

**Amadeo LÓPEZ & Béatrice MÉNARD**

(Dir.)

GRELPP

*(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)*

***Les Révélations du rêve dans la littérature  
de langue espagnole***

Travaux & Recherches

8



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

*Les Révélations du rêve dans la  
littérature de langue espagnole*

**Travaux & Recherches**

8

Actes du Colloque des 25, 26 et 27 mars 2010

Ouvrage publié sous la direction de

Amadeo LÓPEZ & Béatrice MÉNARD

Publié avec le concours de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

©Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

2011

**GRELPP**

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Françoise AUBÈS

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines  
PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

ISBN:

Couverture:  
*Strates oniriques*, Pablo López, 2011 (75x98 cm)  
Collection particulière

Le GRELPP dédie cet ouvrage à notre collègue et amie, Paciencia Ontañón de Lope, qui nous a quittés début 2011.

Par ses qualités humaines et intellectuelles, la pertinence et finesse de ses interventions, unanimement appréciées, Paciencia Ontañón a grandement contribué à enrichir, toujours dans la convivialité, les débats des colloques du GRELPP.

## Présentation. Écrire le rêve

Abría las salas  
profundas el sueño  
y voces delgadas  
corrientes de aire  
entranaban<sup>0</sup>

Ce huitième volume des « Travaux & Recherches » du GRELPP rassemble les textes correspondant aux communications présentées lors du 4<sup>e</sup> Colloque International organisé par le GRELPP à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, les 25, 26 et 27 mars 2010, sur le thème « Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole ».

Ce Colloque est venu conclure le quatrième cycle des travaux menés par le GRELPP sur ce même thème, travaux qui ont par ailleurs fait l'objet d'une publication<sup>0</sup>. Il s'agissait, dans la lignée des objectifs du GRELPP, de privilégier une approche philosophique et/ou psychanalytique des œuvres littéraires hispaniques et hispano-américaines représentant et mettant en scène le rêve.

Comme cela a déjà été le cas lors des précédents colloques<sup>0</sup>, la problématique choisie a suscité un vif intérêt chez de nombreux chercheurs de diverses spécialités de l'hispanisme. Le nombre et la qualité des propositions de communications – provenant de plusieurs pays – a amené les organisateurs à constituer, en plus des séances plénières, deux ateliers parallèles l'après-midi du 26 mars afin de pouvoir accueillir davantage de participants, tout en préservant la continuité de la réflexion et

---

<sup>0</sup> VILLAUERRUTIA Xavier, « Nocturno sueño », *Nostalgia de la muerte* (1938), in *Obras, poesía, teatro, prosas varias, crítica*, prólogo de CHUMACERO Alí, recopilación de textos por CAPISTRÁN Miguel, CHUMACERO Alí y SCHNEIDER Luis Mario, México, Fondo de Cultura Económica, « Letras mexicanas », segunda edición aumentada, 1966, [1096 p.], p. 48.

<sup>0</sup> LÓPEZ Amadeo, MÉNARD Béatrice (Éds.), *Les Révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 7, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011.

<sup>0</sup> Cf. LÓPEZ Amadeo (Éd.), *L'Image parentale dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 2, Actes du Colloque des 24 et 25 mars 2000, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Nanterre, Publidix, 2001, 279 p. ; LÓPEZ Amadeo (Éd.), *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 4, Actes du Colloque des 5, 6 et 7 décembre 2002, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Nanterre, Publidix, 2003, 413 p. ; LÓPEZ Amadeo, MÉNARD Béatrice (Éds.), *Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 6, Actes du Colloque des 26, 27 et 28 janvier 2006, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, 380 p.

l'approfondissement des débats. Que toutes celles et tous ceux dont les propositions n'ont pas été retenues veuillent bien nous en excuser.

Les textes ici publiés montrent, par la diversité spatiale et temporelle des œuvres étudiées, à quel point l'obscurité et l'insaisissabilité du rêve fascinent l'homme, qui tente d'en percer les mystères en déchiffrant sa symbolique.

Plusieurs articles font apparaître comment, par sa résistance à la compréhension et le défi à la raison qu'il constitue, le rêve se prête à de nombreuses interrogations philosophiques ayant trait à la conception même de l'existence humaine. Par la confusion qu'il crée entre le réel et l'irréel, le rêve suscite en effet le doute sur la réalité du monde environnant et la fiabilité de la perception. La vie éveillée n'est-elle qu'un songe ? Le rêve n'est-il pas la vraie vie ?

Certains travaux mettent l'accent sur les paradoxes du rêve qui confrontent l'homme à la complexité de ses modes de pensée et posent la question des rapports intrinsèques de la vie éveillée avec l'activité onirique. Ils rappellent que le questionnement sur l'essence du rêve se trouve à la base d'une réflexion ontologique qui interroge le statut métaphysique de la réalité. Dans son traité *De la divination par le sommeil*, Aristote se demande si le rêve est porteur de savoir, s'il est de l'ordre de l'entendement ou de la sensibilité. Les philosophes rationalistes classiques, comme Descartes, réduisent le rêve à une trompeuse illusion sur laquelle on ne saurait asseoir l'irréfutable vérité de la pensée diurne, garante de l'existence humaine, alors que les sceptiques se servent de l'argument du rêve pour mettre en cause la certitude du monde objectif. Si les philosophes allemands de la nature ont foi en la puissance imageante du rêve, qui leur semble plus réel que l'univers vigile, Sartre définit le rêve comme « l'odyssée d'une conscience vouée par elle-même, et en dépit d'elle-même, à ne constituer qu'un monde irréel<sup>0</sup> ». Bachelard, qui cherche la « vérité onirique profonde<sup>0</sup> » de l'être, considère le rêve comme l'une des sources premières de l'imagination par sa faculté de transformer les images issues de la perception, ce qui lui donne sa propre dynamique de création.

D'autres communications analysent le rêve à l'aune de travaux de Freud qui, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, révolutionnent l'approche et la compréhension de ce phénomène psychique en le définissant comme « accomplissement de

---

<sup>0</sup> SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire* (1940), édition revue par ELKAÏM-SARTRE Arlette, Paris, Gallimard, « folio essai », 2002, [384 p.], p. 339.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Le livre de poche, « biblio essais », 2001, [226 p.], p. 11.

### Présentation. Écrire le rêve

désir<sup>0</sup> » et en faisant de son interprétation « la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient dans la vie psychique<sup>0</sup> ». L'herméneutique freudienne vise au dévoilement des modalités de fonctionnement de l'appareil psychique en se mettant en quête d'un sens caché pour découvrir les désirs inconscients à la base du rêve, interrogeant ainsi les limites du champ de la conscience et remettant en cause le système de pensée cartésien. Par le processus de déchiffrement qu'implique la traduction de son contenu manifeste en contenu latent, le rêve pose une énigme qui concerne l'identité même du rêveur, scindé entre son moi onirique et son moi vigile.

D'autres articles encore s'appuient sur la conception de Jung. Le psychanalyste suisse rompt avec la théorie freudienne dans la mesure où il n'interprète pas le rêve comme l'expression des désirs refoulés mais comme le produit de l'inconscient le plus profond qui cherche à se dévoiler par le biais de la symbolique onirique. Selon l'approche junguienne, les procédés de symbolisation du rêve sont propices à la découverte des archétypes qui configurent l'inconscient collectif. Dans *Essai d'exploration de l'inconscient* (1961), Jung prête au rêve la fonction compensatrice de relier le moi conscient à l'inconscient, équilibrant et enrichissant ainsi la psyché. Il lui accorde aussi une fonction prospective en le considérant comme une force de renouvellement au service du développement de la personnalité.

