

El sueño



Introducción
de
José Luis González Vera
para
Galería Beneditto

ÍNDICE

Entre las sábanas	3
Señores de Hypnos y familia	4
Los sueños que habitan en el sueño	6
Y se lleva a los niños que duermen poco	9
Duermen, quizás sueñan	12
Hypnos en esmoquin	14

Entre las sábanas

Antes de comenzar este breve ensayo sobre el sueño debo trazar las lindes entre las que se articularán mis reflexiones a la vez que el destino hacia el que pretendo acompañar a mi lector como si yo me convirtiese por unos momentos en su guía vacacional.

Por un lado, no busco realizar un catálogo sobre la frecuencia con que los temas artísticos relacionados con el architema *Sueño* aparecen en la pintura occidental, porque no creo que conduzcan a ninguna conclusión más allá de la que el lector podría ojear en cualquier manual de estética, por lo que juzgo más interesante actuar como si desordenase épocas, poéticas y técnicas, eso sí, dentro de un orden, y una vez agitado este desbarajuste, servir los resultados que se desprendan de este método, a la vez truco, como cóctel de vaso y paladeo largo.

Por otro lado, nunca me perdonaría el lector que refiriéndome al mundo de los sueños estas páginas provocasen sobre sus párpados un efecto soporífero mediante dardos de aburrimiento ocultos al paso entre sus líneas. Tampoco parecerían solventes estas palabras si buscase enfrascar a mi lector en ensoñaciones que no lo condujesen a más conclusión que el sueño en artes plásticas, música y literatura ha significado un elemento recurrente y con distintos valores a los que cada época cultural concedió mayor o menor preeminencia.

Por último, no creo que convenga a unos párrafos que quieren ser una charla entre amigos, el espulgo en el baúl de los conceptos ya escritos, con profuso aparato crítico que me certifique la aureola de brillantez, para tanta solvencia remito al lector a sus tomos de historia; aquí rastreo un camino que enlace todo este tornado de piezas culturales en giro alrededor de un núcleo tan humano y a veces tan ajeno como el sueño y sus imbricaciones con nuestro pequeño mundo.

Entre estos ejes de ordenadas y abscisas trazaré las curvas que generen mis datos ¿Pero dónde las detendré? Me pregunto ya en plan cartesiano total. Este viaje conduce hasta la época donde el sueño alcanzó el apogeo en su uso como referencia o como tema artístico, esto es, caminaremos hasta detenernos bajo las frondas del surrealismo.

Abandono las sábanas hacia la urgencia de la luz, demos los primeros pasos.

Señores de Hypnos y familia

Soñemos que volamos al inicio de nuestra civilización. En la actual provincia de Córdoba, una aldea llamada Almedinilla cobija un museo pequeñito que sorprende al visitante con alguno de los tesoros custodiados por los muros gruesos de aquel antiguo molino de aceite. En efecto, el edificio materializa los elogios que El Arcipreste recogió en su *Libro de buen amor* sobre las maravillosas propiedades que los objetos pequeños contienen, aunque él los refiriera a las mujeres. De aquella tierra feraz, paso entre una y otra zona de las campiñas béticas y sub-béticas andaluzas, nos quedan algunas de las pocas falcatas (espadas) ibéricas bien conservadas, un amplio cementerio paleocristiano, junto con las ruinas y ciertos vestigios que para mi envidia revelan el lujo y belleza que decoraron una villa romana de poseedor desconocido pero con un buen gusto más que demostrado según los elementos suntuarios que el tiempo respetó después de un dormitar de miles de años.

De entre aquellas paredes con toda probabilidad patricias, el paseante contemplará, ya en la actual galería, una estatuilla de Hermes-Afrodita que funde a la perfección, mediante compleja factura, las mitades masculinas y femeninas según el ángulo desde el que se observe. De ese, sin duda, poderoso señor hispano-romano conocemos además dos circunstancias personales: su inclinación a los placeres de la vida, tal como descubre la arquitectura con la que se alzó su morada para la que incluso ingeniaron desvíos de corrientes de agua que refrescaban su comedor como ríos dentro del hogar, y su insomnio, tal como nos susurra una advocación al dios Hypnos allí ante nosotros presente en estatua de bronce.



Muy pocos ejemplos se conservan de la iconografía de Hypnos en Europa; sin duda, la pieza con mayor lujo y mejor conservada es esta romano-bética a la que nos referimos.

