 106 min, Morena Films et al., España, 2003.
- Fernández Prieto, Celia: “Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra).” En: Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (eds.): *La memoria novelada*, vol. 2, *Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Lang, 2013, pp. 43–61.
- Gómez-Castellano, Irene: “Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro’s *Pan’s Labyrinth* (*El laberinto del fauno*, 2006).” En: *Journal of Spanish Cultural Studies* 14, n.º 1, 2013, pp. 1–18.
- Herpoel, Sonja: “Entre la memoria y la historia: la narrativa de Julio Llamazares.” En: Patrick Collard (ed.): *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève, Droz, 1997, pp. 99–110.
- Joan i Tous, Pere y Cornelia Ruhe: *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Leiden y Boston, Brill Rodopi, 2017.
- Kleim, Birgit et al.: “Effects of Sleep after Experimental Trauma on Intrusive Emotional Memories.” En: *SLEEP* 39, n.º 12, 2016, pp. 2125–2132.
- Labanyi, Jo: “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain.” En: Jo Labanyi (ed.): *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford et al., Oxford University Press, 2002, p. 8.
- Lee, Raymond L. M.: “Forgotten Fantasies? Modernity, Reenchantment, and Dream Consciousness.” En: *Dreaming* 20, n.º 4, 2010, pp. 288–304.
- Liikanen, Elina: “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo.” En: Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.): *La memoria novelada*, vol. 1, *Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Lang, 2012, pp. 43–53.

- Linville, Rachel: *La memoria de los maquis: miradas sobre la guerrilla antifranquista*, Barcelona, Anthropos, 2014.
- Llamazares, Julio: *Luna de lobos*, ed. Miguel Tomás-Valiente, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 2011 [1985].
- Marín Silvestre, Dolors: *Clandestinos. El maquis contra el franquismo, 1934–1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.
- Moreno Gómez, Francisco: *La resistencia armada contra Franco. Tragedia del maquis y la guerrilla*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Moreno-Nuño, Carmen: *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.
- Naiman, Rubin: “Dreamless: the Silent Epidemic of REM Sleep Loss.” En: *Annals of the New York Academy of Sciences* 1406, 2017, pp. 77–85.
- Penzkofer, Gerhard: “La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares.” En: Wolfgang Matzat (ed.): *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2007, pp. 163–183.
- Reig Tapia, Alberto: “La proclamación de la República en la memoria literaria y cinematográfica.” En: Ángeles Egido León (ed.): *Memoria de la Segunda República. Mito y realidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 135–157.
- Rheinschmiedt, Otto M.: *The Fiction of Dreams. Dreams, Literature, and Writing*, London and New York, Routledge, 2018.
- Saban, Karen: “Memorias colectivas y culturales. El trauma y sus representaciones.” En: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, con la colaboración de Reinier Pérez-Hernández, Berlin y Boston, De Gruyter, 2020, pp. 19–37.
- Serrano, Secundino: *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, 8.^a ed., Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- Spiller, Roland: “‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.’ La pesadilla de la historia en Guatemala.” En: Roland Spiller *et al.* (eds.): *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, Guatemala, F&G Editores, 2015, pp. 167–209.

Zwiebel, Ralf: "Traum und Trauma." En: Marianne Leuzinger-Bohleber y Ralf Zwiebel (eds.): *Trauma, Beziehung und soziale Realität*, Tübingen, diskord, 2003, pp. 81–106.

KAROLINA MARIA KOWOL

En la orilla de Rafael Chirbes: continuación del trauma real en el sueño

Introducción

La soledad de la noche en la habitación: mejor no pensar en la noche. La noche se vuelve de ellos, es su tiempo, son ellos quienes mandan. Ocupan la habitación entera, desalojan con sus cuerpos el aire, y tengo que encender la luz e incorporarme para vencer la asfixia, y para que todos ellos vuelvan a los muros de los que se han escapado.¹

Lo que aquí aparece como una escena de una película de horror, resulta el exordio de un sueño horripilante del protagonista de la novela *En la orilla*. En este exordio se percibe la sensación angustiosa y sofocante del narrador al llegar la noche y con ella los sueños incontrolables y despiadados. Los fantasmas que le llegan de noche encarnan los recuerdos de personas muertas así como las historias de tiempos pasados. Aquellos sueños muestran características comunes con ensueños angustiosos, como la reiteración del contenido onírico, la asfixia y sentimientos de angustia.² Las pesadillas, por lo tanto, no son ni deseadas ni reacciones escapistas³ ante la realidad, sino la realidad desgraciada que lo invade e introduce a los personajes en sus mundos oníricos.

Según Nielsen y Levin, la función de los sueños habituales consiste en eliminar aquellos sentimientos de miedo y de ansiedad, mientras que en el caso de las *traumatic nightmares* esta función falla.⁴ En la presente novela, los sueños tampoco cumplen con su deber protector y los personajes chirbesianos están a merced de sus pesadillas, sufren y no son capaces de escapar de este mundo claustrofóbico. Por consiguiente, los ensueños se pueden definir como *(post)traumatic nightmares* causados por acontecimientos dramáticos en el

¹ Rafael Chirbes: *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2014 [2013], p. 385.

² El *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-5) define *nightmares* como “story-like sequences of dream imagery that [...] incite anxiety, fear, or other dysphoric emotions.” DSM-5 citado en: Donald L. Kuiken *et al.*: “Impactful Dreams.” En: Katja Valli *et al.* (eds.): *Dreams: understanding biology, psychology, and culture*, Santa Barbara, Greenwood, 2019, p. 311.

³ El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española define *escapismo* como “actitud de quien se evade o huye mentalmente de la realidad”.

⁴ Cf. Nielsen y Levin citado en: Kuiken *et al.*: “Impactful Dreams”, p. 310.

mundo real,⁵ tanto de índole individual como colectiva, o sea, histórica. De esta manera, la dimensión personal de los sueños va acompañada sutilmente de una dimensión deliberadamente sociopolítica proveniente del particular ambiente que caracterizaba a los años de guerra y posguerra en España.

En la orilla, la penúltima obra de Chirbes, ha sido interpretada como la “gran novela de la crisis en España”,⁶ pero a lo largo de la obra la crisis económica va retrayéndose mientras que se va destacando, poco a poco, la crisis interior de los individuos, encontrando su punto culminante en los sueños, así como la crisis ética de la humanidad. El escritor juzga sobre todo la doble moral de su generación, proyectada en la novela por Esteban y su amigo de la infancia, Francisco Marsal, cuyo padre era falangista. Según el autor, dicha generación desprecia a la generación anterior, es decir a sus padres, e incluso se avergüenza de ella por ser fascista. Libre de sentimiento de culpa y sentido de responsabilidad, esta segunda generación acepta al mismo tiempo el dinero ensangrentado, proveniente de aquel tiempo bélico.⁷ El novelista acusa entonces a la sociedad de ser oportunista y no tener moral, con lo cual remite a la tradición balzaquiana que declara que cada fortuna surge de un crimen. El laureado Chirbes no sólo vuelve la mirada hacia la España del siglo XXI, sino también hacia el siglo XX, derramando en su narrativa los traumas que sufría y sufre la sociedad española: la Guerra Civil, el franquismo, la crisis económica. El escritor ajusta las cuentas sin piedad, criticando la relación de la sociedad con su pasado, en particular su ejecución de una “amnesia colectiva”,⁸ sea esta voluntaria o establecida. *En la orilla*, por lo tanto, retrata una imagen realista de una sociedad en degeneración ideológica y moral. Esta decadencia surge de una relación perturbada de la España actual con su historia silenciada y su “memoria confiscada”⁹ acabando en la imposibilidad de regenerarse.

Al poner en relación los traumas colectivos no sólo con los traumas individuales y la memoria sino también con el sueño que opera como continuación del trauma real y que asume una función intensificadora, se elabora un planteamiento nuevo en el marco de los estudios sobre las novelas chirbesianas. En

⁵ “Domhoff (2003) placed repetitive post-traumatic nightmares at one end of a continuum that ‘fits with the persistence of negative memories stored in the vigilance/fear system’”. *Ibid.*

⁶ Javier Rodríguez Marcos: “La gran novela de la crisis en España.” En: *El País*, 2 de marzo de 2013. https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html [18.10.2021].

⁷ *Ibid.*

⁸ Andreas Stucki y José Manuel López de Abiada: “Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural.” En: *Iberoamericana* 4, n.º 15, 2004, p. 103.

⁹ *Ibid.*

primer lugar se analizará la relación entre el protagonista Esteban y su padre, cuya alienación surge de las experiencias traumáticas que este experimentó a sus diecisiete años combatiendo en primera fila en la Guerra Civil española. En este contexto se elaborarán los efectos que tiene este trauma histórico e individual para los testigos y herederos tanto a nivel (inter)personal como intergeneracional. En un segundo lugar se examinarán los ensueños, en particular angustiosos, que se presentan como lugar prolongado del mundo real e intrínseco de los personajes y como clímax del traumatismo. A nivel narrativo se abordará la técnica que Chirbes emplea para entretener el pasado con el presente así como la realidad con el sueño.

Aproximaciones a las nociones de ‘trauma’ y ‘sueño’

El presente artículo ofrece una indagación de la novela *En la orilla* a partir de un entrecruzamiento de las categorías de “trauma” y “sueño” en relación con la narrativa. Aunque estas nociones hagan pensar en el psicoanálisis de Freud y su obra *La Interpretación de los sueños (Die Traumdeutung, 1900)*¹⁰, las dos categorías saben dialogar bien con lo literario.

En particular, la relación entre “sueño” y “literatura” tiene una larga tradición en España desde la Edad Media. Teresa Gómez Trueba, en su meticuloso trabajo *El sueño literario en España: Consolidación y desarrollo del género (1999)*¹¹, presenta una prueba de esta relación. Muy presente y poderosa hasta el siglo XX, la representación estética de los sueños en la literatura española del siglo XXI se mantiene en la sombra. Con la era de la Ilustración y el triunfo de la razón sobre lo onírico, el sueño como adivino pierde su atractivo¹² y empieza a volverse un objeto de investigación en ámbitos disciplinares diferentes como la medicina, la psicología o la neurociencia. El padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, pone por primera vez de relieve la relación de los sueños con la vida interior del sujeto soñador, lo que marca el comienzo del cruce de las nociones de “trauma” y “sueño”. Mas según la postura freudiana la dramaturgia del sueño no tiene ningún punto tangencial con lo colectivo, es decir con la

¹⁰ Sigmund Freud: “Die Traumdeutung.” En: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Köln, Anaconda, 2014 [1900], pp. 7–410.

¹¹ Teresa Gómez Trueba: *El sueño literario en España: Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

¹² Cf. Janett Reinstädler: “‘Tengo por caído del cielo un sueño...’. Zur Legitimationskrise prophetischer Träume als Zeichen einer Zeitenwende in der spanischen Barockkultur.” En: Patricia Oster y Janett Reinstädler (eds.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn, Fink, 2017, p. 269.

historia o cultura de un tiempo dado, es exclusivamente de índole personal.¹³ A partir de la teoría del psiquiatra Carl Gustav Jung el significado de lo colectivo gana importancia. Según Jung, la reminiscencia personal se mezcla en el sueño con símbolos universales de lo “inconsciente colectivo” (*kollektives Unbewusstes*)¹⁴ provenientes de la historia cultural (mitos, cuentos o religión).¹⁵ De este modo, la dimensión individual del sueño y la dimensión colectiva se complementan.