Les *Actes* de ce colloque témoignent aussi de la façon dont la prose narrative, la poésie et le théâtre de langue espagnole sont riches en représentations oniriques et en récits de rêve dont la construction littéraire passe par l'élaboration d'un discours qui, comme le remarque Jean-Daniel Gollut, doit « rendre compte verbalement de cette expérience étrange et si peu faite apparemment pour être pliée aux formes du langage<sup>0</sup> ». Plusieurs communications démontrent comment l'écriture du rêve dans la création littéraire pousse à son paroxysme le questionnement sur les procédés par lesquels le rêve rêvé, fruit de l'activité psychique nocturne, se transforme, par l'inévitable truchement de la conscience, en rêve raconté ; cette transformation implique le passage de la représentation figurée d'objet sous forme de pensée visuelle à une narration constituée de pensées verbales, qui

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* (1900), nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par BERGER Denise, traduit en français par MEYERSON I., Paris, PUF, 1999, [576 p.], p. 113.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>0</sup> GOLLUT Jean-Daniel, *Conter les rêves, la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, [480 p.], p. 7.

Béatrice MÉNARD

doit lutter contre le caractère insaisissable du rêve pour pouvoir le mettre en mots.

Le déchiffrement des foisonnantes images oniriques, ainsi que de leurs multiples combinaisons, atteste de la créativité du rêve. Les études concernées font ressortir la manière dont le rêve fait intervenir des processus primaires et secondaires et mêle différents matériaux – restes diurnes, pensées latentes, excitations corporelles –, déformés par le travail du rêve. Le rapprochement entre les mécanismes du travail du rêve, notamment le déplacement et la condensation, et des modalités littéraires permet de comprendre pourquoi le rêve peut se transformer en source d'inspiration privilégiée de l'écrivain, tant par la liberté de création qu'il lui procure que par la recherche de sens qu'il suppose.

Les textes de ces *Actes* sont regroupés en parties en fonction des principaux axes et concepts qui structurent la réflexion sur les révélations du rêve. Les titres des différentes parties et l'ordre dans lequel ils se succèdent sont les suivants :

- Rêve, psychanalyse et fiction
- La voie des songes
- Fonction narrative du rêve
- Rêve et énigme
- Rêve et fantastique
- Rêve et découverte de soi
- Rêve, désir et séduction
- Rêve et théâtre
- Rêves, cauchemars et inconscient collectif
- Poétique du rêve
- Mondes oniriques et poésie

On saura gré aux auteurs de la rigueur conceptuelle dont ils ont fait preuve ainsi que du soin qu'ils ont apporté à cerner un thème aussi fuyant que celui du rêve. Ils ont contribué de la sorte à une meilleure connaissance des multiples facettes de la mise en scène du rêve dans la littérature de langue espagnole. Les représentations du rêve apparaissent ainsi riches en révélations existentielles et ontologiques, tout en conservant la part de mystère inhérente au matériau onirique.

Béatrice MÉNARD

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense



RÊVE, PSYCHANALYSE ET FICTION

### **Rêve d'analyse, rêve de fiction. Quelques réflexions méthodologiques**

Dans les cultures anciennes, juive, arabe, chinoise, hindoue, le rêve, tout comme le mythe, la légende et le conte, était interprété par le sorcier ou le chaman qui étaient reliés aux forces cosmiques.

Avec Freud et la *Traumdeutung* (1899), *L'Interprétation du rêve*, son œuvre inaugurale, la nature de l'interprétation change radicalement. Il ne s'agit plus d'interpréter des symboles, d'opérer un déchiffrement sacré. C'est le rêveur lui-même qui, dans le cadre et le temps de la séance psychanalytique, en associant librement à partir du récit de son rêve, produit, crée l'interprétation. C'est lui qui en est l'auteur, même si l'écoute du psychanalyste est essentielle. Après Freud, Jacques Lacan a insisté sur la *poësis* de l'inconscient. Le rêveur n'est plus soumis au « bon plaisir de l'interprète » avec « les étranges explications de Wilhelm Stekel<sup>0</sup> », auteur de l'ouvrage *La Vie vécue dans les rêves et l'interprétation des rêves* (1911)<sup>0</sup>. Néanmoins, Freud accorda aussi une large place à la symbolisation. Tout aussi subversive que la méthode d'interprétation fondée sur les associations du rêveur, l'invention freudienne soutient que le rêve est un accomplissement de désir, qu'il est la voie royale de l'inconscient.

D'autre part, comment l'activité inconsciente du poète, de l'écrivain peut-elle produire des effets affectifs chez le lecteur ? Freud tente d'éclairer cet événement, le processus de création, le fantasme à l'œuvre. Il ne propose pas une psychologie de l'auteur pour déceler la cause inconsciente de sa création. Pas de psychobiographie ni d'inconscient du texte. L'auteur est un sujet désirant qui s'exprime par son texte.

La critique littéraire psychanalytique est peu convaincante si les textes sont requis pour confirmer un savoir préétabli de l'inconscient, s'ils sont emprisonnés dans une grille de lecture. Le texte risque alors d'être un alibi, la caverne aux trésors déjà découverts. Alors que le génie d'un texte littéraire s'apprécie à son degré de résistance à l'interprétation.

La création littéraire n'exclut pas la prise en compte du fantasme ; mais l'éclairage est indirect ; le lecteur ressent et l'auteur, lui, ne connaît pas le secret de sa création.

Dans une lettre à André Breton du 9 décembre 1937, Freud manifeste son incompréhension à l'égard du surréalisme :

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, in *Œuvres complètes*, IV, Paris, PUF, p. 398.

<sup>0</sup> STEKEL Wilhelm, *La Vie vécue dans les rêves et l'interprétation des rêves*, Paris, Édition de l'Anabase, 1993.

Je regrette vivement qu'il ne me soit pas possible d'accomplir votre souhait d'une contribution originale à votre collection de rêves. Il me faut tout d'abord confesser que je n'ai plus rien de neuf à dire sur le rêve. Mais je vous prie en outre de prendre connaissance de ceci : l'énoncé des rêves, ce que j'appelle le rêve « manifeste » n'a pour moi aucun intérêt. Je me suis occupé à trouver le « contenu de rêve latent », que l'on peut obtenir à partir du rêve manifeste par l'interprétation psychanalytique. Une collection de rêves sans associations jointes, sans connaissance des circonstances dans lesquelles on a rêvé, ne me dit rien, et je ne puis guère me représenter ce qu'elle peut dire à d'autres.

Il est compréhensible que les rêves manifestes fassent apparaître toute la multiplicité de nos productions intellectuelles. Car, selon l'avis jamais dépassé d'Aristote, rêver n'est rien d'autre que la continuation de notre pensée dans l'état de sommeil.

Je n'ai qu'à ajouter : modifié par les particularités psychologiques de cet état<sup>0</sup>.

Nous rappellerons que la naissance de la psychanalyse est liée à l'autoanalyse de Sigmund Freud qui analysa ses propres rêves dont il communiquait les interprétations à son ami et correspondant Wilhelm Fliess. Ces lettres à Fliess ainsi que la *Traumdeutung* devinrent des œuvres littéraires.

Nous soulignerons également le paradoxe de la psychanalyse : par définition, l'inventeur n'eut pas lui-même de psychanalyste. Wilhelm Fliess fut à cette place de sujet supposé savoir qui recevait le résultat des recherches auto-analytiques de Freud et de ses hypothèses cliniques avec ses patients. Octave Mannoni la nomma « analyse originelle<sup>0</sup> ». Il souligne que le savoir est soumis aux effets du désir inconscient et que ces effets ne sont pas sans danger : « Fliess est sorti de cette situation avec quelque chose qu'on peut bien appeler un délire du savoir<sup>0</sup>. » Freud, jusqu'à la rupture avec Fliess, n'a pas critiqué les idées délirantes de ce dernier ; il les fit siennes, en conserva longtemps la croyance ; il y adhéra comme à un rêve diurne, à une rêverie<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Quatre lettres à André Breton », in *Œuvres complètes*, XIX, *op. cit.*, p. 295-304. Après *Les Vases communicants* (1932), André Breton projetait de rédiger un recueil intitulé *Trajectoire du rêve*.