Tras las alas de su cabeza, el hueco de sus ojos descubre que en ellos engastadas piedras preciosas impresionaron a quien contemplase su rostro. El creyente recibía de la deidad una amapola adormidera, tal vez natural, que entre sus dedos se insertaba, junto con el verdadero regalo de Hypnos, aquel sueño tan cercano siempre al territorio de su hermano Tánatos, ambos hijos de la Noche. No se encontró la mano izquierda donde portaba consigo, o la antorcha invertida, o la más preciada planta de sus jardines, la rama humedecida por el rocío del río Leteo, inductora del olvido, caricia para el tormento de los afanes y preocupaciones, bálsamo para el dolor que conlleva la propia existencia en su inevitable rima con conciencia. Incluso la siempre estricta órbita ideológica del judeo-cristianismo destaca esa característica fundamental del sueño en muchos pasajes de la Biblia. Este poder reparador incluso modifica el espacio (¿o el tiempo?) para que sea posible la comunicación entre Dios y los hombres.

Fue numerosa la familia de Hypnos (Somnus para Roma) quien junto con Parsítea engendró los mil Oniros cuyos tres nombres más importantes aún serpentean entre las etimologías de nuestro universo nocturno íntimo o público: Morfeo, Fobetor y Fantaso. Cada uno de estos hijos de Hypnos o sobrinos de Tánatos, a la misma casta pertenecen, se especializó para que sus apariciones ante nosotros se materializasen siempre bajo iguales aspectos.



Morfeo, el que toma forma –morfos-, el que habita en la moderna morfina, se aparece durante el letargo (tan dentro de las orillas del Leteo) con aspecto de persona. Fobetor, por su parte, se cubre con apariencia de animales, espanta, produce miedo, fobias. El tercero de los principales Oniros, Fantaso, surgía como cosa, excitaba la fantasía del sujeto paciente, durmiente, a modo de agua, árbol, piedra o mueble, según el mensaje que quisiera transmitir a los mortales. No a cualquier hijo de carne, que estos tres hermanos nacieron con fuste aristocrático y sólo volaban lejos de su caverna para acudir a tálamos de reyes; para los plebeyos quedaban los demás Oniros con sus sucedáneos de magia en sueños.

El pueblo descansa, besa la paz de la muerte momentánea y reparadora, pero no recibe revelaciones que modifiquen el devenir de los reinos e imperios, como los que impulsaban las acciones del Daniel bíblico, intérprete de Nabucodonosor, por ejemplo, y no es que yo quiera fusionar teologías, que ya lo hizo bastante Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, donde –según exégesis de la época- mezcló las



alucinaciones romanas por el laurel inducidas, junto a profetas más o menos barbudos



investidos con el poder del Todopoderoso. Jehová sólo se aparece a los suyos, como a Jacob que contempla en sueños la escalera por la que ascienden y descienden ángeles mientras el propio Dios habla a su elegido; sin embargo, para los gentiles, para los que no constituyen su pueblo

amado, permite esos oficios nocturnos que Zeus encargó a los familiares de la muerte y el olvido. Quizás ahí se encuentre la clave última de aquella teogonía haitiana que descubrió Gaugin, donde los indígenas polinesios ajenos a las labores de los Oniros se creían vigilados por los regresados del reino de Tánatos, la otra parte de la familia, la que más nos aterra a los humanos occidentales o isleños, según trasciende la quietud rígida de la joven sobre la cama, sus ojos testigos del espanto, ante la intuición de ese siniestro acompañante que allí permanecía para velar su más que difícil sueño. ¿Imaginan ustedes algo más pavoroso, más propio de Fobetor? Sabemos que esa oscura sombra aguarda paciente hora tras hora junto al lecho atenta a ese final de la cantidad de horas que se nos concedieron al nacer, un secreto para nosotros. Igual que nuestros abuelos romanos, preferimos imaginar que son otros quienes nos visitan cuando el cansancio nos expulsa desde los territorios de la conciencia hacia esos dominios nebulosos donde nos sabemos marionetas en manos de unos agentes a quienes no controlamos por más que la ciencia moderna (*Matrix*, a su modo) explique los mecanismos mentales de donde brotan imágenes y sensaciones. Los insomnes esperan avistar a la muerte como un barco sobre las olas. Si nos ponemos clásicos, corren a la busca del Minotauro en su laberinto.