La noción de “trauma” también asume una dimensión tanto individual como colectiva dependiente de su origen. Muy a menudo, “trauma” hace pensar en traumas entendidos como heridas psicogénicas, causadas por acontecimientos violentos que padece un individuo. Reinstädler y Pronkevich proponen la siguiente definición: “[T]rauma is caused by an immediate and profoundly violent event which destroys the individual’s sense of stability.”¹⁶ En lo que atañe a la novela *En la orilla*, aquel evento impetuoso puede ser la relación perturbada entre hijo y padre. En el contexto de la literatura de la memoria, en cambio, se suele referir al “trauma histórico” reseñado de manera polifacética en diferentes géneros literarios. Se piensa probablemente en el siglo XX y en el Holocausto que ocurrió dentro del contexto de la Segunda Guerra Mundial, el conflicto más feroz y mortífero de nuestra historia, o en otro largo periodo de conflictos bélicos como la Guerra Civil. Como descendientes, heredamos aquel patrimonio común y nos enfrentamos, con un miedo omnipresente, a perder los recuerdos que nuestros antepasados nos transmitieron.¹⁷ Los testigos de dicho tiempo nos confirieron y confiaron la responsabilidad de preservar la memoria de aquellos acontecimientos escurridizos para que no se repitan nunca más. La energía vital de estos recuerdos aún permanece fuerte hoy en día. De un lado, por la gran cantidad de trabajos institucionalizados para la recuperación de la memoria histórica, y del otro, por la distancia bastante corta que nos separa del acontecimiento concreto. Aunque no participamos en aquellos periodos conflictivos, el grito de alarma del pasado está al alcance de la mano. Esta llamada

¹³ Cf. Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, C.H. Beck, 2011, p. 323.

¹⁴ Carl Gustav Jung: *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich y Stuttgart, Rascher, 1943 [1912], p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 102–127.

¹⁶ Janett Reinstädler y Oleksandr Pronkevich: “Introduction.” En: Janett Reinstädler y Oleksandr Pronkevich (eds.): *(Audio-)Visual Arts and Trauma: From the East to the West*, Saarbrücken, universaar, 2018, p. 8.

¹⁷ Cf. Maura Rossi: *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Oxford et al., Peter Lang, 2016, p. 22.

resuena en la época presente para que asumamos la responsabilidad de crímenes que no perpetramos, pero que forman parte de nuestra memoria colectiva. En el caso de España la reivindicación de la memoria surgió de la gran mediatización de aperturas de fosas comunes relacionadas con el periodo franquista. Mas la demanda memorial se inició ya como consecuencia del acto conmemorativo del 60º aniversario del comienzo de la Guerra Civil que se celebró en el año 1996.¹⁸

En lo que atañe a *En la orilla*, no se trata de un intento de historiar y rememorar los conflictos del siglo XX en España, sino de retratar a través de la técnica de la polifonía la imagen de una sociedad en la que coexisten los grupos vencedores y vencidos del periodo franquista con sus hijos y nietos, por su parte vencedores y perdedores de la crisis económica del siglo XXI. Chirbes pone de manifiesto las influencias de lo traumático del pasado y del presente sobre la vida interior de los personajes de diferentes generaciones y por ende sobre la sociedad española. El escritor muestra que “la historia nos embarga, nos mancha y nos hace cómplices”.¹⁹ Es decir, que a pesar de todas estas oposiciones, tanto temporales (pasado-presente) como político-sociales, nos une el pasado histórico que resuena en el presente como un palimpsesto. El pasado aparece, por un lado, como trauma histórico que afecta no solo a la generación que participó en aquellos conflictos bélicos, sino también a sus descendientes. Pero también este trauma colectivo se manifiesta a nivel individual influyendo en la vida interior de los seres humanos y en las relaciones interpersonales. La novela pone de manifiesto que un trauma histórico no es exclusivamente de índole político-social.

Aproximaciones a la noción de ‘recuerdo’ en relación con lo traumático en la literatura chirbesiana

El ser humano es capaz de suprimir un recuerdo negativo hasta tal extremo que pierde la consciencia de su supervivencia, ocultándose así el recuerdo en una especie de agujero negro de la conciencia.²⁰ Pero la capacidad mnemónica le permite al ser humano suscitar una memoria suprimida profundamente me-

¹⁸ Mercedes Yusta Rodrigo: “El pasado como trauma. Historia, memoria y ‘recuperación de la memoria histórica’ en la España actual.” En: *Pandora: revue d’études hispaniques* 12, 2014, p. 24.

¹⁹ Donostia Kultura: “Rafael Chirbes: *En la Orilla* (liburuaren aurkezpena).” Entrevista publicada en el canal de YouTube de Donostia Kultura, 2017, secuencia 0:10:34–0:10:40. <https://www.youtube.com/watch?v=1R9tpnznI14> [18.10.2021].

²⁰ Cf. Rossi: *La memoria transgeneracional*, p. 3.

dian­te un es­tí­mu­lo ex­te­rior que sa­be de­scodifi­car un mo­men­to del pa­sa­do su­pues­ta­men­te olvi­da­do. Esta “me­mo­ria in­volun­ta­ria”, es de­cir, la evo­ca­ción es­pon­ta­nea de un re­cuer­do, es lo con­tra­rio de lo que Marcel Proust lla­ma “*mé­moire volon­taire*” o “*mé­moire de l’in­tel­ligence*”.²¹ Es de­cir, la me­mo­ria que sa­le a la su­per­fi­cie de ma­ne­ra im­pre­visi­ble y no co­mo re­sul­ta­do de una con­sul­ta ac­ti­va por parte del su­je­to re­memo­ra­dor, con­si­ste en par­ti­cu­lar en re­cuer­dos la­ce­ran­tes, pre­via­men­te cu­bi­er­tos con cui­da­do por el ve­lo del su­pues­to olvi­do y que “an­cla[n] al su­je­to re­memo­ra­dor en una di­men­sión pa­sa­da, im­piedién­do­le se­guir a­de­lan­te”.²² Aque­l es­tí­mu­lo ex­te­rior pre­sen­ta en la no­ve­la de Chirbes un pa­isaje de­ter­mi­na­do: el marjal. Es­te­ban, re­firién­do­se al pan­tano, piens­a: “vuel­vo al pri­mer lu­gar del que guar­do re­cuer­do, el que mi tío me mos­tró y mi pa­dre pa­rece ha­ber a­ño­ra­do siem­pre”.²³ Es pre­ci­sa­men­te en este lu­gar, ubi­ca­do al mar­gen del pue­blo fic­ti­cio de Olba, don­de Es­te­ban, el nar­ra­dor au­to­die­gético, em­pie­za a re­flexio­nar so­bre su vi­da. Este “pri­mer lu­gar” del que guar­da re­cuer­do evo­ca anacrónica y frag­men­ta­ri­a­men­te to­dos los mo­men­tos sig­ni­fi­ca­ti­vos de la vi­da de Es­te­ban. El marjal, en su fun­ción de guar­dián de lo pa­sa­do, re­ve­la el tra­u­ma­ti­smo del que su­fren el pro­ta­gonis­ta y sus pró­ji­mos. El pan­tano fun­ci­o­na en­ton­ces co­mo una pila vol­taica que no sólo guar­da los re­cuer­dos del pro­ta­gonis­ta, si­no tam­bién to­do el pa­sa­do y pre­sen­te co­lec­ti­vo de la so­cie­dad. Es un cronoto­po en el que se jun­tan los tie­pos pa­sa­dos y el pre­sen­te: “[E]n ese mare­má­gnum, el pan­tano me pa­rece el nú­cleo de per­vi­ven­cia de un mun­do sin tie­po, que se sos­tiene a la vez frá­gil y en­er­gético, en el cen­tro del ta­piz men­guante”.²⁴ La la­gu­na es ademas la re­spues­ta chirbesiana al *Ubi sunt* bí­bli­co, el pa­ra­de­ro de los que han mu­erto tras ha­ber si­do a­se­si­na­dos o tras ha­ber­se sui­ci­da­do des­pués de su derro­ta en la Guerra Ci­vil: “Los com­pañe­ros los en­te­r­ra­ban [a los re­fugiados] en al­gún lu­gar, o sus ca­dá­ve­res se que­da­ban aban­do­na­dos a la in­tem­perie, de­scar­na­dos por las ali­ma­ñas, y el tie­po iba cu­brien­do sus huesos de barro y ma­leza”.²⁵

La apa­ri­ción ful­mi­nan­te y anacrónica de un re­cuer­do se re­fle­ja en la técnica nar­ra­ti­va de Rafael Chirbes. El nar­ra­dor sal­ta muy a men­udo de un pen­sa­mien­to a otro en una sola frase, de mo­do que acaba des­truyen­do el tran­curso del re­cuer­do de los per­so­na­jes. Esta técnica, el monólogo in­te­rior, se pa­rece a la es­truc­tu­ra de sue­ños, des­en­sortija­dos del es­pacio-tie­po del mis­mo mo­do que los re­cuer­dos. Este he­cho re­quiere del lec­tor una aten­ción me­ticu­lo­sa para que no se pier­da en los pen­sa­mien­tos del per­so­na­je. El so­lo­quio de Es­te­ban es

²¹ Marcel Proust: *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988 [1913], p. 43.

²² Rossi: *La memoria transgeneracional*, p. 12.

²³ Chirbes: *En la orilla*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁵ *Ibid.*, p. 358.

dominante en la novela, sin embargo, el escritor le da voz propia a algunos personajes, en particular a los empleados que Esteban tuvo que despedir de la carpintería. Chirbes subraya el carácter autónomo del discurso de los trabajadores por medio de la letra cursiva. La historia se cuenta casi en su totalidad en primera persona, expresando así los sentimientos y pensamientos de los personajes desde un punto de vista muy personal. Con esta introspección, el novelista evita que su obra sea demasiado autoritaria o que se lea como un “sermón”. Quiere proponer a sus lectores varias opiniones, a partir de las cuales estos puedan formar su propia opinión: “Lo que una tercera persona dice es sermón, lo que una primera persona dice es opinión”.²⁶

Los recuerdos de Esteban brotan sin inhibiciones, como si la mente fuera un lugar utópico y seguro en el que no es necesario guardar silencio u optar por la autocensura. Este lugar intrínseco simboliza un entorno en el que los recuerdos son bienvenidos y en el que el sujeto no tiene que temer la reacción de los demás. Los pensamientos brotan como si por fin fueran libres después de décadas dominadas por la censura y la represión. El silencio como “mecanismo de defensa”²⁷ ya no es necesario. Sin embargo, aunque los personajes parezcan tener un acceso exclusivo a sus recuerdos, estos recuerdos, según registra el sociólogo Maurice Halbwachs, están enmarcados en un contexto social.