<sup>0</sup> « La psychanalyse n'est pas simplement un savoir, ni une technique ; elle a pour objet propre le rapport que le savoir entretient avec l'inconscient. On s'en aperçoit mieux si l'on se demande ce qui s'est produit lors de la première de toutes les analyses, l'analyse originelle, celle qui, pour les analystes, qu'ils le sachent ou non, joue comme un rôle de scène primitive : il n'est pas nécessaire que nous y ayons assisté pour être condamnés à la répéter. C'est l'analyse de Freud devant Fliess, au cours des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle », MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 115.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>0</sup> Fliess revendiqua la paternité du concept de bisexualité et accusa Freud de plagiat.

Dans la cure analytique dont Freud inventa le dispositif, le récit du rêve est adressé à l'analyste, lequel est toujours, ainsi que le rêveur, représenté par quelque élément :

Les rêves fournissent les indices les plus précieux sur la situation transférentielle, soit que d'une manière ou d'une autre cette situation soit représentée dans le contenu du rêve, soit que l'apport des rêves à la séance, ou même leur production, doive être interprété du point de vue du transfert, qu'il s'agisse de résistances, de cadeaux, de moyens d'esquiver ses responsabilités, etc.<sup>0</sup>.

De son côté, l'œuvre littéraire a pour but de produire du plaisir chez le lecteur quand la cure psychanalytique, elle, n'est pas une partie de plaisir. La patience est requise pour qu'advienne un moment de grâce ; le rêve est souvent annonciateur d'un franchissement ou bien il vient confirmer un franchissement dans la cure. Il traduit l'irruption de l'inconscient, en images, en attente d'être mis en mots.

Dans « Le maniement de l'interprétation des rêves en psychanalyse<sup>0</sup> » (1912), Freud explique comment l'analyste doit utiliser les interprétations des rêves, en prévenant que « la réponse aux questions techniques ne va jamais de soi en psychanalyse<sup>0</sup> ». Le psychanalyste doit se garder de la *furor interpretandi* autant que de la *furor sanandi*. Ne pas vouloir communiquer une interprétation parfaite, complète d'un rêve au psychanalysant. Un premier rêve peut être suivi d'une série de rêves longs et obscurs nécessitant de nombreuses séances pour être éclairés, le premier rêve demeurant en suspens quant à son interprétation ; l'analysant a inconsciemment mis en place un arsenal protecteur. L'abondance du matériel onirique apparaît alors comme une résistance de l'analysant qui noie le poisson et submerge l'analyste qui risque de perdre pied, trop sollicité dans son désir. En effet, Freud recommande de maintenir l'objectif du traitement en se maintenant à l'écoute des complexes et des résistances qui mobilisent la libido de l'analysant au moment où il fait le récit d'un rêve. Respecter les phases de la cure, et le rythme psychique du patient, le temps de la perlaboration<sup>0</sup>. Autrement dit, l'analyste n'a pas à privilégier son intérêt pour l'interprétation du rêve aux dépens du but thérapeutique. Il

---

<sup>0</sup> MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, « Le rêve et le transfert », *op. cit.* p. 150. C'est du transfert que l'analyste et l'analysant saisissent l'essentiel de la psychanalyse.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Le maniement de l'interprétation du rêve en psychanalyse », in *Œuvres complètes*, XI, *op. cit.*, p. 40-48.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>0</sup> La perlaboration est le processus d'intégration des interprétations de l'analyste et du dépassement des résistances qu'elles suscitent. Il s'agit du travail psychique qui permet à l'analysant d'accepter les éléments refoulés et de se libérer de la répétition.

Sylvie SESÉ-LÉGER

s'en tiendra au résultat produit dans le *hic et nunc* de la séance et il ne tentera pas de reprendre le fil interrompu. La règle fondamentale selon laquelle il convient d'entendre ce qui vient à l'esprit de l'analysant (*Einfall* ou idée incidente) est la seule qui compte. Comme pour un symptôme isolé, c'est toute l'analyse qui est requise pour l'élucidation d'un rêve. Toute motion de désir à l'origine d'un rêve, écrit Freud,

[...] fera retour dans un autre rêve, aussi longtemps qu'elle n'est pas comprise et soustraite à la domination de l'inconscient. Ainsi donc souvent la meilleure voie pour compléter l'interprétation d'un rêve sera de l'abandonner pour se consacrer au nouveau rêve, qui reprend le même matériel sous une forme peut-être plus accessible<sup>0</sup>.

L'interprétation des rêves, dans la cure, ne peut être exercée comme « un art suffisant à lui-même<sup>0</sup> » ; son maniement est soumis aux règles techniques de la conduite de la cure analytique, et de l'élucidation du transfert. L'analyste peut néanmoins « céder pour un temps à son intérêt théorique. Mais il faut alors toujours savoir ce que l'on fait<sup>0</sup> ». Un rêve contient toute la problématique névrotique de l'analysant. C'est tout l'ensemble de l'analyse qui fournit les éléments d'interprétation d'un rêve.

Comment lire le processus de création d'un créateur ?

Comment mettre la psychanalyse au service de la littérature ?

La littérature est plutôt providente généreuse pour la psychanalyse, elle s'intègre à la pensée de Freud, à ses élaborations conceptuelles<sup>0</sup>. Selon lui, il était difficile pour le psychanalyste de dépasser, dans l'innovation, un créateur littéraire.

Nous soulignerons que l'inconscient n'est jamais à livre ouvert ; il ne s'énonce pas sous forme d'équation, qui ferait équivaloir, par exemple, tel personnage féminin avec la mère.

Le travail du texte, comme le travail du rêve, est travail sur les signifiants. Aucun signifiant ne rend compte à lui seul du signifié. Demeurera de toute façon un point aveugle qui est l'ombilic du rêve.

La comparaison entre le rêve et le texte littéraire, incluant un rêve imaginé par un écrivain, ne consiste pas à rapprocher le contenu de rêves du contenu d'œuvres littéraires mais à rapprocher les procédés d'élaboration de l'œuvre littéraire des procédés d'élaboration du rêve. Ce que Freud nomme travail du rêve. Les quatre mécanismes sont la condensation (*Verdichtung*),

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Le maniement de l'interprétation du rêve en psychanalyse », *op. cit.*, p. 46.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>0</sup> *Ibid.* Freud avoue son péché mignon, sa gourmandise théorique, sa tentation de céder à la fascination de la symbolique du rêve.

<sup>0</sup> Le lecteur pourra se reporter à l'excellent recueil de textes extraits des *Œuvres complètes* intitulé *Freud et la création littéraire*, Paris, PUF, 2010.

le déplacement (*Verschiebung*), la prise en considération de la figurabilité (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), l'élaboration secondaire (*sekundäre Bearbeitung*).

Le rêve est une écriture, un rébus ; les pensées du rêve sont traduites en images, selon le modèle des hiéroglyphes égyptiens. L'interprétation du rêve ne réside pas dans l'interprétation de tel élément isolé mais dans les relations établies entre les différents éléments. Il n'y a pas de passage direct entre l'image et ce qu'elle représente. Il n'y a pas de dictionnaire des clefs des songes permettant le déchiffrement d'un rêve à partir d'un code préétabli<sup>0</sup>. Un rêve est toujours singulier ; il appartient à un rêveur. La clef du songe change avec chaque rêveur. Le contenu du rêve, c'est l'ensemble des représentations traduisant les pensées latentes, le désir inconscient.