Los sueños que habitan en el sueño

Aún recuerdo la edad en que dejé de dormir. Cada noche significaba un suplicio el ritual posterior a la cena y el clic del interruptor con que mis padres señalaban el punto final del día y la llegada de la oscuridad. Nadie me comprendía. Seres extraños habitaban bajo mi cama y era incapaz de buscar allí las zapatillas entre las sombras azuladas de la noche. Incluso ahora, ya hombre racional de edad más que madura, aún me cuesta trabajo conciliar el sueño en cuartos ajenos al mío. Mi soledad me entrega las mejores horas del día pero no las de la noche.

En estas distorsiones de la realidad se encuentra uno de los anclajes de la literatura y cine fantásticos que buscan provocar una sensación de miedo o inquietud en el receptor de su texto, con frecuencia conducido hacia ese espacio onírico donde no nos consideramos agentes, sino pacientes, por tanto se hace casi imposible deslindar de modo tajante el sujeto que sueña, la acción del soñar y los productos que de este acto quedan, esto es, las ensoñaciones más o menos felices, más o menos agresivas para nuestra psique.



La producción iconográfica que captura imágenes, fantasías, fantasmas, mentiras, desde un mundo borroso que se aloja en lo profundo de la almohada es muy anterior a la literaria en Occidente. Si partimos desde la Alta Edad Media europea el terror tenía como misión conducir a las gentes mediante gruñidos de bestias hacia el redil de la Iglesia cristiana como mediadora indispensable entre Dios y los hombres. La influencia del *Apocalipsis* de San Juan inunda la imaginaria de elementos extraídos del mundo de los sueños, pero no del sueño en sí o de los durmientes, faltos los artistas de las referencias paganas, y entendido el arte como un medio hacia un fin muy

determinado. Igual característica encontramos en el período gótico donde continúa y se exagera ese concepto de lo maravilloso ligado a lo divino en dos aspectos ideológico, por un lado, la grandeza, la lejanía del reino de Dios ejemplificado en la altura de sus catedrales, en el prodigio arquitectónico de cimborrios y arbotantes, pero sobre todo en el colorido y luminosidad de sus vidrieras; de igual modo, los avisos del infierno se realizan con espectacularidad semejante, y aquí Fobotor, el que se materializa como animal, extendió sus dominios con gran eficacia e inundó las fachadas, cornisas y capiteles de diversas criaturas venidas desde sus dominios.



Tendremos que aguardar hasta el Renacimiento para que aparezca el sujeto soñador como elemento icónico a la vez que el sueño en sí, en ocasiones como mera referencia a los mitos clásicos como el cuadro donde Botticelli firma la derrota de Marte por parte de Venus con el



sueño reconfortante tras los esfuerzos amorios, en ocasiones sin distinción de los planos en que sujeto durmiente y resultado de la acción de soñar se producen, como si el reino de Hypnos hubiera abducido a su vasallo hacia el fondo del espejo que separa ambas esferas. Por ejemplo, *El Sueño del Caballero* de Rafael donde el sujeto se convierte a la vez en actor de su propio sueño aunque sin ningún papel en esta escena con postura durmiente demasiado manierista, término que uso no como característica cronológica, sino en el sentido estricto de amaneramiento, de oposición a sinceridad y realismo, como lo aprendí en los estudios de Don Emilio Orozco. El sueño no importa en sí, ni el soñador. El acto se convierte en excusa para la alegoría, en este caso, una referencia al “Sueño de Escipión”, capítulo de la *República* de Cicerón.



Más de un siglo y medio después del cuadro de Rafael, ya en pleno barroco español, vuelve a aparecer *El sueño del caballero*, obra de Antonio Pereda con características muy parecidas, *mutatis mutandis*, a su precedente, es decir, el sujeto duerme y los elementos que componen el significado de la alegoría permanecen a su alrededor, todos estáticos, salvo el ángel, el enviado, cristianización de Morfeo si queremos quien junto con su hermano Fantaso, el de los objetos, en este caso joyas, calaveras, pistola, caretas mentirosas, flores efímeras y otros, componen entre ambos una alegoría muy del gusto barroco sobre la fugacidad de la vida y la única realidad que se halla al final de este sueño dilatado que supone la existencia, esto es, la muerte. Un cuadro sobre la vanidad de las aspiraciones humanas, sobre la que el *Eclesiastés* bíblico reflexiona y que el barroco tomó como bandera.