[C]’est dans la société que, normalement, l’homme acquiert ses souvenirs, qu’il se les rappelle, et, comme on dit, qu’il les reconnaît et les localise. [...] les groupes dont je fais partie m’offrent à chaque instant les moyens de les [les souvenirs] reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j’adopte au moins temporairement leurs façons de penser. [...] C’est en ce sens qu’il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c’est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu’elle serait capable de se souvenir.²⁸

Con ello el filósofo francés acuña la noción de “memoria colectiva” (“*mémoire collective*”²⁹) que Rossi no entiende como “conservación del pasado, sino, más bien como un trabajo perpetuo de actualización”.³⁰ Ni siquiera al sueño le concede Halbwachs este “privilegio” de estar aislado de un entorno social. “[L]a

²⁶ Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras: “Ciclo ‘El Intelectual y su Memoria’: Rafael Chirbes.” Entrevista publicada en el canal de YouTube de la Facultad de Filosofía y Letras UGR, 2016, secuencia 0:35:36–0:35:42. <https://www.youtube.com/watch?v=1roE-TJnkV8> [18.10.2021].

²⁷ Rossi: *La memoria transgeneracional*, p. 15.

²⁸ Maurice Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925, p. 6.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Rossi: *La memoria transgeneracional*, p. 19.

conscience collective est forte [...], jusque dans l'isolement du rêve, on la perçoit encore, amortie et brisée, mais bien reconnaissable".³¹ Maurice Halbwachs postula además que la perduración de un recuerdo y por lo tanto su recuperación mnemónica resultan perturbadas o incluso perdidas tan pronto como un ser humano se aliene de un grupo social.³² Paul Ricœur habla de una interdependencia entre el sujeto rememorador y el grupo social:

[U]na vez expresado, pronunciado, el recuerdo es ya una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo. Ahora bien, el pronunciamiento de este discurso se hace en lengua común, lo más a menudo en una lengua materna, que —es preciso decirlo— es la lengua de los otros. [...] Encaminada así hacia la oralidad, la rememoración lo es también hacia el relato cuya estructura pública es evidente.³³

Aleida Assmann fundamenta el planteamiento de Ricœur al decir que “cada ‘yo’ está vinculado con un ‘nosotros’ del que este ‘yo’ recibe la base de su identidad [traducción propia]”.³⁴ Este vínculo entre el individuo y la sociedad también se nota en lo que atañe a lo traumático. En la novela *En la orilla* el trauma individual surge de manera directa o indirecta del trauma histórico. El narrador Esteban se refiere a los recuerdos que ha heredado, entre otros, de su padre o de su tío Ramón, que le habló mucho de la guerra y de su familia. “Por mi cabeza pasan recuerdos que me pertenecen porque los he amasado yo mismo, y hay otros que he heredado, pero que no por eso tienen menos viveza, forman parte del vórtice de una vida”.³⁵ Se trata de reminiscencias transmitidas de manera intergeneracional.

El trauma en la narrativa de Chirbes: relación paterno-filial

A lo largo de *En la orilla* el lector se enfrenta con múltiples oposiciones tanto a nivel diacrónico u horizontal (pasado-presente) como a nivel sincrónico o vertical (vencedor-vencido). Las oposiciones jerarquizadas en el eje vertical se precisan en una oposición ideológica, así como en una oposición social, representadas en particular por cuatro personajes: los amigos Esteban y Francisco y

³¹ Halbwachs: *Les cadres sociaux*, p. 45.

³² Cf. *Ibíd.*, p. 21.

³³ Paul Ricœur citado en Rossi: *La memoria transgeneracional*, p. 23.

³⁴ Aleida Assmann: “Soziales und kollektives Gedächtnis.” En: Bundeszentrale für politische Bildung [Centro Federal para la Educación Política] (ed.): *Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft*, 2006, p. 1. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis> [18.10.2021].

³⁵ Chirbes: *En la orilla*, p. 359.

sus respectivos padres. A nivel ideológico se puede hablar de una oposición en el sentido de una dicotomía, es decir, sin intersección. Por un lado, se enfrentan el padre de Esteban, que representa al grupo de los republicanos que perdieron la lucha en la Guerra Civil española, adoptando así el papel del perdedor, y el padre falangista de Francisco, Don Gregorio Marsal. “[P]apá-falange: pistola, requisas, mercado negro, saltos por los peñascales detrás de famélicos espan-tapájaros cubiertos de harapos”.³⁶ Por otro lado, existe una oposición ideológica entre Gregorio Marsal y su hijo Francisco, quien luchaba al lado de los socialdemócratas durante la fiebre política de los años ochenta. A nivel social se trata igualmente de una dicotomía dado que Esteban y su padre proceden de una clase social que no les permitía ascender, mientras que el estatus de la familia Marsal “se consideraba elevado en el pueblo [...] las llamadas buenas familias de toda la vida de Olba, las que habían sabido guardar bienes y estatus”.³⁷ La carencia de un nombre para el padre de Esteban subraya a nivel narrativo su posición de fracasado, mientras que el apelativo de “Don”, usado como expresión de distinción social, apunta hacia el papel de vencedor.

A lo largo de la novela queda a la vista que todas estas oposiciones tienen un elemento en común. Este elemento común entre los padres y sus hijos, es decir, entre el pasado y el presente, así como entre los vencedores y los vencidos, es el trauma causado de manera directa o indirecta y perceptible a diferentes niveles. Al hablar de “trauma directo” me refiero a la conmoción histórica causada por la represión franquista, que afecta a ambos padres. Dicho trauma subyace de forma directa, ya que ambos participaron en la Guerra Civil española y por ende vivieron de primera mano la dictadura militar. En lo concerniente al “trauma indirecto”, este hace referencia a un sentido más personal, que padecen ambos hijos, Esteban y Francisco. Este trauma es provocado, a su vez, por el anteriormente mencionado trauma histórico infligido a sus padres.

El padre de Esteban salió de la Guerra Civil española como perdedor, un hecho que nunca logró aceptar. Escribió en una ocasión en el revés de una hoja de un calendario, en el que desde su salida de la cárcel anotaba fechas decisivas y mensajes clandestinos, “¿¿¿¿¿¿Qué está pasando????? No entiendo. Tengo ganas de llorar”.³⁸ Con el uso de la bastardilla Chirbes suele remitir a una voz que interrumpe el monólogo interior del protagonista, pero en este caso excepcional del padre, su voz no es autónoma. La ausencia de una voz propia subraya a nivel narrativo el papel de víctima del combatiente republicano. En

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 163.

lugar de una voz autónoma, Chirbes emplea la técnica cervantina de un manuscrito encontrado por una instancia de orden superior.³⁹ El novelista introduce una voz intermediaria, un narrador extradiegético anónimo que habla representando al padre y dando a conocer el enunciado de este, escrito en el reverso de un calendario de 1960. En este testimonio el padre recupera de manera anacrónica y fragmentaria algunos recuerdos de su padre fusilado, de su amigo Álvaro, muerto tras el cautiverio, de su infancia, de la Guerra Civil, así como de la posguerra. Gracias a este hallazgo el lector es capaz de empatizar con el padre y de recibir informaciones sobre él desde su perspectiva y no exclusivamente desde el punto de vista de Esteban. En otro momento es el mismo narrador el que encuentra unas láminas coloreadas y con notas del padre en el reverso. Ante el hecho de que Esteban lee en voz alta estos apuntes, el padre es privado otra vez de su voz propia.

La victoria de la dictadura militar y las experiencias durante su prisión le hicieron sentir al padre un rencor infinito y le robaron su sentido de la vida, así como su voluntad de vivir, lo que desembocó en que se encerrara en su propia casa.

[Habla Esteban] Te mantuviste en tu madriguera. Otros también lo hicieron. Vivieron como sin haber vivido. No contaron, no fueron parte de su tiempo. Se fueron muriendo sin haber tenido existencia. [...] Encerrados en casa cocían su tristeza en silencio. Formas parte de esa legión de sombras, tan cargadas de dignidad como carentes de importancia.⁴⁰

Tanto su lucha incansable contra el fascismo como finalmente su vida fueron en vano, “carentes de importancia”. El padre vivía casi como un animal en su “madriguera”, una metáfora que el narrador suele emplear a menudo para describir el comportamiento codicioso de los personajes y por ende de la sociedad. De este modo atribuye a la sociedad un carácter animal que surge de la avidez de dinero y de la falta de humanitarismo.

[L]e desesperaba olfatearlo [el dinero]: el perro se exaspera porque huele el orín de la liebre, la piel, y hasta husmea la sangre que bate su corazoncito, pero no encuentra la puerta de la madriguera en que se refugia el animal. Jadea, gruñe, escarba, ladra el perro. [...] En realidad, la liebre no era de gran tamaño, animalito exiguo, pero se cobijaba en tres madrigueras, la CAM, Banco de Santander y Banco de Valencia.⁴¹

³⁹ Cf. Javier Luis Velloso Álvarez: “*En la orilla*, de Rafael Chirbes. Pecos de un naufragio anunciado.” En: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 43, n.º 1, 2017, p. 84.

⁴⁰ Chirbes: *En la orilla*, p. 158.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 114.

Aquellos conflictos bélicos le robaron además toda su dignidad, un derecho fundamental de cada ser humano. No solo perdió su dignidad cuando, tras el estallido de la guerra, tuvo que renunciar involuntariamente a sus ambiciones, como por ejemplo llegar a ser artista, también perdió su dignidad durante el inhumano cautiverio así como durante el tiempo humillante de la posguerra. Para el padre, la única posibilidad de mantener su dignidad es la muerte: “[Habla Esteban] Descubría complacencia en sus palabras cuando me habló de los fugitivos que se pegaron un tiro en la sien, o se dispararon en la boca: no eran pobres bestias vencidas por la desesperación, sino los únicos habitantes de la comarca que guardaron la estatura de hombres”.⁴² El padre, igual que los fugitivos, estuvo en el umbral entre el mantenimiento de su dignidad, lo que hubiera significado su muerte por suicidio, y una vida insignificante. Pero en el momento en el que tuvo que elegir entre sus hijos y su dignidad, optó en última instancia por la vida. Este acto se puede interpretar como unas tristes sobras de cariño paternal, lo que, paradójicamente, desencadenó la desgracia de ambos personajes. De todas formas, Esteban no le puede perdonar la ausencia de cariño y amor paternal, aunque muestra una comprensión profunda diciendo:

[T]ú vas a volver por fin al sitio en el que estuviste a punto de perdernos de vista para mantener tu dignidad. La opción te pareció así de clara, tajante: tenías que elegir: éramos nosotros o la dignidad, y tú, generosamente, nos elegiste a nosotros –los que estaban y los que íbamos a llegar–, sacrificaste el tesoro de tu dignidad, aunque estabas convencido de que esa generosidad con que nos habías premiado era un modo de traición a los tuyos, la odiaste, y, consecuentemente, no pudiste querernos a quienes nos habíamos beneficiado de ella.⁴³

Por lo tanto, aquella pérdida de la dignidad se puede interpretar como origen profundo del trauma psicogénico. El padre se derrumbó tras la pérdida de la guerra, hasta tal punto que ya no tiene la energía para seguir adelante. Al parecer, el traumatismo de la guerra lo ancla en una condenación eterna. Según el padre, él mismo no merece vivir mientras sus compañeros, que lucharon con él codo a codo, están bajo tierra. Por el empleo del adverbio “generosamente”, se nota de manera subliminal un tono irónico por parte de Esteban. A él no le importa que su padre fuera un gran hombre que tuvo que sacrificarse por su generación así como por las generaciones posteriores y además que no tuvo otra opción que participar en la batalla. Lo único que ve es la supuesta culpa del padre por haberle cortado las alas enjaulándolo en la carpintería. El protagonista no se interesa por el pasado del padre y por ende no intenta entender lo que está pasando en el fondo de su alma: “Me fastidiaba oír el lamento en su

⁴² *Ibid.*, p. 358.