Le rêve est caractérisé par les processus primaires tandis que le texte littéraire relève des processus secondaires.

Pour chaque écrivain, « c'est le texte qui constitue sa propre clef à lui-même<sup>0</sup> ».

C'est en faisant travailler le signifiant, les parures du texte, que le critique met en évidence, déplie, déploie ce que le texte révèle et dissimule en même temps.

Un paradoxe freudien : en 1907, Freud fait le mouvement inverse ; il utilise sa théorie pour éclairer *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*<sup>0</sup>. Il interprète les trois rêves de la nouvelle publiée par Jensen en 1903. Il met en évidence les signifiants, mettant en résonance les rêves avec l'ensemble du récit.

Comment faire parler le texte alors que l'auteur est absent et qu'il ne se livre pas aux associations comme dans la cure analytique, où les signifiants, épars et répétitifs, composent le motif inconscient qui se construit au fur et à mesure ? Freud échangea une correspondante brève mais passionnée avec l'auteur de la *Gradiva*. Il voulut percer le motif inconscient de l'auteur. Jensen lui répondit de façon abrupte que ses hypothèses étaient erronées<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, VI, chapitre sur « Le travail du rêve », *op. cit.*, p. 319-559. Le travail de l'analyste est plus compliqué que celui d'un fabricant de songes pour qui la présence d'une lettre dans un rêve signifierait l'annonce de fiançailles ou bien l'image d'une porte traduisant un départ en voyage, ou encore l'image d'un linge blanc équivalant à une promesse de mariage.

<sup>0</sup> MILNER Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, C.D.U et SEDES réunis, 1980, p. 7.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne* par JENSEN Wilhelm, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », série œuvres de Sigmund Freud, 1986.

Sylvie SESÉ-LÉGER

Dans « Le poète et l'activité de fantaisie<sup>0</sup> » que Freud publie l'année suivante, le père de la psychanalyse poursuit son interrogation sur l'événement créatif, sur le pouvoir de la création littéraire sur le lecteur. D'où le poète tire-t-il donc ses thèmes ? Freud cite le cardinal Hippolyte d'Este à qui l'Arioste avait dédié son *Orlando furioso* : « *Dove avete trovato, Messer Ludovico tante corbellerie ? Où avez-vous trouvé toutes ces bêtises messire Ludovico<sup>0</sup> ?* » Il s'agit d'obtenir des lumières sur l'activité créatrice du poète, de comprendre comment l'écrivain parvient à nous captiver.

Chez le sujet humain, les premières traces d'une activité poétique sont perceptibles dans le jeu. Tout enfant qui joue se comporte comme un poète en tant qu'il crée son propre monde ou plutôt qu'il transporte les choses de son monde dans un ordre nouveau, à sa convenance ; il prend son jeu très au sérieux, avec de grands mouvements d'affects. Ce monde du jeu s'oppose à celui de la réalité. Le poète fait de même, c'est un rêveur en plein jour. L'œuvre poétique comme le rêve diurne sont le prolongement de l'activité ludique d'autrefois.

Dans le récit d'un rêve, qu'il intervienne dans une séance ou dans un écrit de fiction, ce sont les idées incidentes ou libres associations qui sont les guides pour l'interprète. Freud évoque Schiller qui recommandait à Christian Gottfried Körner (1756-1831) de laisser libre cours aux idées qui affluent, dans le cours d'une création :

Une idée peut, considérée isolément, être très peu digne de considération et très aventureuse, mais peut-être acquiert-elle de l'importance du fait de celle qui lui succède, peut-être pourra-t-elle, dans une certaine liaison avec d'autres, semblant peut-être tout aussi insipides, fournir un maillon plus approprié : tout cela, l'entendement ne peut en juger s'il ne s'attache assez longuement à l'idée pour la considérer en liaison avec les autres. Les idées se précipitent *pêle-mêle* et c'est alors seulement qu'il embrasse du regard et toise ce grand amoncellement. Vous, messieurs les critiques, de quelque nom que vous vous nommiez, vous avez honte ou peur de la folie momentanée, passagère, qui se trouve chez tous les véritables créateurs, et dont la durée plus longue ou plus courte différencie l'artiste du rêveur. De là vos plaintes sur votre infécondité, parce que vous rejetez trop tôt et départagez trop rigoureusement<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 253-259, « Trois lettres de Jensen à Freud à propos de *Gradiva* ». Freud avait cru déceler, comme motif inconscient, la présence d'un lien ancien et intense de Wilhelm Jensen à une sœur cadette.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, in *Œuvres complètes*, VIII, *op. cit.*, p. 159-171.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Sur la préhistoire de la technique psychanalytique », in *Œuvres complètes*, XV, *op. cit.*, p. 266.

Freud cite, toujours dans le même article, un hommage de Ludwig Borne (1786-1837) à Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) sur « L'art de devenir un écrivain original en trois jours » :

Et voici maintenant la mise en pratique promise. Prenez quelques feuilles de papier et transcrivez trois jours durant, sans tricherie ni hypocrisie, tout ce qui vous passe par la tête. Écrivez ce que vous pensez de vous-même, de vos femmes, de la guerre contre les Turcs, de Goethe, du procès criminel de Fonk, du Jugement dernier, de vos supérieurs... et au terme de ces trois jours vous n'en reviendrez absolument pas de ce que vous aurez pu avoir comme pensée neuves et inouïes. Tel est l'art de devenir un écrivain original en trois jours<sup>0</sup> !

Autrement dit, l'essentiel du rêve et de la création est donné au rêveur et au créateur sur le mode de l'idée incidente. Celle-ci apparaît isolée mais en réalité elle renvoie toujours à d'autres éléments qui tissent des chaînes associatives. Ce sont ces chaînes qui conduisent à l'interprétation du rêve.

Sylvie SESÉ-LÉGER  
Psychanalyste  
Paris

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 267 ; cf. également dans le recueil *Freud et la création littéraire, op. cit.*, p. 202.



## Rêves et travail du rêve dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes

Les thèmes de la chute de l'homme et de l'exil de  
l'âme obsèdent la mémoire de l'homme occidental.

Évelyne Pewzner<sup>0</sup>

Ce travail cherchera à montrer, à l'aide d'une rapide illustration, que l'évocation des rêves qui parsèment le roman ne se dissocie pas de l'utilisation, dans l'ensemble du texte, des mécanismes habituellement rapportés au travail du rêve.

*Terra Nostra* évoque une théâtralité grandiose pour se saisir du monde hispanique à partir de sa genèse, dans laquelle trouvent une place de choix, à côté des processus de domination et de servitude, les rêves de liberté et de cité idéale.

Les personnages essentiels y interviennent sur plusieurs scènes – comme c'est le cas pour Celestina, Ludovico et Polo-Peregrino-Comandante

La première évocation dans le texte de la rencontre de Celestina avec Polo, à Paris – elle n'est jusque-là identifiée que comme « la muchacha », mais sa description ne prête pas à confusion<sup>0</sup> – montre l'importance accordée aux rêves. C'est elle qui énonce la phrase qui hante les rêves de Polo : « – Increíble el primer animal que soñó con otro animal<sup>0</sup> ».

Quelle est donc cette voix de jeune fille qui intervient pour dire à Polo ce qu'il avait rêvé sans mots pour le formuler et qui nous parle de rêve et d'incroyable avec les mots mêmes de l'incipit du roman ? Quel est le lien qui les unit ? Lorsque Polo tombe dans la Seine, la « muchacha » est l'objet d'un étrange phénomène : une blanche colombe se pose sur sa tête<sup>0</sup>.