En esta época, sin embargo, donde *La vida es sueño*, para Calderón, o Quevedo aprovecha para aleccionar y fustigar a la sociedad mediante las visiones que aparecen en sus *Sueños*, o Don Quijote destroza cueros de vino despierto de un mal sueño, el sueño como tema pictórico apenas pasa de unos pocos ejemplos como el antes aludido y algún



que otro arrebatado de éxtasis en que se representa al transido inmerso en una especie de hipnosis, como *El éxtasis de San Francisco* de autor anónimo donde el contacto con la deidad vuelve a producirse en la única parcela transterrenal en donde se nos permite pasar sin que abandonemos este mundo, al igual que en los ejemplos bíblicos antes mencionados.

Tampoco apareció durante el siglo XVII ninguna composición dictada por los Oniros semejantes a las que desde el siglo anterior, por ejemplo, El Bosco les legó en su *Jardín de las delicias*, donde Morfeo, Fobetor y Fantaso juegan por todo el tríptico para realizar una representación de un infierno, aunque demasiado particular, como antaño se exponía



en los capiteles y tímpanos de los edificios religiosos medievales. El Bosco con su jardín impresiona más que asusta, desde nuestro punto de vista se vuelve atractivo, y habría que conocer con exactitud una hipotética recepción mayoritaria en su propia época para que conociésemos el alcance de su iconografía y simbología. Desde nuestra óptica nos habla de otro mundo repleto de animales, objetos y acciones sin sentido o con un significado misterioso, quizás también oculto para sus contemporáneos, si es que su autor quiso darle alguno más allá del de propiciar una serie de sugerencias sobre el fruto de los pecados y el universo alienado al que podrían conducir al pecador. Quizás el mayor castigo al que se pueda condenar a cualquier humano sea el de la desconexión entre significantes y significados y su consecuente imposibilidad de comunicación y comprensión del mundo. Fue fácil para Dios la derrota de los hombres cuando quisieron construir la torre de Babel. Nadie soportaría un hábitat donde ni pudiera comunicarse, ni comprendiera lo que a su alrededor sucede; en efecto, el Bosco trajo hasta su tabla la imagen más fehaciente de un infierno, una pesadilla materializada en dos partes de su tríptico que sin embargo no halló continuación pictórica en el mal sueño real que supuso la época del barroco en España aunque sí en textos literarios.

Como contrapunto al Bosco parte de la obra de Pieter Brueghel, el Viejo, nos transporta a escenas mundanas donde el muy limitado bienestar de aquel siglo XVI europeo queda recogido gracias a que su autor prefiere dotar a su mirada de una actitud positiva frente al valle de lágrimas en que sabe que la existencia se convierte apenas la dejemos jugar las combinaciones inflexibles de sus cartas; así, a pesar



de que desde sus pinceles también brotaron visiones inmersas en la desolación del vivir, como *El triunfo de la muerte*, yo prefiero al Brueghel que elabora su *Boda campesina* que tanto me recuerda, a pesar de los más de cien años que los separan, al ambiente con que Geoffrey Chaucer decoró varias acciones en sus *Cuentos de Canterbury*, o al Brueghel que compuso *La cosecha*, pletórico de vitalidad dorada en sus espigas y en el detalle del campesino que duerme una siesta muy poco idealizada; antes al contrario, su cuerpo, derrengado por el esfuerzo y sumido en un sopor tan absoluto que hasta descompone su anatomía, parece que vaya a traspasar la textura del lienzo y caerse hacia el otro reino, en este caso, el de nuestra cotidianidad.

Y se lleva a los niños que duermen poco

No es casualidad que en este texto aparezca ahora uno de los grandes precursores e influencias de la pintura moderna europea, Don Francisco de Goya, el padre de los sueños como sistema icónico en el que toda la familia de los Oniros interpretó su papel. Al mismo tiempo, Goya lega para la posteridad al ser que duerme, que tal vez sueñe o no, como tema pictórico. Uno de sus primeros cuadros sobre el durmiente es el de *Las lavanderas*, cartón para tapiz que data de 1779 y en el



que en una escena galante -en exceso afectada por aquel costumbrismo que incluso torció el pincel de este gran genio- un cordero acaricia a una de las chicas que descansa de la dura tarea que entonces suponía el dejar limpia la ropa, labores que sin embargo no tiñen con la tristeza del cansancio ni los rostros, ni ese juego en que la mujer se hace la dormida, como percibimos en su sonrisa, porque imaginamos que el animal intenta despertarla. El costumbrismo, como aprendí en los textos de Don Manuel Alvar López y en los de J. F. Montesinos, dañó e incapacitó a un buen número de creadores que aprendieron

a conservar los tipos mientras dejaban pasar el impacto de lo real por delante de sus ojos, incapaces de captarlo y someterlo a la abstracción necesaria para todo arte.