⁴³ *Ibid.*, p. 155.

boca [del padre], las imprecaciones”.⁴⁴ Desde la perspectiva del padre, la guerra arruinó todo, su sueño de ser un escultor, sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios, que tuvo que abandonar, su dignidad y, al fin y al cabo, la relación con su familia. Se desahoga de sus preocupaciones escribiendo en un momento:

*La guerra lo fastidió todo. [...] no es batalla pequeña mantener la dignidad entre todas las bestias fascistas [...]. Algo aprendí en los meses que pasé en la Escuela de Artes y Oficios, a usar con otra intención la gubia. No sé si hubiera sido bueno, pero hubiera querido ser escultor. Vino la guerra. Se apagó la luz. Tuve que dejarlo todo.*⁴⁵

El acontecimiento histórico afecta tanto la vida interior del padre como la relación entre él y su hijo. “Lo que con él hicieron los ganadores de la guerra él lo ha dejado caer sobre mí, el único hijo que ha tenido a mano”.⁴⁶ Pero también concierne la relación interfamiliar. Esteban describe la situación de su familia como “Waterloo familiar”⁴⁷ o como “Monte Casino-mayo de 1945”⁴⁸ haciendo así referencia a acontecimientos bélicos de la historia europea. Chirbes establece una comparación extrema que a nivel narrativo realza el rol del trauma histórico como origen del trauma interpersonal. Los hermanos de Esteban, Carmen y Juan, ya no viven en Olba, su lugar de nacimiento. Carmen se mudó con su marido Pedro y sus hijos a Barcelona mientras que Juan, el hermano menor de Esteban, probablemente no tiene domicilio fijo. La última vez que Juan llamó fue hace “tres o cuatro años”⁴⁹ para informarle a Esteban que tenía una “empresa inmobiliaria o algo relacionado con la construcción en Málaga”.⁵⁰ Pero Esteban está convencido de que su hermano mintió al suponer que no había “ni Málaga, ni inmobiliaria, ni bienestar. Ése no ha dicho una verdad en sus más de sesenta años de vida”.⁵¹ Los hermanos no toman parte en la vida de su padre, ni siquiera Carmen, la única hija de la que el padre se ocupó: “[M]i hermana Carmen, la hija querida de mi padre, su preferida, la bienamada, ya ni siquiera llama. En su día fue todo amor, y, ahora, ¿qué es? Nada. Mira por dónde, la bienamada ahora ya no es nada. Una extraña”.⁵² Igual que su hermana, el hermano menor adopta una actitud indiferente hacia su familia: “Y Juan, el tío calavera: un rata, un egoísta, acordándose de todas las veces en las

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 247.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 348.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 134.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 108.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 109.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 110.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*, p. 111.

⁵² *Ibíd.*, p. 142.

que se hizo el sordo cuando él [el padre] le pidió ayuda”.⁵³ De esta indiferencia frente a su padre, Esteban deduce que lo único que les interesa a sus hermanos es la herencia: “Ella, como Juan, como la viuda y los hijos de Germán, aparecerá cuando el cadáver se esté quieto de una vez y haya que repartirse el tesoro escondido bajo la calavera.”⁵⁴

Esteban no entiende que el padre también se siente incomprendido y que además no se atrevió a hablarle a su hijo de la guerra ya que tuvo miedo de que el padre fascista de Francisco, Don Gregorio Marsal, se enterara de algo. Escribe en el reverso del calendario encontrado: “*Aunque me irrita verlo todo el día con el hijo de los Marsal, no me fío un pelo de éstos, ni siquiera me atrevo a contarle cosas de la guerra al muchacho, no sea que se le escapen delante de su amiguito*”.⁵⁵ De la carencia de comunicación, confianza y comprensión resulta que el padre se siente abandonado y despreciado por su propia familia. “*Vivo en mi casa, con mi mujer y mis hijos, y me siento como un extraño. Me da vergüenza escribirlo, pero es como si, en mi propia casa, viviera rodeado de enemigos*”.⁵⁶ Más adelante el lector se da cuenta de que el padre ni siquiera cree a su familia capaz de entender su dilema: “*De esas cosas sólo se puede hablar con quien ha estado allí, sólo quien ha vivido esa experiencia sabe a lo que me refiero*”.⁵⁷ Es una situación dilemática porque aunque siente la necesidad de hablar con Esteban cuando apunta que “[a]lgún día tendré que hablar con él y contarle cómo han sido las cosas”,⁵⁸ no puede hacerlo por las razones antes mencionadas. Además, en su vejez el padre sufre de demencia.

Entre hijo y padre no existe ninguna sensación de amor o cariño. Al contrario, Esteban compara al padre con la “momia del Tutankamon”,⁵⁹ lo que subraya la sensación de que el padre languidece, carente de energía vital. También lo compara con un “tamagotchi”,⁶⁰ cuyo único sentido de la “vida” es comer, beber y dormir, sin ninguna otra ambición. Aparte de eso, un tamagotchi no es un ser humano sino un robot. Esta dependencia surge de su enfermedad en fase terminal tras un tumor en la tráquea, así como de su edad, sus “noventa y pico años”.⁶¹ A pesar de esta relación alienada, al final, Esteban es el único

⁵³ Ibid., p. 108.

⁵⁴ Ibid., p. 146.

⁵⁵ Ibid., p. 350.

⁵⁶ Ibid., p. 351.

⁵⁷ Ibid., p. 355.

⁵⁸ Ibid., p. 350.

⁵⁹ Ibid., p. 267.

⁶⁰ Ibid., p. 300.

⁶¹ Ibid., p. 30.

hijo que se ocupa de su padre. Lo alimenta, lo limpia y lo lleva a dormir, casi como a un tamagotchi.

El resto, los cuidados, las noches sin dormir porque se asfixia, la túrmix para hacerle los purés que se traga a duras penas, la lavadora, la ducha, lo de viste y desnuda y cambia los pañales, todo eso quedó a cargo de quien no amaba ni fue amado, de quien no le quería ni le quiso ni le quiere. Mera prolongación del trabajo de la carpintería, del funcionamiento de la sociedad.⁶²

El padre también se dirigía a su hijo de manera muy impersonal. “Sé que los aparejos para pescar en el marjal se los has dejado a éste (no decía mi hijo, o Esteban, ni siquiera el muchacho: éste)”.⁶³ A los setenta años, el protagonista llega de manera dolorosa a la conclusión de que él es el que languidece en su vida no teniendo ambiciones, ni esposa, ni herederos, ni tampoco camaradas: “Falta de aspiración, condicionantes del medio. Pensaba: soy propietario de mis carencias. Mi única propiedad es lo que me falta. Lo que no soy capaz de alcanzar, lo que he perdido, eso es lo que tengo, lo que es de verdad mío, ése el vacío que soy. Tengo lo que carezco”.⁶⁴ Con el enunciado “lo que he perdido”, Esteban a primera vista se refiere a la pérdida de la carpintería paterna que está en quiebra tras una mezcla de trapicheos y crisis económica. Sin embargo, también hace referencia al gran amor de su vida, Leonor Gelabert, que nunca lo había amado y que además se casó con su amigo de infancia Francisco: “Leonor: follando se dice cualquier cosa. Eso no vale. Nosotros nos hemos hecho compañía en el desierto, lo hemos pasado bien algunos ratos, es todo. ¿O te he prometido alguna vez algo?”.⁶⁵ Además, el narrador remite al aborto de Leonor, es decir, al hijo que Esteban perdió: “[A] lo mejor el cocinero que guardaba en ella fue el que se marchó en el torrente de agua. [...] no voy a repetírtelo otra vez: esto no tiene nada que ver contigo, es MI problema. Déjame en paz. No tienes por qué aceptar nada, ni acompañarme a ningún sitio”.⁶⁶ Él, con todas las posibilidades que su padre no había tenido, optó por quedarse en la carpintería y no seguir su propia trayectoria como lo hizo su amigo Francisco.

Y sentía una pena infinita por mí mismo y un rencor que a veces se parecía al odio por ella, falso odio (no, no creo haberla odiado nunca [...]), y falso odio a Francisco que se extendía a mi padre (¿y a él?, ¿lo odié?, ¿lo sigo odiando?), o viceversa: amor por ausencia. Eran cara y cruz de la misma moneda, lo que se me ofrecía inalcanzable ocupaba una cara, y en la otra estaba grabado lo que se me

⁶² *Ibíd.*, p. 143.

⁶³ *Ibíd.*, p. 99.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 188.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 265.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 263.

negaba: Francisco me mostraba lo que podría haber sido, y la hondura de esa nada que se había convertido en mi única propiedad me la enseñaba mi padre: me res-
tregaba por las narices lo que no iba a ser [...].⁶⁷

En otros términos, Esteban realiza atribuciones externas cargando a Leonor, a Francisco y a su padre con una culpabilidad de la que él mismo es responsable. Incluso compara su destino con el de su padre.

Sí, padre, pero lo tuyo en los trabajos forzados o disciplinarios, como los llama-
ran, fue un año o año y medio, y a mí me dura esto más de medio siglo, y lo has
conseguido sin necesidad de aflojarte los pantalones ni blandir correa, sólo tu voz,
tu mirada y yo como un corderito asustado: una condena larga.⁶⁸

Se siente más castigado que su padre ya que la condena del padre se limitó a un tiempo limitado mientras que el “castigo” de Esteban se extiende hasta la muerte de su padre. El protagonista se siente como su padre en la cárcel, como esclavo, “y yo a su servicio”.⁶⁹ Lo paradójico es que no es la muerte del padre la que le trae redención, sino su propia muerte.

La vida de Esteban y la de su padre estaban marcadas por un omnipresente “drama sordo e irremediable”.⁷⁰ A lo largo de la novela se percibe el dolor profundo de ambos por la actitud adoptada tanto por uno como por otro, com-
puesta particularmente de silencio y de pasividad. En esta actitud se aúna la
decepción del padre por no haber sido capaz de transmitir a la generación si-
guiente el sentido de su lucha contra el fascismo y su memoria tanto personal
como colectiva. Fue el silencio lo único que el padre transmitió a su hijo. Como
ha comentado Chirbes:

En las casas de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de
los vencedores, el ruido impedía oír casi nada. [...] Ahí creció nuestra independen-
cia frente al silencio de los vencidos que nos impedían hablar porque habían
decidido hacernos herederos de su derrota. Su herencia era el silencio.⁷¹

Se trata de un drama sordo que ambos pagan con suma austeridad de sentimien-
tos y con una búsqueda infinita de su dignidad perdida, o mejor dicho, robada
por las circunstancias históricas. En un momento Esteban se refiere de esta
forma a su padre y sus camaradas: “Encerrados en casa cocían su tristeza en

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 188.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 219s.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 219.