La figure de Celestina, que représente la « muchacha », est marquée par un signe d'élection. La position privilégiée qui en résulte ne résiste pas, cependant, à la pluie, symbole de ce monde, et la dimension démiurgique du personnage se traduit par sa vocation de narratrice, prise dans les effets de miroir de son histoire que représente dans le texte l'écriture inversée des mots « Éste es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas » sous la forme « Sagio. Sagio. Otheuc im sagio euq oesed. Otheuc im se etse<sup>0</sup> ».

Le symbole judéo-chrétien de la colombe est défini comme un symbole de pureté, de simplicité, de paix, d'harmonie, d'espoir, de bonheur retrouvé.

---

<sup>0</sup> PEWZNER Évelyne, *L'Homme coupable. La folie et la faute en Occident*, Toulouse, Privat, 1992, [281 p.], p. 190.

<sup>0</sup> Cf. FUENTES Carlos, *Terra Nostra*, Barcelona, Editorial Seix Barral, « Biblioteca breve », 1975, [788 p.], p. 31.

<sup>0</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 35.

<sup>0</sup>*Ibid.*

Comme la plupart des représentations d'animaux ailés, on a pu dire qu'elle représentait la sublimation des instincts.

Cette lumière-colombe marque la jeune fille d'une référence au Saint-Esprit. Elle porte trace des bonnes intentions du narrateur, intervenant sur le modèle du Créateur. Mais la pluie, révélatrice de la logique d'un ciel plus tangible, enlève la peinture et rend l'oiseau à la vérité de sa couleur. Dans ce miroir du monde qu'est-ce qui se reflète de la vérité de l'animal éthéré ?

Le texte reprend à diverses occasions un mécanisme d'inversion. Ce procédé évoque un miroir et une situation que Lacan nous a appris à rattacher à la formation du moi, caractérisée notamment par la relation d'aliénation entre le sujet et son image. Le récit est ici construit comme un rêve. Il contribue par là à cerner la fiction comme pouvant seule tenter de revenir à l'être qui est devant le miroir.

Au-delà de ces personnages, le rêve par l'évocation duquel commence le roman joue sur les différences entre vie et récit de manière dynamique. C'est un rêve lié à une perspective anthropologique. Il annonce les évolutions d'un texte qui nous conduira notamment au théâtre de la mémoire de Valerio Camillo, aux mouvements millénaristes, à la victoire du Señor dans les Flandres, à la construction de l'Escorial, et surtout à une mise en perspective de l'histoire du monde hispanique par le lien entre Rome, l'Espagne de Philippe II et la période contemporaine.

Le rêve de libération, sous-tendu par la référence à l'incroyable évolution dont résulte notre monde, est rejoint par la recherche du changement qui précède l'évocation de découvertes décisives.

L'impact du rêve provient de ce qu'il recherche dans le passé les éléments justifiant par nos origines la nécessaire possibilité d'un changement et le construit sur un modèle néo-familial.

On peut penser que le récit global – qui commence par un rêve et finit par un « délire » – a lui-même vocation à effectuer un travail psychique comparable à celui du rêve, dans la mesure où, grâce à la narration et aux procédés qui y opèrent, les fantasmes inconscients, les souvenirs, les scénarios peuvent être ramenés dans un présent discursif. Transposés par une mise en scène narrative, semblable à une élaboration secondaire, ils peuvent réinvestir une nouvelle version d'un texte ancien et avoir un effet sur l'histoire dont ils se saisissent – celle du monde hispanique.

Le roman procède comme le rêve en construisant une scène, ou un personnage, à partir d'éléments factuels constituant l'équivalent des restes diurnes. Un des procédés mis en œuvre est la condensation, que Lacan rattache à la métaphore.

Si le personnage n'est pas à situer comme reflet d'une réalité factuelle référée à un passé donné, l'écart du texte par rapport à ce qui de cette réalité est connu est cependant signifiant. Il constitue l'équivalent du déplacement dans le travail du rêve que Lacan réfère à la métonymie.

L'opposition merveille/réalité recoupe l'opposition rêve/vie<sup>0</sup>. La merveille est le point de dérapage à partir duquel la logique de désir en œuvre ne permet plus de distinguer fable et réalité<sup>0</sup>.

Le retour à la réalité psychique, porté par le désir, s'il s'accompagne de rêves gratifiants, facilite aussi un mouvement régressif. Celui-ci favorise d'abord l'évocation de thèmes symbolisant une expérience de castration – « Se presentó inerme ante Polifemo : el cíclope le arrancó un ojo<sup>0</sup> ». Ensuite, par un mouvement de retour à l'origine, l'imagination comme la nature sont caractérisées par leur monstruosité : Ulysse, fils de Sisyphe, se situe entre le monstre de l'imagination – « la criatura con doce pies y seis cabezas y cuellos de serpiente y dientes de tiburón y perros ladrantes en el sexo » – et le monstre de la nature – « la enorme boca que traga y vomita todas las aguas del universo<sup>0</sup> ».

La castration<sup>0</sup> définit une des normes de la « Terra Nostra » comme *Topos* et constitue le pivot autour duquel la référence à la fondation articule un monde de l'en haut – dont les voies d'accès sont *Muthos et Logos* – et un monde de l'en bas – dont relèvent *Polemos et Aisthesis*. Elle s'articule à ce savoir sur notre monde nécessaire pour que l'entendu, le vu, le dicible ne rendent pas fou.

Le roman présente, et parfois superpose, différents récits de fondation dans lesquels l'opposition divin/humain recoupe celle de l'originaire, où se fonde le désir, et de l'histoire, en tant qu'impliquant une temporalité. L'évocation de ces récits rattache le meurtre à l'inceste. Le texte résume divers mythes dans une phrase ambiguë :

El hijo nacido del incesto ha cerrado el círculo perfecto de su origen, la transgresión de la ley moral : Caín mató a Abel, Set a Osiris, el Espejo Humeante a la Serpiente Emplumada, Rómulo a Remo, y Pólux, hijo de Zeus, rehusó la inmortalidad al morir su hermano, Cástor<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> Cf. FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 466.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> Ce terme est à prendre au sens d'expérience psychique vécue par l'enfant consistant à abandonner l'illusion de la toute-puissance et à reconnaître, au prix de l'angoisse, la différence des sexes.

<sup>0</sup> FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 671-672.

Les dualités fraternelles évoquées contrastent avec le singulier du fils en question. « El hijo », dans sa potentialité meurtrière qui inaugure ce qui est de ce monde, se réfère à Caïn, Seth, El Espejo Humeante et Romulus. L'inversion de l'ordre habituel de l'énonciation des noms de chacun des couples fraternels évoqués montre que c'est dans l'histoire de ces assassins, et non dans celle de leurs frères, que se dit l'origine de l'humain, représenté par le fils.

Dans cette lignée, Remus et Romulus viennent situer la fondation de Rome au même niveau que des mythes de fondation de l'humanité. Enfin, Pollux et Castor détonnent dans la mesure où ce n'est pas le vol auxquels ils se sont livrés qui est explicitement évoqué, mais l'acte d'amour ayant conduit Pollux à refuser l'immortalité par amour pour son frère.

Les quatre premiers personnages nous montrent que la création implique la transgression sous le signe duel du bon et du mauvais. Les Dioscures font, par ailleurs, le lien entre les dieux et les éléments du monde qui en constituent une possible représentation – les étoiles – dans un mouvement qui fait penser à l'astralisation des dieux du panthéon indien.