Si me permiten una cierta expansión acerca de este concepto, el costumbrismo irrumpió en el panorama artístico y literario porque surgió la necesidad de plasmar un mundo que se pasaba como todo elemento temporal, pero este huía junto con sus hábitos y sus rasgos propios; el defecto de esta corriente fue su falsedad por convencionalismo, es decir, interesa más lo que cualquier receptor crea que algo es, que lo que en realidad es, fórmula que varios subgéneros cinematográficos explotaron y explotan aún hasta la saciedad y con gran éxito monetario, como en su día sucedió, por ejemplo, con el *western*, americano, español o italiano. Así, si el espectador del siglo XVIII redescubría los tópicos de siglos anteriores, como “Menosprecio de corte y alabanza de aldea” o el “Locus amoenus”, pues en el cuadro que nos ocupa los hallamos servidos en un conjunto insulso y falto de gracia.

Algo parecido sucederá a Goya con otro cuadro suyo de 1790 titulado *Joven dormida (la siesta)*, donde la postura poco conciliadora con el sueño resta credibilidad al retrato. Nada tiene que ver con el cuadro homónimo de

Van Gogh, que justo un siglo después, revela una visión distinta donde importa, entre otras cosas, el peso de los cuerpos sobre la paja, el poder del cansancio sobre unos trabajadores que realizan una jornada de sol a sol y ya a la sombra reciben la, para ellos innecesaria, visita de



Hypnos, pues entre ciertas vidas, el concepto de insomnio carece de sentido. La también



Siesta pero galante, limpia tanto en la naturaleza como en los vestidos de las damas, pintada por Sorolla en 1911 acusa de nuevo los defectos costumbristas aunque se lleva más de un siglo con la que ha dado pie a esta disertación. Pero ya digo que estas obras distan más de cien años trascurridos por

décadas bastante convulsas en casi todos los órdenes del saber y del vivir. Regresemos a nuestro aragonés.

El sueño en Goya es mucho más que ese par de cuadros con amaneramiento costumbrista aunque se adelante con ese tema muchos años a los realistas e impresionistas posteriores, el sueño en Goya significará una actitud poética mediante la que enfoque y plasme gran parte de su obra de madurez que va a quedar tintada como onírica en el sentido de plagada de Oniros, como si toda su obra a partir de una determinada época se situase tras el *sfumato* leve de la flor adormidera.

Desde *Los Caprichos* (1799), el ambiente de pesadilla inunda grandes recovecos de la creación goyesca; en algunos casos de modo muy evidente, como el conocido Capricho n.º 43, “El sueño de la razón produce monstruos”, incluso usado como estribillo por Eduardo Aute. En él, mediante una imagen que para nuestros ojos ha perdido buena parte de su horror original, su autor ejemplifica las fuerzas oscuras de la sinrazón que siempre acechan al hombre, en este caso con el concurso de Fobetor, el que aparecía con formas animales.



Gran parte de esta serie de grabados, cobijada bajo la protección real como obsequio, para que esos lastres del progreso humano a los que Goya fustigaba no destruyesen estos auténticos espejos donde contemplar su podredumbre como Dorian Gray, se incardinan en una órbita totalmente circundante por los reinos de Hypnos y los suyos. Ya nos hemos referido antes al uso del sueño como excusa que permite la aparición de la irracionalidad para que de ella se desprenda la crítica; Goya usó de nuevo este truco que le permitía demonizar a los enemigos de la razón mediante una burla muy críptica, como no podía ser de otro modo si quería sobrevivir a aquel tiempo al que su creación tanto se había adelantado. El coco se llevaba a los niños y mayores que durmieran poco. En ese mundo de pesadillas y transmutados en Oniros grotescos, danzaban clero, nobleza, un pueblo, en exceso sumiso, la superstición como método de vida, la confabulación contra la libertad y racionalidad humanas que tanto impidieron que la luz y la felicidad, en rima con libertad, arribasen a España; incluso la sexualidad y sus dificultades, no sin ciertos atisbos misóginos, encontraron también su escenario de farsa en la obra del aragonés.