⁷⁰ Augusto Guarino: “El sentido de la memoria en Rafael Chirbes: *La buena letra*.”
En: Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.): *La cons-
tancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, p. 129.

⁷¹ Rafael Chirbes citado en Guarino: “El sentido de la memoria en Rafael Chirbes: *La
buena letra*”, p. 133.

silencio”.⁷² Esta carencia de dignidad y este silencio se pueden definir como desencadenantes de un trauma psicogénico. En el caso del padre, este trauma surge de manera directa de los acontecimientos bárbaros así como de la feroz represión impuesta a los derrotados durante la posguerra. Aquel tiempo humillante de la posguerra impidió la regeneración y superación del trauma de los perdedores. Estas profundas heridas, poderosas aunque sordas, se transmitieron a los descendientes.

Al final, resulta de entrañable tragedia el hecho de que la muerte sea la única posibilidad para mantener la dignidad sagrada. Es inevitable que los personajes se sientan derrotados, pero, de este modo, al menos no tienen que aguantar humillaciones. Parece que ni siquiera los sueños ofrecen un lugar de protección y de huida ante la realidad. Al contrario, reflejan despiadadamente el trauma real en el mundo onírico y operan de esta manera como continuación de la realidad.

El sueño como continuación del trauma real

La relación perturbada entre Esteban y su padre, así como el descontrol sobre su propia vida, causaron un trauma psicogénico en Esteban que alcanza su punto culminante en las pesadillas del narrador. Es en el sueño donde el protagonista siente intensamente que su trauma se convierte en un horror que él tiene que vivir sin poder escapar.

En un instante el protagonista recupera un recuerdo eidético de una conversación con el padre. En ella el padre republicano le dice que el único momento en el que uno es “dueño absoluto de [sí] mismo”,⁷³ es al elegir la fecha de su propia muerte, “el momento en que atenazas con los dientes el cañón, los labios besan el metal”.⁷⁴ Después de haber recuperado esta memoria, el protagonista cierra sus ojos y los recuerdos que pasan por su cabeza empiezan a difuminar sus diferentes estados de consciencia. Las primeras líneas del párrafo parecen describir una situación que se efectúa cuando el protagonista todavía está despierto:

Cierro los ojos y oigo a mi padre, el ruido de la dentadura postiza triturando la lechuga, moliendo las galletas. Ese ruido. Se me mete dentro. Un crujido de cucaracha que aplastas con el pie. La molienda de las galletas, el olor cuando separo los pañales de la piel. Sus ojos fijos en mí, que no sé lo que guardan.⁷⁵

⁷² Chirbes: *En la orilla*, p. 158.

⁷³ *Ibíd.*, p. 358.

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 359.

Esteban vive este escenario con todos sus sentidos: ve, aunque los ojos están cerrados, oye el ruido insoportable y huele el olor penetrante. Después se mezclan los recuerdos de diferentes tiempos, aquellos que ha vivido de primera mano y aquellos en los que no ha participado. Es decir, sus recuerdos subjetivos se entremeten en las historias contadas por otros personajes, pero estas reminiscencias no se precisan. “Por mi cabeza pasan recuerdos que me pertenecen porque los he amasado yo mismo, y hay otros que he heredado”.⁷⁶ En este momento, los recuerdos parecen pasar por su cabeza de manera lineal y coherente, pero de pronto, aquellos recuerdos comienzan a girar en su cabeza como un “carrusel” y el narrador abandona paulatinamente su estado de vigilancia:

[G]iran protagonistas y personajes secundarios en un carrusel que no sólo los incluye a ellos, porque, como esas compañías de teatro que van de gira con los baúles que contienen el vestuario y las cajas en las que guardan los decorados de las obras que van a representar, mi diaporama incluye el atrezo: están las caras, los gestos y las voces (sí: oigo hablar a toda esa gente, de nada sirve que me tape los oídos), pero también están las ropas que visten, que vistieron; las habitaciones en que se movían, el mobiliario.⁷⁷

Este “carrusel” parece hundir a Esteban. Como un remolino de agua que tira hacia un nivel de consciencia más abajo acercándose de este modo a un estado onírico. Las imágenes en su cabeza giran como las imágenes de un caleidoscopio o de una linterna mágica. Aparecen como escenas de una pieza teatral en la que actúan “protagonistas y personajes secundarios” no determinados. Se presentan como viajeros de diferentes tiempos y lugares que, con todas sus pertenencias, “los decorados”, “van de gira” por la cabeza de Esteban y se reúnen en varios escenarios. Este movimiento giratorio subraya el sentimiento de lo irremediable y por lo tanto la incapacidad de superar el traumatismo. El personaje es prisionero de su trauma psicogénico en su mundo real así como en su mundo onírico. El protagonista no puede controlar sus sueños, ya que tanto el momento de la aparición como el contenido parecen arbitrarios, convirtiéndose de este modo en sujetos que reinan sobre Esteban.

A continuación, el narrador habla por primera vez de “pesadilla”, lo que señala finalmente el estado de sueño: “Están en mi pesadilla las fachadas de las casas y los interiores con su olor, cada habitación tiene el suyo, su olor; los paisajes, los sonidos, las luces que cambian dependiendo de la hora del día o de la noche, las temperaturas –el calor y el frío”.⁷⁸ Una vez más el narrador percibe el sueño a través de los sentidos del olfato, del oído, de la vista, así

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

como de la sensación térmica. Este paso gradual entre realidad y sueño confunde al lector, que termina perdiéndose no sólo en los saltos repentinos de los pensamientos del narrador, sino también en el mundo confuso entre realidad y sueño. El protagonista vive y el lector percibe una especie de paranoia. Por medio de la percepción de los sentidos en el sueño y del paso borroso entre el mundo real y el onírico, Chirbes crea a nivel narrativo un vínculo entre la realidad y el mundo onírico. Por lo tanto, se puede hablar de una continuación del trauma real en el sueño. Una situación que Chirbes reproduce a menudo.

En esta escena, el novelista incorpora al microcosmo de la novela, representativo de la sociedad española, otro microcosmo: el teatro como representación de la existencia. El teatro es un motivo reiterado en las novelas de Chirbes y posee una dimensión simbólica. Siguiendo la tradición de Calderón de la Barca y su tópico literario del *Theatrum mundi*, el teatro representa al mundo y su relación con Dios.⁷⁹ En este teatro del mundo cada persona representa un papel social hasta que un día baja el telón. Según Platón, los seres humanos figuran como “marionetas”,⁸⁰ el símbolo de heteronomía,⁸¹ lo que corresponde perfectamente con las palabras de Esteban y de su padre de que el hombre no es dueño de su propia vida. Además, el teatro puede ser entendido como teatro interno que refleja el drama del suplicio mental.

El carrusel imparable, como parte del teatro, es una metáfora de lo irremediable. Esteban no es capaz de frenar la rotación del carrusel, lo que simboliza su incapacidad de cambiar su pasado y además de hacer parar el transcurso del tiempo. En la realidad del protagonista es la casa la que el novelista emplea como metáfora de lo inapalable, así como la carpintería paterna:

La empresa me ha vivido dentro. También yo quise marcharme, pero cuando vine a darme cuenta, ya no tenía fuerzas para salir de esta casa que me recoge, y no es mía, nunca ha sido mía, es la casa de mis padres con la que avalé [...] y yo me quedé aquí, y fue la soledad en el taller de Olba [...].⁸²

Para aumentar la sensación de falta de salida y tender una vez más un puente entre lo real y el mundo onírico, el autor refleja este espacio cerrado en las pesadillas del narrador. Incluso lo reduce a una sola habitación con el fin de aumentar la sensación de cautiverio: un día antes de su muerte, Esteban avanza con dificultades por el pantano fangoso para prepararse para su suicidio, así

⁷⁹ Cf. Stephanie Wodianka: “Theater/Bühne.” En: Günter Butzer y Joachim Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.^a ed., Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler, 2012, p. 445.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ Cf. Rudolf Drux: “Marionette.” En: Butzer y Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, p. 261.

⁸² Chirbes: *En la orilla*, p. 304s.

como para el asesinato de su padre. Esteban considera el asesinato como algo que le debe al padre para que este sea finalmente redimido, casi como un acto heroico: “Ése es el pacto tácito que he sellado con él, devolverlo al lugar del que lo hicimos salir”.⁸³ Al organizar este delito, las imágenes de su pasado empiezan a arrollarlo y a hincharse dentro de su mente, “aglomeración de caras y voces que me llena y presiona dentro hasta convertirse en algo insoportable”.⁸⁴ De nuevo las memorias parecen girar incontroladamente en torno a él, tirándolo hacia otro estado de consciencia, lo que guarda una correspondencia perfecta con el entorno externo del marjal en el que “todo se vuelve átono, descolorido, se adelgaza, se difumina, está a punto de borrarse, desaparece”.⁸⁵ Esteban se enajena entonces de su realidad, cada vez más nublada, sumergiéndose en otro mundo u otro estado de consciencia. De repente, se encuentra en su habitación en la casa paterna. Su alrededor se confunde con sus recuerdos del pasado, los diferentes personajes, lugares y tiempos que se reúnen allí y le rinden al narrador una visita:

La soledad de la noche en la habitación: mejor no pensar en la noche. La noche se vuelve de ellos, es su tiempo, son ellos quienes mandan. Ocupan la habitación entera, desalojan con sus cuerpos el aire, y tengo que encender la luz e incorporarme para vencer la asfixia, y para que todos ellos vuelvan a los muros de los que se han escapado.⁸⁶

A “ellos” el escritor los describe como fantasmas, capaces de pasar a través de las paredes, estableciendo de este modo una atmósfera horripilante y amenazadora. Esta situación de “amenaza” refuerza la desesperación y así el trauma que padece el narrador. Estos fantasmas son fríos como cadáveres de muertos: “El aire que desalojan al moverse lo noto en mis mejillas, y cuando por fin se han ido queda una lámina fría, como si alguien hubiera entornado la puerta de una cámara frigorífica”.⁸⁷ Esteban enciende la luz para que los fantasmas desaparezcan: “La claridad de la bombilla aleja esos cuerpos que toqué, los devuelve al estado de aire, los encierra entre los muros de los que se han escapado [...] me quedo el resto de la noche con la luz encendida para evitar que vuelvan”.⁸⁸ La luz es un símbolo que se alista entre la inmanencia y la transcendencia dado

⁸³ *Ibid.*, p. 384.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 385.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 385s.

que representa por un lado el comienzo de cada ser⁸⁹ y por el otro la divinidad, es decir, una experiencia fuera de lo comprensible y de la realidad. La luz está en contra de la oscuridad que simboliza tanto la nada como la muerte⁹⁰ encarnada en la pesadilla reiterativa de los fantasmas. Según el dualismo religioso, la luz es el adversario de las tinieblas,⁹¹ que alegóricamente están representadas en este ensueño angustioso por el miedo a los fantasmas y a lo desconocido que se esconde detrás de los muros. En esta pesadilla la luz aleja los fantasmas que invaden los sueños y al mismo tiempo asume la función de un oráculo prediciendo la muerte de Esteban. En este caso “ellos” no vuelven, pero al dormirse lo invade otra pesadilla. Ahora el protagonista marcha por los corredores, que él experimenta como “un laberinto de madrigueras sofocantes”.⁹² El laberinto puede ser interpretado como símbolo de alienación tanto social, es decir entre el padre y Esteban, como psíquica.⁹³

De súbito se halla en un lugar parecido al pantano, lo que enlaza la realidad con el sueño:

Mis pasos suenan huecos en la pesadilla. Cado uno de ellos saca de la tierra un sonido mate. [...] Y otra vez el olor de humedad, de moho, de vegetación descompuesta. Es el olor del pantano en un día de calor; sin embargo, el ambiente de la habitación resulta frío y húmedo aunque yo esté sudando.⁹⁴

Sus pasos “suenan huecos”, como si no perteneciera a este lugar, como si se observara a sí mismo caminando por el marjal, desde lejos o desde otro mundo. En la vida real, Esteban se siente encerrado en la casa paterna. Este sentimiento de cautiverio continúa en el sueño, primero en la habitación, luego en los corredores hasta que el protagonista queda atascado en el marjal: “Camino sobre el vaho y mis pies se hundén más a cada paso”.⁹⁵ El pantano se presenta como una charca de arena movediza en la que, con cada paso, uno se hunde un poco más. Resulta difícil, casi imposible, salir de esta balsa, lo cual remite al pantano como estación final de la vida de Esteban, así como de la vida del padre; el

⁸⁹ Cf. Génesis 1:3: “Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz.” (*Reina-Valera Revisada*, 1960. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+1&version=RVR1960> [18.10.2021]).