Le roman utilise cette assimilation dieu-étoile dans un rêve fait à Alexandrie par Ludovico, dans lequel il s'embarque sur un voilier vers la source du Nil. Il s'approche de trois étoiles jusqu'à les avoir à portée de la main et en pêche une dans l'eau du fleuve. Le monde est alors créé par cette étoile, qui procède comme Dieu en le nommant et qui, après avoir évoqué le soleil, le blé et la ville arrive aux enfants : « Dijo hijos, y tres personas, dos jóvenes y una muchacha, aparecieron nadando junto a la barca de vela, y la condujeron a la margen del río<sup>0</sup>. »

Ces trois frères et sœur évoquent le mythe égyptien d'Osiris, de sa sœur-épouse Isis et de leur frère Seth<sup>0</sup>. Osiris est un dieu dont on célébrait chaque année la mort et la résurrection. Frazer rattache explicitement le mythe à « une protestation pressante et passionnée contre la réalité de la mort<sup>0</sup> ».

Avant d'y intégrer un lien à l'écriture, le rêve résume ce mythe d'une façon succincte sans reprendre la question de l'origine d'Osiris. Le rêve expose que c'est par gratitude que sa sœur le prend pour époux. L'autre frère, en colère, le tue au petit matin du second jour et jette son cadavre dans le fleuve.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>0</sup> Cf. ORDIZ Javier, in FUENTES Carlos, *Terra Nostra*, ed. de ORDIZ Javier, Madrid, Espasa Calpe, « Austral », 1991, 2 vol., [922 p.], p. 654.

<sup>0</sup> FRAZER James George, *Le Rameau d'Or*, introductions de BELMONT Nicole et IZARD Michel, Paris, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1983, t. II, [754 p.], troisième partie « Atys et Osiris », traduite par PEYRE Henry, p. 375-528.

À ce stade, les personnages du roman et ceux du mythe se mélangent. Le meurtrier – celui auquel dans son rêve Ludovico donne le rôle de Seth – menace de mort Ludovico<sup>0</sup>. Le rêve pivote sur cette insertion de Ludovico face au meurtrier, qui part à travers le désert pendant que Ludovico va rejoindre une Isis dont le rapport à Celestina va bientôt être souligné par l'importance des lèvres et de la parole ainsi que par le lien de la bouche à la mémoire. En effet, la femme retrouve celui qu'elle aimait et le ressuscite en l'embrassant :

– Los labios son la vida. La boca es la memoria. La palabra lo creó todo.  
Y el muerto resucitó<sup>0</sup>.

Celestina et Isis se confondent dans la figure de la femme qui, au moment du rêve, est couchée avec Ludovico et qui lui demande de fuir au plus vite. On pourrait penser que Ludovico occupe dans l'histoire une place qui a rapport à celle d'Osiris dans le mythe, le Señor – le Roi – étant alors une des figures pouvant occuper la place de Seth. Mais ce sont, en fait, les trois enfants qui l'accompagnent qui, aux termes d'une prophétie, doivent rejouer la lutte des frères ennemis<sup>0</sup>.

Dès lors, le géniteur des enfants ne peut être évoqué par le rêve, car il occuperait la place du dieu de la terre qui engendra Osiris et la position fondatrice de ce dernier serait moins visible. On peut se demander s'il faut réintégrer, dans les matériaux du rêve, au même niveau que Celestina, les mères des deux autres enfants, la Señora et la louve. La Señora, par exemple, se transforme en faucon pour dépecer les cadavres de la famille royale et en constituer un être vivant tout comme Isis conçoit son enfant, Horus, alors qu'elle voltige, sous la forme d'un faucon, au-dessus du cadavre de son époux<sup>0</sup>. Mais, d'ores et déjà, la référence insistante du rêve à la seule Celestina place en situation privilégiée de nouvel Osiris le fils de cette dernière, le Peregrino.

L'essentiel, cependant, est que la fondation reste à rejouer. La version à venir de la lutte, dont les enfants seront les protagonistes, a pour but de modifier la fondation initiale et de corriger la déchéance qui la caractérise. Dans la partie du mythe que met explicitement en scène le roman, l'homme est, en effet, le produit d'une femme-sœur et d'un homme incomplet, amoindri. Le rêve de Ludovico marque cette évolution de la vie humaine d'une triple différence avec ce qui la précédait :

---

<sup>0</sup> Cf. FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 548.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>0</sup> Cf. FRAZER James George, *ibid.*, p. 414. Isis rassemble aussi des morceaux de cadavre pour reconstituer le corps de son époux, qui reste, cependant, celui d'un mort-vivant.

Pero era un muerto vivo, ya no el que antes fue. Y sus palabras al resucitar fueron éstas :

– Yo soy ayer y conozco mañana. Como yo, mis hijos vivirán su muerte y morirán su vida. Nunca volveremos a ser tres, solos, en el mundo, concebidos por nosotros mismos, sin padre que nos engendre ni madre que nos nombre<sup>0</sup>.

La première dualité, sous le signe de l'avant et de l'après, introduit l'opposition entre l'être sans manque de l'origine et l'être du manque. Ce dernier est celui du monde et de la parole. Les paroles d'Osiris définissent le futur d'un passé qui s'énonce au présent. Le « mañana », qui se traduit par le futur des phrases suivantes, est le présent de la condition humaine caractérisée par la reproduction sexuelle et la mort. S'agissant du dieu du panthéon égyptien qui enseigne aux hommes l'agriculture, le discours du dieu pose implicitement la fondation de l'humain, comme la Bible, par rapport au changement décisif du début du néolithique.

La deuxième dualité introduit les formules « vivre sa mort » et « mourir sa vie ». Alors que la dynamique de la vie et de la mort s'accommode de leur alternance, l'amalgame des deux paraît neutraliser toute perspective. Le texte retrouve les mots d'une œuvre du poète italien Guittone d'Arezzo (1225 / 30-1294) intitulée « Ballata<sup>0</sup> ». Les oxymores « vivre sa mort » et « mourir sa vie » se situent, dans cette ballade, comme un des pôles d'une opposition dont l'autre côté serait la « vie vitale » dont parle le poète.

La troisième dualité est impliquée par le mot « concebidos » et par la négation qui l'accompagne. Ils posent à la fois l'homme dans son rapport à la lignée et établissent, au départ, un « au-moins-un » qui n'est pas concerné par la norme qu'il fonde. Il est remarquable que ce « concebidos por nosotros mismos » soit en apparence contradiction avec le début de la première citation qui nous parlait de fils nés de l'inceste, à propos notamment de Seth.

Le mythe d'Osiris, de Seth et d'Isis, qui s'organise à partir d'une logique je-tu/elle, rendrait mieux compte du complexe d'Œdipe que celui d'Œdipe, s'il n'effaçait pas la différence de générations entre les deux qui font couple et l'exclu.

Le texte, en renvoyant l'inceste à une génération antérieure, rétablit et nie dans le même mouvement une différence des générations par rapport à laquelle prend sens une rivalité fraternelle.

Dans un texte qui pratique fréquemment l'écriture à l'envers de mots ou d'expressions, on ne peut manquer de remarquer que le nom de l'auteur

---

<sup>0</sup>FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 548.

<sup>0</sup> *Poesia italiana del Medioevo / Poésie italienne du Moyen Âge*, textes recueillis, traduits et commentés par SPITZMULLER Henri, t. 1, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, [1397 p.], p. 840.

devient, par cette opération, « Setneuf ». Le nom de Fuentes le rattache à Seth. Aussi n'est-il pas étonnant de voir, dans la suite du rêve de Ludovico, un écrivain aveugle qui avoue le meurtre de son frère<sup>0</sup>.

Dans cet écrivain, Ludovico reconnaît le frère assassin et l'écriture est sa punition<sup>0</sup>. Mettant en jeu la culpabilité et le désir de transgression, l'écriture, comme expiation, renvoie à un désir de meurtre lié à un désir incestueux.