Sin embargo, Goya avanzó en este concepto y una vez desprendido de la necesidad de la sátira o la ironía como armas que camuflasen los disparos hacia la barbarie, supo quedarse con una óptica de alucinación que selló varias series suyas posteriores como la que versa sobre *Los desastres de la guerra*, tan próxima a los grabados, *Los fusilamientos de la montaña de*



Príncipe Pío, los cuadros que se centran en la brujería o los óleos conocidos como *Pinturas negras*. En todas estas creaciones Goya se revela como claro precursor de las vanguardias, no sólo por la técnica pictórica sino porque ya presagia ambientes surrealistas aunque para que ese término cobre sentido antes tendría que haber pasado nuestro autor, además de por la consulta del otorrino, por el diván del Doctor Freud y su descubrimiento de que los teatros que representan los Oniros durante nuestro letargo, en realidad siguen el guión que hayamos escrito con nuestro propio puño y letra bajo nuestra almohada. Los hallazgos de



Goya horadan su abrevadero en el influjo del poderoso barroco español antes que en esas teorías psicoanalíticas a las que aún habremos de esperar pacientes. No pasaron desapercibidas para Goya ni la locura, ni la magia, ni la violencia extrema, esto es, malos sueños que interfieren esta vigilia del existir.

Duermen, quizás sueñan

Selecciono en mi equipo de música a Eric Satie; su piano vaporoso, esas notas que apenas se deslizan por el pentagrama no infunden melancolía sino calma armónica en cada uno de los silencios y de esos acordes tan suaves. Los impresionistas no sienten la dificultad barroca de un mundo cuya última verdad se ciñe al paso del tiempo y a la muerte. El barroco es incapaz de habitar el instante y por eso busca los extremos, lo desacompañado, la revelación del Big-Bang a la vez que ese final predicho de un universo que se expande y deprime a aquel personaje adolescente de Woody Allen en *Manhattan*, calculador de un desgarrón de átomos. El barroco musita con ímpetu tras la lentitud de las *Variaciones Goldberg* que han saltado en mi tocadiscos por casualidad (y esto no es un recurso discursivo) interpretadas al piano por la maestría de Glenn Gould. Los barrocos no podían ver el sueño porque sólo percibían un horroroso anticipo de la muerte, incluso en literatura aparece pero como excusa temática para hablar sobre el engaño. Regreso a Satie (no es un truco) y a mi copa de absenta (esto sí).

Los impresionistas se enamoraron de la existencia -al menos de su existencia- a partir de los colores que componían las formas. Quisieron plasmar los momentos y, de ahí, una camarera con rostro dulce en frontal plano medio, o las competiciones ecuestres, o las tardes en el campo, o la devoción que los Profetas (los *Nabis* en hebreo) de Gauguin, ascendido a deidad, sintieron, como postimpresionistas herederos de estos dictados, por lo íntimo, por lo cercano. Vuillard, un chico tímido al que una serie de circunstancias libraron de los cuarteles según tradición paterna, pudo conducir su creatividad para que quedasen perpetuados en los años el taller de costura de su madre, los salones de sus amigos, los rincones favoritos de su casa, o en la década de 1890 dos de los más significativos cuadros sobre el sueño, el sueño al



fin, sendas durmientes despojadas de todo manierismo y que transmiten la paz de un piano ingenuo, primerizo que amortigua sus teclas para que aquellas figuras no despierten. Cuando hablo de Vuillard no puedo sustraerme a la órbita de uno de los versos más exactos que sobre él se han escrito; es de un malagueño, mi gran amigo Álvaro García: “Inaugura a diario las cosas de a diario”. La paz transpira desde esos lienzos hasta su espectador. Sencillez en las líneas, curvaturas que profundizan en el descanso del sujeto, un escenario apenas y una paleta nada estridente que otorga a esta visión un rigor de existencia, pero de escena enamorada de ese dormir humilde que tonifica, que sana y no busca la huida como luego urdirá la prosa de Unamuno. El sueño aparece por fin, despojado de Oniros, pero no nos preocupemos que esta familia no nos abandonará, como quizás haya sucedido en realidad con todo el Olimpo deífico y su visión del universo.