⁹⁰ Cf. Torsten Voß: “Licht.” En: Butzer y Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, p. 244.

⁹¹ Cf. Génesis 1:4: “Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas.” (*Reina-Valera Revisada*, 1960. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+1&version=RVR1960> [18.10.2021]).

⁹² Chirbes: *En la orilla*, p. 386.

⁹³ Cf. Susanne Gramatzki: “Labyrinth.” En: Butzer y Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, p. 238.

⁹⁴ Chirbes: *En la orilla*, p. 386.

⁹⁵ *Ibíd.*

marjal es el escenario final del suicidio y del asesinato. La única salida de esta pesadilla es despertar. Pero incluso el mundo de la vigilia, de la realidad, le parece al protagonista como un lugar ajeno que ya no lo consuela:

Quando concluye la pesadilla y me despierto, compruebo que lo de fuera no me alivia, lo que se extiende interminable más allá de las persianas que levanto de madrugada y de las ventanas que abro de par en par buscando una bocanada de noche limpia, eso da igual, no puedo llegar a lo que está del otro lado. Ahí fuera no estoy yo. Es lugar ajeno, escenario de la vida de otros que han venido después y llegan tarde para participar en la representación que protagonizo, o, mejor dicho, en la que he intervenido sólo como comparsa. El autor ni siquiera me ha dado frase en la pieza.⁹⁶

Ahora lo irremediable del sueño se prolonga hacia lo real. La representación teatral de la vida se repite en esta pesadilla, no obstante, esta vez el narrador se observa a sí mismo. Como si estuviera viendo su propia obra, se da cuenta de que su personaje no tenía ningún sentido profundo en esta tierra, “[e]l autor ni siquiera [l]e ha dado frase en la pieza”. Con este enunciado remite al planteamiento platónico que presupone que los seres humanos son marionetas dirigidas por Dios.⁹⁷ Ya no forma parte de esta pieza, ya se alejó de este mundo. Se puede sostener que el protagonista pasó del estado onírico al estado de la muerte para salir de su pesadilla, una pesadilla que vivía en el mundo real y que lo perseguía incluso en su mundo onírico.

En este punto el lector ya está perdido en los pensamientos del narrador, que están fuera de su control. Incorporando a nivel narrativo un sueño en el monólogo interior, que por su parte revela lo más íntimo sin ningún control, el escritor refuerza la sensación de lo inmanejable. El narrador es sumergido así en esferas de las que no es dueño. No es dueño de su propia vida, ni en la realidad, ni en el sueño. Siempre fueron los demás los que decidieron por él. Esteban solía ser un seguidor, pero nunca tuvo ambiciones propias. Lo tiene muy presente al compararse con su amigo de la infancia Francisco Marsal, a quien seguía como un perro a todos lados. Desde finales de los setenta hasta los años ochenta, Francisco jaqueaba junto con Esteban el posicionamiento político e ideológico de su padre fascista y luchaba con un entusiasmo ejemplar por los valores socialdemócratas. Pero siempre era Francisco el que organizaba reuniones semiclandestinas, leía revistas y libros, como los de Karl Liebknecht o Rosa Luxemburgo, y subía a un podio con su megáfono para proclamar su ideología. Esteban solía tomar parte de manera pasiva:

⁹⁶ *Ibid.*, p. 386s.

⁹⁷ Cf. Wodianka: “Theater/Bühne”, p. 445.

Me hacía seguirlo [a Francisco] como un cordero sigue al pastor, como los patitos andan detrás de cualquier cosa que se mueva, cualquier objeto en movimiento convertido en presencia de mamá protectora. Esnifaba a su lado dócilmente, bebía en la barra oyéndolo hablar, subía a las habitaciones del puticlub con todo mi desistimiento, él delante y yo detrás [...]. Él no se había perdido en uno de esos caminos que —como los del pantano— acaban enterrados bajo las malezas, como me estaba perdiendo yo. Seguía yéndose. Hubiera necesitado demostrar que tenía mi personalidad, mi propio criterio [...].⁹⁸

Mas a partir de la mitad de los ochenta, después de haber superado la “fiebre política”, la generación de Esteban y Francisco, que solía promover la revolución y defender su ideología, optó por el bienestar. En particular Francisco representa la generación oportunista que prefería el bienestar, el dinero y la buena reputación de su familia, al valor moral. A diferencia de Esteban, Francisco acaba siendo exitoso e incluso se casa con Leonor, la exnovia del protagonista. El único momento en el que Esteban quiso cambiar su vida pasiva y mostrar ambiciones, fue cuando se asoció con el empresario Tomás Pedrós como coprestatario y socio de las nuevas construcciones de este. Pero finalmente Esteban se equivoca: “Por primera vez en mi vida, yo tomaba decisiones, aspiraba a algo, mostraba ambición. En vez de un esperado y languideciente final, nos aguardaban unos meses de actividad frenética”.⁹⁹

Por su pasividad y su arrepentimiento, Esteban se pierde en el remolino de la vida, en este laberinto del que es incapaz de huir, y el control sobre su vida se desliza poco a poco de entre sus manos. Según él, lo único que el hombre puede controlar y lo único que puede liberarlo ahora de esta situación asfixiante, es la muerte. Es el único momento en el que está de acuerdo con su padre:

Ahora te doy la razón, padre: nunca vas a poder ser tan dueño de ti, no vas a poder estar más cerca de ser sólo propiedad de ti mismo. Gestor de tu agenda. Has aceptado que no conseguirás que vuelva a abrir los ojos el niño muerto, eso no lo consigue ningún Dios, pero le arrebatas el poder arbitrario a la muerte, le impones un orden, tiempo, fecha: no mando en mi vida, pero mando en el tiempo de mi vida, soy propietario del momento decisivo.¹⁰⁰

Dado que el protagonista es incapaz de afrontar y superar su caos intrínseco, prolongado y agudizado a nivel onírico, opta por el suicidio. Como el narrador ya no está en capacidad de “hablar” a partir de esta decisión, es la estructura narrativa en sí la que revela la muerte del protagonista. Después de la frase “[y]o no quería quedarme en la carpintería, la verdad era que no sabía lo que

⁹⁸ Chirbes: *En la orilla*, p. 177.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 235.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 359.

quería”,¹⁰¹ el escritor pone punto y aparte. En el párrafo siguiente Chirbes emplea la tercera persona, algo muy insólito en la narrativa chirbesiana. Esta tercera persona, que actúa como un “editor”, encuentra unas anotaciones del padre y, por consiguiente, empieza un cambio de perspectiva. El autor le da voz propia al padre de Esteban, cuya imagen ya no es juzgada únicamente a través de la opinión del protagonista.

El escritor nos da un primer indicio de los planes suicidas de Esteban al comienzo de la novela.

Siento algo muy especial cuando cojo el volante, cuando lo acaricio. [...] Me gusta conducir: acaricio el volante y me asalta la melancolía, empiezo a echarlo de menos, pienso en que pronto se habrá desvanecido el placer de este contacto. Y saber eso hace que me suba desde el pecho una ola de pesar que me humedece los ojos.¹⁰²

En ese momento lo invade un sentimiento de tristeza y empieza a llorar al darse cuenta de que es la última vez que puede “acariciar el volante”. El empleo del futuro compuesto de indicativo remite a esta suposición. Como escenario Esteban eligió el marjal, un lugar muy simbólico en el que todo se pudre, que guarda todos los desechos de la economía del ladrillo, los trapicheos y crímenes del pasado y del presente, restos de las guerras y de la crisis económica. Esteban perpetra dos crímenes más en este pantano: el asesinato del padre y su suicidio: “[A]sí formo parte de la larga lista de destructores y contaminantes del marjal. Uno más”.¹⁰³ El narrador se refiere al pudrimiento de su cadáver, que va a contaminar el marjal como los residuos de las construcciones.

El día anterior a su suicidio, el narrador describe de nuevo una situación muy difusa en la que, por la falta de marcas inequívocas, no queda claro si el protagonista está soñando. Esteban avanza solemnemente por el marjal hacia la orilla para prepararse para su fin y percibe de manera muy profunda lo que lo rodea. Parece caminar por un mundo onírico. Por la incertidumbre del estado de conciencia, este mundo vago parece ser un paradero entre la realidad y el otro mundo. Es un lugar ignoto pero al mismo tiempo tiene elementos conocidos del mundo real. En este mundo aparecen fulminantemente fragmentos de sus recuerdos, desensortijados del espacio-tiempo como si al filo de la muerte el narrador rememorara a cámara rápida su vida. Esta situación hace pensar en el carrusel de recuerdos anteriormente descrito. El lector experimenta este apartado como si el protagonista intentara capturar los momentos significativos de

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 341.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 35.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 298.

su vida, imposibles de capturar, ya que giran rápidamente como un delirio incontrolable. Quizás no se pueda confirmar con certeza que se trata de un sueño, pero queda claro que Esteban se encuentra en un estado de conciencia distinto al estado de vigilia. Analizando la técnica narrativa más detalladamente, esta suposición se consolida. El protagonista recuerda a su exempleado Álvaro, quien trabajó durante cuarenta años en su carpintería y con el que había establecido una amistad. Era como un familiar, “fue un hijo querido que vino a reparar las carencias del hijo indeseado”.¹⁰⁴ Le enseñó a cazar y a pescar en la laguna como el tío Ramón le había enseñado a él. En un momento rememora un día tormentoso caminando con Álvaro por el pantano. Al introducir aquí el recuerdo de una tormenta, el narrador hace hincapié en esta impresión onírica hablando de un “paisaje de pesadilla”, de una “luz fantasmal”, del “día [que] viró a una noche extraña”¹⁰⁵, de un “laberinto”¹⁰⁶, del “fantasma paterno”.¹⁰⁷ Estos términos se refieren al tiempo tormentoso de aquel día, lo que una vez más establece un puente entre la realidad y el sueño. Además, el narrador se “sumer[ge] en un mundo aparte habitado por otros seres y regido por otras leyes”.¹⁰⁸ La descripción de la situación y el empleo de dichos términos hacen pensar en la pesadilla analizada anteriormente, lo que subraya una vez más lo supuesto. La luz, los fantasmas, así como el laberinto que aparecen en este escenario, recurren a una dimensión simbólica. El laberinto por el que anda el protagonista representa la incertidumbre ante el mundo desconocido que se abre ante él, sea este el otro mundo o no. La luz aparece como guía por este camino laberíntico acompañada por los fantasmas de su pasado y su propio fantasma futuro. El mencionado mundo “habitado por otros seres y regido por otras leyes” refuerza el carácter onírico de esta escena. Esta frase remite además al sueño como lugar intermediario entre la realidad y el otro mundo.