Elle rattache les désirs œdipiens et les mythes de fondation à un personnage du roman, le Comandante de l'épisode mexicain, qui, parce qu'il est l'auteur du meurtre de son frère, devient le représentant privilégié de l'auteur implicite dans le texte.

Le Comandante tue son frère, Premier Ministre, qui voulait le convaincre d'arrêter la lutte<sup>0</sup>. Comme pour Seth et Osiris, la rivalité pour une terre des deux frères mexicains peut être représentée par la rivalité pour une femme. Or, le Mexicain de la fin du roman est une sorte de nouvel Osiris du millénaire à venir. Par un glissement imperceptible, aboutissant à un retournement, le récit construit cet Osiris, en fusion avec Isis-Celestina, à partir d'une figure proche de celle de Seth. Le Comandante, comme l'écrivain mis en scène dans le rêve de Ludovico, n'ignore pas son désir de meurtre et son fondement incestueux, mais il a, en même temps, vocation à représenter une légitimité, ne serait-ce que celle de la fidélité à son désir.

Au réveil de son rêve de l'écrivain criminel, Ludovico est averti par une femme à la bouche ornée de couleurs qu'il n'est pas souhaitable pour lui de rester à Alexandrie. Les paroles de cette femme, qui relie l'identité des trois enfants au danger résultant de la découverte du signe dont ils sont marqués, permettent de saisir le lien des enfants aux frères ennemis des mythes fondateurs et leur rôle par rapport à une refondation.

Ils fuient donc et se retrouvent chez les Esséniens, rebaptisés par Fuentes « ciudadanos del cielo<sup>0</sup> ». Ce que *Terra Nostra* indique sur les rêves rejoint l'importance accordée par les Esséniens aux prédictions. Dans ce qui détermine le rôle des enfants, le roman relie et amalgame rêves et prédictions pour en faire les porteurs de ce qui n'est pas advenu et attend son heure.

C'est entre destruction, fin du monde, apocalypse, et construction, changement rêvé, découverte qui ne reproduirait pas la dureté inhumaine de la conquête de l'Amérique, que le texte tisse sa toile de références aux éléments-clés supposés de notre civilisation et pointe ses rédhitoires

---

<sup>0</sup> Cf. FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 549.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 738.

<sup>0</sup> Cf. ORDIZ Javier, *op. cit.*, p. 653.

contradictions. Quel monde ? Quel pays ? Quel passé et quel avenir ? Quelle terre ? Quelle mère et quelle marâtre ? Détisser et tisser entre rêve et réalité. S'il n'est pas submergé par le désespoir, dont il est une des manifestations, un rêve de refondation peut s'en trouver revivifié.

Il est porté par les multiples facettes d'un écrivain qui, comme dans le rêve de Ludovico, occupe la place de Seth, celle de la frustration liée à la dépossession, de la jalousie et du meurtre qui en résulte. Cet écrivain trouve dans l'écriture un processus d'expiation de ses désirs fondamentaux de meurtre et d'inceste et porte en lui une histoire qui voudrait tendre vers un impossible dépassement de la condition humaine dont l'androgynie fournit, le moment venu, le modèle – et montre les limites.

Clément TOURNIER

GRELPP

Ancien MC à l'Université de Cergy-Pontoise



## Éros et Hypnos. Quelques remarques sur le rêve chez Sainte Thérèse

En multipliant ses diagnostics sur la nature des extases de Thérèse d'Ávila, la science a fini par faire de Teresa de Cepeda une figure presque inclassable, une espèce de Protée clinique. Si certains ethnologues ont vu dans ses extases une étrange synthèse des idéologies de la possession et du chamanisme<sup>0</sup>, psychiatres et neurologues, pour leur part, ont fait d'elle une épileptique au seuil de l'hystérie<sup>0</sup>, tandis que les médecins lui ont diagnostiqué une sorte de neurobrucellose<sup>0</sup>. Contrairement à eux, Thérèse – à une époque qui n'était pas habituée à faire une distinction très serrée entre science et foi – aurait toujours établi une claire différence entre la médecine du ciel et celle de la terre, marquant à la fois une nette séparation et une non moins frappante analogie entre la thérapie de la confession et la technè de la guérison<sup>0</sup>. Loin d'être « justes<sup>0</sup> », tous ces diagnostics modernes oublient pourtant cette distinction thérésienne, escamotant peut-être le plus propre de l'expérience mystique, son ambivalence entre la charnalité de l'âme et la spiritualité du corps.

C'est justement cette ambivalence que la mystique a en partage avec le rêve, mais aussi avec l'éros, puisque tous deux ont la capacité de transformer notre perception de la réalité, tous deux oscillent entre un lointain au-delà et un proche en deçà ; tous deux enfin, peuvent être porteurs d'une vérité autant que d'une illusion. Et Thérèse savait bien comment l'un et l'autre « desatinan<sup>0</sup> », à la fois visent juste et nous empêchent de voir juste. D'où peut-être le fait que tant le rêve que l'éros ont toujours généré un

---

<sup>0</sup> HUESCH Luc de, « Saint Jean de la Croix et les voies de l'extase mystique », in *La Transe, la sorcellerie, l'amour fou, Saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006, p. 100 ; ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, « Tel », 2004, p. 49-54.

<sup>0</sup> GARCÍA-ALBEA Esteban, *Teresa de Jesús, una ilustre epiléptica (con una breve historia de la enfermedad sagrada)*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002, p. 71 ; VERCELETTO Pierre, *Épilepsie et état mystique, la maladie de Sainte Thérèse d'Ávila*, Paris, La Bruyère, 2000.

<sup>0</sup> SENRA VARELA Avelino, *Las Enfermedades de Santa Teresa*, Madrid, Díaz Santos, 2006, p. 103.

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, 6, 5, in *Obras completas*, Madrid, B.A.C., 1997, p. 50. Pour une distinction moderne entre la confession et la thérapie, cf. MARITAIN Jacques, « Freudisme et psychanalyse », in *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, Paris, Alsatia, « Sagesse et cultures », 1956, p. 31-32.

<sup>0</sup> Cf. KRISTEVA Julia, « Sainte Thérèse sur le divan », in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 22 mai 2008, p. 112.

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, 37, 9, *op. cit.*, p. 205.

espace herméneutique propre, et à certaines époques, coïncidents.

Si la difficulté à déceler la nature du rêve chez Thérèse est presque insurmontable, elle offre une charnière précieuse pour nous ouvrir un espace dialectique capable de nous aider à mieux comprendre l'ambivalence de l'expérience mystique à mi-chemin du lointain transfiguré<sup>0</sup> et du génital excédé<sup>0</sup>. Dans un essai bien connu, Bataille écrit :

Si, de quelque façon, l'effusion mystique est comparable aux mouvements de la volupté physique, c'est une simplification d'affirmer [...] que les délices dont parlent les contemplatifs impliquent toujours un certain degré d'activité des organes sexuels<sup>0</sup>.

C'est justement derrière cet adverbe modal – « de quelque façon » – que se cache tout le problème moderne de la mystique, à savoir, arriver à connaître, d'une façon plus ou moins serrée, quelle est la part du corps pendant l'extase. Si la question est bien ou mal posée, ce n'est pas le moment d'en discuter. Mon propos est d'interroger la part du rêve chez Thérèse d'Ávila, en précisant sa traduction du point de vue du savoir expérimentiel exploré par la tradition mystique.

### **Le rêve : de l'interprétation à la métaphore**

Peut-être faudrait-il commencer par une simple remarque, dont la simplicité sera capitale pour cerner – bien que brièvement – le rôle du rêve chez Thérèse.