Diferentes ascendencias confluyeron en Satie y estas mismas correrían hacia otros caudales que fertilizaron distintas riberas. Cuando nació Vuillard (1868), varias de las principales obras del impresionismo se han ejecutado o se expusieron en breve; así, en 1874 se celebró la exposición de la que el grupo de creadores allí representados recibió su nombre, por tanto, Vuillard y buen número de artistas con edad semejante se educaron dentro de esa oleada vital que los impresionistas representaron, pero sobre estos dos cuadros además se plasma el elogio de la intimidad absoluta que significa el

acto de dormir. Crucemos la frontera del durmiente hacia el sueño y retrocedamos alguna década respecto a estos años de 1890. Stéphane Mallarmé publicó en 1865 su égloga órfica *L'après-midi d'un faune* donde el sueño no es en realidad el tema central del poema sino el lenitivo que consigue al fauno un descanso momentáneo frente al deseo. Claude Debussy se inspiró en él y consiguió rellenar los pentagramas con esas boscosas sinuosidades melódicas para flauta que recibieron igual nombre y que, en mi



opinión personalísima, engrandecieron al poema, trabajo sobre el que Nijinski ya en 1912 coreografió su ballet. Con esta melodía en la memoria quiero fijarme ahora en otros dos trabajos de un extraño navegante artístico, Rousseau el Aduanero, quien en *La bohémienne endormie* de 1897 crea una composición donde abundan los elementos simbolistas, con Fobetor en león transfigurado que lame la cabeza de la mujer como si dulcificase su sueño, al que contribuyen varias intervenciones de Fantaso, el de los objetos. Rousseau

además se vale de un recurso compositivo que ya encontramos en siglos anteriores, es decir, sujeto durmiente y sueño aparecen en una misma dimensión. Ahora, dentro de esta galería imaginaria que me he construido, prefiero centrarme en otro de los cuadros de Rousseau bautizado *El sueño*, de 1910, no es el título lo esencial en esta obra para que acudamos a ella en este momento, igual comentario habría suscitado *La encantadora de serpientes*, algo anterior. En



ambos su enlace con el mundo de los sueños se basa en la atmósfera que reproduce enmarcada en el adjetivo *onírico* como sucedió a parte de las composiciones de Goya, pero, en este caso, impregnadas de la alegría colorista a pesar de la nocturnidad con que Rousseau viste sus escenas. ¿Aparece aquí el soñador, o un Morfeo en cuerpo femenino? Es decir, ¿asistimos un sueño en el que no vemos la continuamos con un escenario y acto? Podrían caber dudas, ya las había despejado con su rectángulo limitado repleto de mismo personaje del que la obra



como espectadores a mente que sueña, o compartido para sujeto pero *La encantadora* espacio por el Oniros, Oniro el recibe su nombre.

Ya hemos preparado las XX, donde el psicoanálisis, preludeos artísticos desviaron su timón hacia una de las zonas más desconocidas de nuestro planeta, el reino de Hypnos, la selva enmarañada de los sueños, la esencia acuática de las ensoñaciones.

pasarelas hacia el siglo junto con estos

Hypnos en esmoquin

Aún recuerdo la grata emoción que me produjo el descubrimiento de las ideas de Gaston Bachelard; en sus páginas, desde la órbita de la crítica psicoanalítica, realizaba una interpretación de diferentes obras literarias y su relación con los elementos de la naturaleza. Leí *El agua y los sueños*; algo más tarde, *El aire y los sueños*, ambos en su edición española del mejicano Fondo de Cultura del que, cuentan que una errata condenó a Económica por *ecuménica*. De esa misma editorial, encontré en la biblioteca de mi padre *El mundo de los sueños*, de Evelyne Weilenmann, (1966), libro con nombre sugestivo que no recomiendo a nadie a quien guste pensar que sus vivencias de esas horas que se gozan en realidad dentro de una esfera más allá de las sábanas albergan algún poder mágico o premonitorio. La doctora Weilenmann desentraña con un bisturí de explicaciones cada caso en que los Oniros susurraron claves adivinatorias al durmiente. El sueño en estas páginas es reducido a sus funciones terapéuticas. Por suerte, los años transcurridos entre la lectura de Bachelard y Weilenmann me concedieron el disfrute de un análisis textual tan subjetivo como -para mí- ameno, basado en la prospección de símbolos que remitieran a enigmas ocultos entre las vivencias del artista, luego materializados en un código de símbolos al que había que definir e interpretar. El crítico quedaba así investido a un tiempo del poder del teólogo y del sacerdote, esto es, exégeta y puente (pontífice) entre el creador y los mortales.