Su vida la percibía el protagonista como una condenación. Incluso tiene envidia de Leonor, su exnovia y la “primera mujer galardonada con dos estrellas Michelin en España”.¹⁰⁹ Siente envidia, ya que ella, tras una enfermedad letal, pudo dejar la vida a tiempo mientras que Esteban está condenado a vivir:

Leonor Gelabert triunfó, porque el único triunfo es morir a tiempo, ¿te acuerdas? A quienes aman, los dioses se los llevan jóvenes. [...] su rigurosa ascesis

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 238.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 332.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 330.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 328.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 330.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 200.

hasta alcanzar la perfección en la cocina y, gracias a eso, a esos sacrificios y renuncias, su momento de plenitud. Tuvo la suerte de morir ahí, arriba, no como nosotros, que somos egoístas y cobardes [...].¹¹⁰

El narrador percibe su vida como una condenación eterna subrayada a nivel narrativo por el sentimiento de lo irremediable, perceptible tanto en la vida real como onírica. Con la expresión “[a] quienes aman, los dioses se los llevan” se pone de manifiesto que Esteban interpreta esta condenación como castigo de Dios. Ni su padre, ni Leonor, ni Dios le aman, y este último le niega la redención divina.

Aunque siente envidia, la doble pérdida de Leonor, porque eligió a Francisco y no a él y porque murió de cáncer, también persigue a Esteban en sus sueños:

Luego la vi muchas veces, a medida que los cocineros ocupaban cada vez más espacio en la tele, embarcada Leonor en sucesivas oleadas del gusto [...], y yo tenía que apagar la tele antes de que acabase de cocinar la receta que proponía, o antes de que respondiera a las preguntas que planteaba el locutor, porque la imagen de la tele se fundía enseguida con las que seguían almacenadas en mi cabeza y saltaban de pronto, interponiéndose una y otra vez, impidiéndome ver lo real y tirando de mí hacia un mundo de recuerdos confundidos, los vividos con otros inventados, aunque todos insoportables.¹¹¹

Una vez más el escritor crea un espacio difuso entre realidad y sueño con la introducción de diferentes niveles de estado de consciencia. Al principio el narrador ve la televisión conscientemente hasta que se funden las imágenes de la tele con las imágenes en su cabeza. En primer lugar lo invaden “recuerdos vividos”, lo que remite al mundo real, y poco después “otros [recuerdos] inventados”, algo característico de los sueños. Además, estas imágenes le impiden “ver lo real”, un enunciado que corrobora la suposición. A partir de ahora el protagonista sigue viendo a Leonor en la tele, que en realidad ya apagó. Es decir, que esta vez la ve en la tele, pero al soñar. La televisión sirve entonces de puente entre lo real y lo onírico, de canal hacia el mundo de los sueños:

Aparecía la larga nariz de La Bécasse [Leonor] en la tele y lo que yo veía era a Leonor desnuda entre los brazos de él, de Francisco. La veo. Leonor atrapando con sus piernas los lomos de él: la cara de Leonor asomando por encima del hombro masculino, su pupila fija en la mía, su boca entreabierta, y las nalgas de él moviéndose, abriéndose y cerrándose, mientras los pies de la mujer las golpean.¹¹²

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 262.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 200s.

¹¹² *Ibíd.*, p. 201.

El programa gastronómico se convierte en un sueño erótico. El deseo reprimido que anidaba en Esteban sale y se refleja en el televisor, pero de repente el escritor crea una atmósfera de amenaza y de miedo:

Leonor en la portada de una revista de moda muestra una bandeja sobre la que yace un bogavante de intenso color púrpura, un bogavante cardenalicio que, cuando me fijo, resulta ser un muñeco ensangrentado y en posición fetal. Me incorporo en la cama. Grito, exijo que me dejen en paz. Los recuerdos.¹¹³

Lo que describe en este párrafo como “muñeco ensangrentado y en posición fetal” es su único hijo, muerto debido al aborto de Leonor. Este sueño acentúa el arrepentimiento de Esteban de haber perdido a Leonor no solo como amante, sino también como madre de su hijo. Además, la muerte de Leonor como pérdida máxima igualmente le causa al narrador pesadillas: “De noche te llegan recuerdos de gente que ya no está, historias que ya no tienes con quien compartir porque no queda nadie de los que las vivieron a tu lado”.¹¹⁴ A su edad avanzada, Esteban se da cuenta de que todas sus decisiones en la vida, así como la vida misma, quedan irreversibles en cuanto baje el telón anunciando el fin de la obra. “Seguramente eso ocurre porque reconocemos ya nuestra incapacidad para corregir cuanto nos concierne en el presente”.¹¹⁵ Lo piensa en un momento, al recuperar la memoria de su amigo de la infancia, Francisco, así como del entierro de Leonor en Olba. Al dedicar algún tiempo a este pensamiento, Esteban lamenta el transcurso irreversible del tiempo y de la vida.

En lo que atañe a los sueños, el novelista Rafael Chirbes crea un espacio de amenaza y de terror. Se trata entonces exclusivamente de ensueños angustiosos¹¹⁶ que refuerzan el sentido traumático. Aquellos sueños no le permiten al protagonista escapar de su vida real, sino que lo anclan en su propio mundo confrontándolo una vez más con sus experiencias traumáticas: la quiebra económica de su carpintería, la relación perturbada con su padre, la pérdida de

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 377.

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ Durante sus pesadillas, el narrador experimenta todos los síntomas físicos típicos de un ensueño angustioso: asfixia, sudor, grito, miedo, asco, desorientación, desvalimiento y sentimiento de lo irremediable. Estas características corresponden además a los síntomas del TEPT (trastorno por estrés postraumático). “The symptoms of trauma, defined since the beginning of the 1980s as the ‘post-traumatic stress disorder’ (PTSD), consist of fear, extreme disorientation and helplessness of the individual, followed by conflicting feelings of revenge, guilt and shame”. Reinstädler y Pronkevich: “Introduction”, p. 8. Según registra Fritz, estos ensueños angustiosos comunican una amenaza existencial y personal o político-social. Herbert Fritz: *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1996, p. 162.

Leonor y del hijo, su pasividad, su falta de ambiciones, así como su condena a vivir. Su traumatismo continúa por ende en este mundo onírico de manera que Esteban queda atascado en un círculo vicioso.

Conclusión

Pensar la narrativa chirbesiana exclusivamente en el contexto de la crisis económica, como lo proponen muchos estudios y reseñas, no sería justo. En la novela de Chirbes la crisis no resulta ser sólo económica, sino en particular intrínseca e intergeneracional, causada en este caso principalmente por los conflictos bélicos del pasado. *En la orilla* entrecruza aquel pasado y el presente bajo un espeso velo de la memoria coloreada con los tonos de un trauma tanto colectivo como individual. En el transcurso de este artículo se ha identificado la Guerra Civil española como la causa principal de un trauma que fue desarrollándose a lo largo de generaciones. Los sobrevivientes de aquella guerra y sus herederos se presentan como seres emocionalmente devastados. Además, las consecuencias sociales y políticas de la Guerra Civil, así como las del franquismo, origen de un clima de corrupción, infamia, traición e insolidaridad, perduran en la España presente, impidiendo la regeneración de los individuos y de la sociedad.¹¹⁷ El padre del protagonista, que vivió la guerra de primera mano, ha legado este trauma tanto histórico como personal a su hijo Esteban, lo que resulta en una relación problemática. A nivel macro, este conflicto intergeneracional es representativo de la difícil relación de la segunda generación con el pasado. Esteban, que representa dicha generación, incluso es afectado por dos acontecimientos traumáticos. Por un lado, de manera indirecta, por dicha guerra, que se manifiesta en la relación perturbada con su padre, y por el otro, de modo directo, por la crisis económica que culminó en la quiebra de su carpintería. El escritor conecta entonces el pasado con el presente al escenificar esta transmisión intergeneracional del trauma por medio de la relación afligida entre padre e hijo.

Al reflejar los sufrimientos intrínsecos que ambos padecen en el sueño, el autor tiende incluso un puente entre realidad y sueño. Chirbes refuerza este sentimiento de padecimiento interior creando dentro de los sueños una atmósfera amenazante. Se ha elaborado que el mundo onírico sirve de prolongación del mundo real, intensificando por consiguiente el sentimiento traumático. Dicha prolongación permite al lector sumergirse en las esferas más profundas de

¹¹⁷ Cf. Jacobo Llamas Martínez: “Los personajes de Chirbes y la guerra y posguerra españolas.” En: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 2018, p. 721.

los personajes. Trauma y sueño luchan por ende de manera complementaria y no divergente. El mundo interior que normalmente sirve de refugio, ya no le da al protagonista ningún consuelo.

Una característica inherente tanto al sueño como a recuerdos de acontecimientos traumáticos es la fragmentariedad. Ella guarda una correspondencia perfecta con la estructura narrativa que se manifiesta en una sintaxis interrumpida subyacente a la técnica del soliloquio. El empleo del monólogo interior permite una introspección muy profunda que revela una crisis interior del personaje equivalente a la crisis exterior de todo el país. Los pensamientos del protagonista aparecen de manera fulminante, sin orden y desensortijados del espacio-tiempo, lo que exige una lectura escrupulosa. Esta fragmentación “obliga [al lector] a ir construyendo y reconstruyendo los sucesos desde diferentes perspectivas para acceder a una mirada superadora nacida de esa visión caleidoscópica o poliédrica”.¹¹⁸ De todas formas, el lector termina por perderse en los mundos del narrador, sean estos reales, oníricos, mentales o incluso ficcionales. Este engranaje difuso que se acaba de elaborar, abre el camino hacia una interpretación atrevida. Puede que el protagonista marche por un mundo onírico no sólo en los apartados descritos a lo largo de este trabajo, sino que el sueño abarque una parte más amplia en esta novela. Quizás, que el protagonista no haya llegado a la orilla del otro mundo, sino a la orilla de un mundo onírico.

Bibliografía

Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, C.H. Beck, 2011.

Assmann, Aleida: “Soziales und kollektives Gedächtnis.” En: Bundeszentrale für politische Bildung [Centro Federal para la Educación Política] (ed.): *Kulturelles Gedächtnis. China zwischen Vergangenheit und Zukunft*, 2006, pp. 1–8. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/128665/panel-2-kollektives-und-soziales-gedaechtnis> [18.10.2021].