Tal vez, entre otros motivos, por esta necesidad interpretativa y dotada al mismo tiempo de un poder interpretador (aunque uno no supiera muy bien de qué), el surrealismo sea casi el único movimiento de las vanguardias que ha llegado con fuerza hasta nuestros días; a nadie se le oculta la amistad que me une y la devoción que profeso hacia Lorenzo Saval, cultivador de *collages* que aún sobrevuelan con éxito y vigor la órbita de un surrealismo, próxima a la que también navega su amigo Lou Dubois, a quien me descubrió Lorenzo.



Los surrealistas detectaron el imperio de la evocación y del sueño aristocrático. De hecho, vistieron a Hypnos con traje de gala, pajarita y le engominaron un bigote al uso de la época. A partir de esta estética construyeron una caja teatral para la que contrataron a todos los Oniros y los hicieron interpretar su papel de persona, animal o cosa, arrojados por una variedad de recursos entre los que cabía el durmiente, el soñador solitario que sueña en vigilia, el soñador protagonista de su sueño, o el sueño como elemento aislado. Igual que en aquel rastro parisino, la descontextualización en que se insertan los componentes de la obra artística invoca la extrañeza y desata el imaginario del espectador que se hace así partícipe de una especie de recreación íntima de un objeto



artístico que se pretende plurisignificativo de antemano, sin ninguna ortodoxia argumental o simbólica donde se apoye como dogma. Pensemos en cualquier cuadro de Delvaux en el que al cobijo de una luna, tan Roussoniana por otra parte, figure Morfeo ya como hombre o como mujer. Por primera vez aparece el sujeto soñador no como durmiente, sino en mitad de su sueño, como actor, rodeado del mundo que lo habita y al que él le concede vida como sueño de ese dios de Unamuno. Al igual que la elusión en literatura exige un lenguaje común para

que el lector pueda suplir los intersticios semánticos que el escritor le deja con el fin de que el texto gane en agilidad, el espectador debe sentirse ante la obra surrealista en un mismo plano de referencias, de miedos, de traumas, de placeres y con ese relleno articula su propia interpretación del objeto artístico que va más allá del mero juego estético porque quiere significar, de ahí la poca necesidad que los creadores sintieron por huir de unos cánones clasicistas.

Igual remanso de sueño se acoge entre los límites de los lienzos de Delvaux que entre los paisajes descarnados de De Chirico, donde la reducción de los personajes humanos a presencias convierte al sueño en una soledad pura entre el soñador, dios, y lo soñado, en la que ni siquiera él tiene ya cabida, ni tampoco sus obsesiones. La obra de



De Chirico representa casi una república donde Fantaso (el de los objetos) hubiera establecido sus dominios y lo visitaran pudorosos sus familiares. No existen en el fondo grandes diferencias entre los sueños de Delvaux y los de De Chirico. Ambos bucean en sus trastiendas hasta que flotan en la luz unas fantasmagorías incomprensibles para sus propios soñadores. Mientras para aquel su paisaje es interno, por eso nocturno y frío, a pesar de que ofrezca una certidumbre indefinida de otro mundo que quizás sólo anide ya en habitáculos olvidados de

nuestra conciencia, a De Chirico su mirada interior lo conduce hacia un *nosotros* iluminado y caliente porque representa la soledad colectiva del Hombre alejado de toda idea de dios. De Chirico contempla al humano abandonado por la divinidad en el tórrido desierto de quien comprende su finitud y la acepta.

Dalí en cierto modo abundó en igual planteamiento en sus relojes blandos, alucinaciones para las que el tiempo carece de sentido bajo una luz y un fondo próximos a estos desamparos de De Chirico pero donde intervienen más miembros de la familia de Hypnos ya despojados de su sentido sacro, aunque no del misterioso.

Aún habitan en nosotros y sin nuestra existencia tampoco existirían sus sueños. Nada nos dice qué sueñan los dioses del sueño; quizás sueñen con los afanes cotidianos de los hombres y sus pesadillas se centren en que cualquier día dejemos de soñar y ellos se diluyan entre el humo de las adormideras o los veamos vendiendo paquetes de tabaco en cualquier semáforo o en las esquinas montando numeritos de saltimbanquis para sobrevivir, para seguir soñando que son posibles otros mundos, pero ahora hasta donde sabemos, fe aparte, como nos legó Paul Éluard, se hallan en este. Quizás me los encuentre por la playa o sobre el crepitar de las hogueras y el avispero de pavesas mágicas y redentoras, hoy noche de San Juan cuando he concluido estas líneas.



José Luis González Vera