¹¹⁸ Daniela C. Serber: “*En la orilla*, de Rafael Chirbes: La memoria de la Guerra Civil en el pantano.” En: Néstor Bórquez (ed.): *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermedial*, vol. 3, Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro, La Plata, FAHCE-UNLP, 2014, p. 3. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/59207/Documento_completo__pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [18.10.2021].

Butzer, Günter y Joachim Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.^a ed., Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler, 2012.

Chirbes, Rafael: *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2014 [2013].

Donostia Kultura: “Rafael Chirbes: *En la Orilla* (liburuaren aurkezpena).” Entrevista publicada en el canal de YouTube de Donostia Kultura, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1R9tpnznI14> [18.10.2021].

Drux, Rudolf: “Marionette.” En: Günter Butzer y Joachim Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.^a ed., Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler, 2012, pp. 261–262.

Freud, Sigmund: “Die Traumdeutung.” En: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Köln, Anaconda, 2014 [1900], pp. 7–410.

Fritz, Herbert: *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama. Formen und Funktionen*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1996.

Gómez Trueba, Teresa: *El sueño literario en España: Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

Gramatzki, Susanne: “Labyrinth.” En: Günter Butzer y Joachim Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.^a ed., Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler, 2012, pp. 238–239.

Guarino, Augusto: “El sentido de la memoria en Rafael Chirbes: *La buena letra*.” En: Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.): *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, pp. 126–141.

Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925.

Jung, Carl Gustav: *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich y Stuttgart, Rascher, 1943 [1912].

Kuiken, Donald L. et al.: “Impactful Dreams.” En: Katja Valli et al. (eds.): *Dreams: understanding biology, psychology, and culture*, vol. 1, Santa Barbara, Greenwood, 2019, pp. 309–316.

Llamas Martínez, Jacobo: “Los personajes de Chirbes y la guerra y posguerra españolas.” En: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 2018, pp. 719–744.

Proust, Marcel: *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988 [1913].

- Reina-Valera Revisada*, 1960, Génesis 1. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis+1&version=RVR1960> [18.10.2021]
- Reinstädler, Janett: “‘Tengo por caído del cielo un sueño...’. Zur Legitimationskrise prophetischer Träume als Zeichen einer Zeitenwende in der spanischen Barockkultur.” En: Patricia Oster y Janett Reinstädler (eds.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn, Fink, 2017, pp. 269–290.
- Reinstädler, Janett y Oleksandr Pronkevich: “Introduction.” En: Reinstädler, Janett y Oleksandr Pronkevich (eds.): *(Audio-)Visual Arts and Trauma: From the East to the West*, Saarbrücken, universaar, 2018, pp. 7–14.
- Rodríguez Marcos, Javier: “La gran novela de la crisis en España.” En: *El País*, 2 de marzo de 2013. https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362067884_779080.html [18.10.2021].
- Rossi, Maura: *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Oxford et al., Peter Lang, 2016.
- Serber, Daniela C.: “En la orilla, de Rafael Chirbes: La memoria de la Guerra Civil en el pantano.” En: Néstor Bórquez (ed.): *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermedial*, vol. 3, Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro, La Plata, FAHCE-UNLP, 2014, pp. 1–12. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/59207/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [18.10.2021].
- Stucki, Andreas y José Manuel López de Abiada: “Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural.” En: *Iberoamericana* 4, n.º 15, 2004, pp. 103–122.
- Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras: “Ciclo ‘El Intelectual y su Memoria’: Rafael Chirbes.” Entrevista publicada en el canal de YouTube de la Facultad de Filosofía y Letras UGR, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=1roE-TJnkV8> [18.10.2021].
- Velloso Álvarez, Javier Luis: “En la orilla, de Rafael Chirbes. Pecios de un naufragio anunciado.” En: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 43, n.º 1, 2017, pp. 79–97.

- Voß, Torsten: “Licht.” En: Günter Butzer y Joachim Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.^a ed., Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler, 2012, pp. 244–245.
- Wodianka, Stephanie: “Theater / Bühne.” En: Günter Butzer y Joachim Jacob (eds.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2.^a ed., Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler, 2012, pp. 444–446.
- Yusta Rodrigo, Mercedes: “El pasado como trauma. Historia, memoria y ‘recuperación de la memoria histórica’ en la España actual.” En: *Pandora: revue d’études hispaniques* 12, 2014, pp. 23–41.

Autoras y autores

Tim Christmann es graduado en Filologías Hispánica, Francesa e Italiana por la Universität des Saarlandes (Alemania). De 2016 a 2018 fue asistente de la cátedra de Filología Románica (Prof. Dr. Janett Reinstädler) en la Universität des Saarlandes. Actualmente es becario de la Fundación Friedrich Ebert y está realizando una tesis doctoral sobre las representaciones literarias de las dos dictaduras poscoloniales en Guinea Ecuatorial. Sus investigaciones y publicaciones se dedican a los estudios sobre el trauma y la memoria, la poscolonialidad y las literaturas centroamericanas del siglo XX y XXI. También enseña literatura italiana en la Universität des Saarlandes.

Isabel Exner es asistente de investigación y docente de literaturas y culturas románicas en la Universität des Saarlandes (Alemania). Obtuvo su doctorado en la Humboldt-Universität zu Berlin (premio Werner-Krauss 2015) y ha sido investigadora invitada en la Universidad de La Habana, la Universidad de Puerto Rico y la New York University. Sus intereses de investigación abarcan las culturas hispánicas y francófonas, con especial atención en la estética de los residuos y desechos, la poscolonialidad y la decolonialidad, los estudios de género, la ciencia ficción del Sur Global, las representaciones del trauma y la violencia, y la relación entre afecto y economía. Entre sus publicaciones se encuentran *Lateinamerikanische Kulturtheorien* (ed. con Gudrun Rath, Konstanz, 2015), *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik* (Paderborn, 2017), y el dossier (ed. con Liliana Gómez) “Estéticas sucias y cultura basura. Repensar desechos, residuos y contaminación en las formaciones culturales de América Latina” para la revista *Iberoamericana* (vol. 19, n.º 72, 2019).

Karolina Maria Kowol es doctoranda en literatura española en la Universität des Saarlandes (Alemania) y forma parte del centro de estudios graduados European Dream Cultures de la Fundación Alemana para la Investigación Científica (DFG). Su investigación doctoral es un aporte al estudio del sueño literario en la literatura española contemporánea. Desde su trayectoria formativa que inicia como licenciada en Filología Española y Francesa por la Universität des Saarlandes, surge su temática de investigación para optar al título de Doctora en la misma universidad. En el marco del programa de intercambio Erasmus, Karolina Maria Kowol estudió Filología Hispánica en la Universidad

de Cádiz, Filología Francesa en la Université Paris-Est Marne-la-Vallée así como Estudios Europeos en la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Olga Mayevska, profesora de Lengua y Literatura Española en la Universidad Nacional Iván Frankó de Lviv (Ucrania) y de la Universidad Católica de Ucrania. Traductora al ucraniano de obras de Miguel de Unamuno (*Amor y pedagogía*, *San Manuel Bueno, mártir*, *Espejo de la muerte*) en colaboración con la editorial Astrolabio. Miembro de la Asociación de Hispanistas de Ucrania. Es autora de veinte publicaciones, desde el 2019 es Ph.D. Sus intereses científicos giran en torno a la literatura y la cultura española del siglo XX, el problema de la memoria, el trauma y las formas de representación de la identidad personal.

Assunta Polizzi, profesora de Literatura española en la Università degli Studi di Palermo (Italia), donde se doctoró. Hizo su maestría en *Spanish and Southamerican Literature* en la University de Rhode Island, EE. UU. Su principal área de investigación es la literatura realista/naturalista y, especialmente, la obra de Galdós, junto a poesía y narrativa contemporáneas, traducción literaria, prensa y cultura. Su tesis doctoral ganó el Premio de Investigación Pérez Galdós 96 y se publicó como *El proceso metafictivo en la obra de Pérez Galdós*. Entre sus últimas publicaciones se encuentra *Galdós dramaturgo. Soglie e frontiere nel suo per-corso letterario* (2015). Es traductora además de la primera versión italiana de *La desheredada* (*La diseredata* 2011). Formó parte del comité científico de *Isidora. Revista de estudios galdosianos* y ahora de *Anales Galdosianos*. Codirige las colecciones editoriales Memoria&Identità y Trans-Litterae. Es codirectora del International Research Network MEMITÀ – Memory, Identity, Integration to identity analysis models in media communication (<http://memita.scienzeumanistiche.eu/>).

Oleksandr Pronkevich, es catedrático y decano de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional del Mar Negro Petro Mohyla en Mykolaiv (Ucrania), fundador y presidente de la Asociación de Hispanistas de Ucrania desde 2009. Es autor de más de cien artículos y nueve libros. Ha participado en numerosos programas de intercambio e impartido numerosas conferencias en universidades ucranianas, polacas, estadounidenses, españolas y alemanas, como la University of Wisconsin-Madison y Montclair State University en los EE. UU; la Universidad de Navarra, la Universidad Internacional de Cataluña y Universidad de Cádiz en España; la Universität des Saarlandes y la Ludwig-Maximilians-Universität en Alemania. Es miembro y coordinador de varios proyectos de investigación internacionales relacionados con estudios de la literatura del Siglo de Oro. Sus intereses de investigación incluyen la representación de las obras del teatro español de la época barroca en las artes audiovisuales, la

recepción de escritores del Siglo de Oro en Ucrania, la historia de la traducción de la literatura barroca española a la lengua ucraniana, la literatura española de la época modernista, el mito quijotesco en la literatura, el cine y la ideología.

Janett Reinstädler es catedrática de Filología Románica de la Universität des Saarlandes (Alemania). Sus investigaciones y publicaciones se dedican al estudio de problemas de género, poscolonialidad, posdictaduras y trauma, y sobre el sueño en las literaturas y culturas peninsulares y latinoamericanas. Es vicedirectora del centro de estudios graduados European Dream Cultures de Saarbrücken. Entre sus últimas publicaciones destacan: Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España* (De Gruyter, Berlin y Boston, 2020); Janett Reinstädler y Oleksandr Pronkevich (eds.): *(Audio-)Visual Arts and Trauma: From the East to the West* (universaar, Saarbrücken, 2018); y Patricia Oster y Janett Reinstädler (eds.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik und Film* (Fink, Paderborn, 2017).

Las múltiples conexiones entre el sueño, el trauma y el insomnio marcan la narrativa, poesía y el teatro español desde Galdós hasta Chirbes, pasando por Unamuno, Lorca, Sastre y Llamazares. Tomando los temas anteriores como punto de partida, este volumen reúne seis estudios en los que se revela de qué forma los autores mencionados, representativos de una fascinante variedad de modelos estéticos, relacionan las experiencias traumáticas individuales y colectivas de la historia española del siglo XIX y los siglos XX y XXI con la angustia del insomnio y el delirante mundo onírico.

El presente libro es la quinta publicación de la larga cooperación académica entre la Universidad Nacional del Mar Negro Petro Mohyla (Mykolaiv, Ucrania) y la Universität des Saarlandes (Saarbrücken, Alemania).