Thérèse ne nous a légué par écrit aucun de ses rêves, ni anodins ni prophétiques, comme celui de Catalina Godínez, qui aurait rêvé le Carmel déchaussé avant même son existence<sup>0</sup>. À ses yeux, le rêve est surtout un terme négatif de comparaison, employé maintes fois pour dévaluer la réalité sensible qui, face à la réalité spirituelle, semble insignifiante et trompeuse :

Todo me parece sueño lo que veo – y que es burla – con los ojos del cuerpo ; lo que he ya visto con los de el alma es lo que ella desea, y como se ve lejos, éste es el morir. En fin es grandísima la merced que el Señor hace a quien da semejantes visiones, porque la ayuda mucho, y también a llevar una pesada cruz, porque todo no la satisface, todo le da en rostr<sup>0</sup>.

Le problème essentiel sera ainsi pour le mystique de devenir capable de distinguer entre les produits illusoire de son esprit (*sueños*) et les

---

<sup>0</sup> Cf. KLAGES Ludwig, *De l'éros cosmogonique*, Paris, L'Harmattan, « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2008, p. 114 et 118.

<sup>0</sup> Cf. VALENTE José Ángel, « Eros y fruición divina », in *La Piedra y el centro, Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La Piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, « Marginales », 2000, p. 49.

<sup>0</sup> BATAILLE Georges, « Mysticisme et sensualité », in *L'Érotisme*, Paris, 10/18, 1970, p. 246.

<sup>0</sup> Cf. TERESA DE JESÚS, *Fundaciones*, 22, 21, *op. cit.*, p. 754.

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, 38, 7, *op. cit.*, p. 209.

communications surnaturelles : « No sabía si era sueño u si pasava en verdad la gloria que havia sentido<sup>0</sup>. » On peut dire que l'esprit est contraint, pour avancer sur la voie mystique, de devenir un fin interprète non seulement de ses songes et ses visions, mais aussi de ses rêves. Sans ce travail d'interprétation, il resterait toujours en retard vis-à-vis de ses propres états mystiques.

Entre le sommeil des puissances et le songe érotique, c'est-à-dire entre le troisième degré de l'oraison et les autours de l'union, Thérèse a toujours eu tendance à exprimer le chemin de la voie mystique à travers une double métaphore, à la fois onirique et aquatique<sup>0</sup>. Connaissant bien la démarche technique du sommeil des puissances, elle nous avertit encore<sup>0</sup> des possibles *misreadings* du sommeil spirituel :

Y aun yo sé de algunas personas a quien ha acaecido estando muy embevidas en oración de quietud y sueño espiritual – que algunas son tan flacas de complesión u imaginación, u no sé la causa, que verdaderamente en este gran recogimiento están tan fuera de sí que no se sienten en lo exterior, y están tan adormecidos todos los sentidos, que como una persona que duerme – y aun quizá es así, que están adormizadas –, como manera de sueño les parece que las hablan, y aunque ven cosas y piensan que es de Dios y deja los efectos, en fin, como de sueño. Y también podría ser, pidiendo una cosa a nuestro Señor afectuosamente, parecerles que le dicen lo que quieren, y esto acaece algunas veces. Mas a quien tuviere mucha experiencia de las hablas de Dios, no se podrá engañar en esto – a mi parecer – de la imaginación<sup>0</sup>.

Malgré son imperméabilité face à la mystique, Freud n'a pas manqué de remarquer des similitudes entre la logique du rêve et celle du discours mystique<sup>0</sup>. Aussi méfiante que Freud, Thérèse, nous rappelle l'étroite frontière qui sépare le déclenchement physiologique d'un pseudo sommeil spirituel et les conséquences physiques des vrais états mystiques. Les ayant subis presque toute sa vie, elle les connaissait mieux que quiconque :

Acaécidome ha algunas veces en este término de oración estar tan fuera de mí que no sabía si era sueño u si pasava en verdad la gloria que havia sentido, y de verme llena de agua que sin pena distilava con tanto ímpetu y presteza que parece lo echava de sí

---

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, 19, 1, *op. cit.*, p. 103.

<sup>0</sup> Cf. HATZFELD Helmut, « Encadenamiento de motivos en la comparación del riego empleada por Santa Teresa », *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, « Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos », 1976, p. 279-289.

<sup>0</sup> Comme Platon dans un autre contexte onirique, qui parle de dédicaces faites sur la foi de rêves ou de visions éveillées, « surtout par toutes sortes de femmes, et par les hommes qui sont malades ou en danger, ou en difficulté, ou qui ont eu une chance exceptionnelle », DOODS E. R., « Structure onirique et structure culturelle », *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977, p. 113.

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Moradas*, 6, 3, 10, *op. cit.*, p. 533.

<sup>0</sup> Cf. KRISTEVA Julia, « La perception par le Moi profond du Ça », in *Thérèse mon amour. Récit*, Paris, Fayard, 2008, p. 75.

aquella nube del cielo, vía que no había sido sueño. Esto era a los principios, que pasava con brevedad<sup>0</sup>.

Si l'expérience physique du demi-sommeil sert ainsi à Thérèse comme point positif de comparaison de l'extase<sup>0</sup>, elle recourt à la psychologie illusoire du rêve comme point négatif d'analogie. En même temps, elle traduit physiquement l'*ozeanische Gefühl* refoulée par Freud, puisque ses pores distillent – littéralement – l'eau absorbée, méta-physiquement, du Nuage divin, face auquel l'âme du mystique devient parfois une sorte d'éponge, comme l'affirme Thérèse dans la lignée de Francisco de Osuna<sup>0</sup>.

### Physiologie du rêve et savoir expérientiel

Comme nous le rappelle fort justement Huarte de San Juan – contemporain de Thérèse et systématisateur de la psychologie différentielle des humeurs – « el sueño humedece las carnes, el mesmo Aristóteles lo confiesa<sup>0</sup> ». Si déjà Héraclite et presque toute l'Antiquité imaginèrent la sagesse comme une forme de sécheresse et le rêve comme un état humide, pour cause de privation du logos<sup>0</sup>, les mystiques conjugueront à la fois la sécheresse du cœur avec l'humidité du corps, aussi bien à travers l'effusion des larmes que de l'émission de vapeurs mélancoliques exsudées, particulièrement pendant le rêve. Expérience bien connue du Mancebo d'Arévalo – morisque lui aussi contemporain de Thérèse qui, comme la Mère Fondatrice, récupère le savoir expérientiel de sa tradition mystique, à travers la distinction entre l'*innas*, ou réveil, et l'*annas* ou somnolence spirituelle que distille le sang, « como un vapor blanco que tapa la médula del sosiego, quiero decir, del sueño<sup>0</sup> ». Expérience, rappelons-le, qui a une base non seulement méta-physique, mais tout à fait physique. Parmi les

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, 19, 1, *op. cit.*, p. 103.

<sup>0</sup> « Les âmes fort avancées dans l'oraison passive ou de quiétude », rappelle Bossuet, « éprouvent une chose fort surprenante, qui est qu'elles n'ont la nuit qu'un demi-sommeil ; et Dieu opère plus, ce semble, en elles durant la nuit et dans le sommeil que pendant le jour », BOSSUET Jacques Bénigne, *Instruction sur les états d'oraison*, I, 1, XVI, in *Œuvres complètes*, XVIII, Paris, Louis Vivès Éditeur, 1864, p. 395. Voir aussi, BAUDRY Joseph, « Rêve et vie spirituelle. La pensée de Sainte Thérèse d'Ávila », in *Lettre de Ligugé*, n° 216, 1982, p. 23-35.

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Cuentas de conciencia*, 15, 2, *op. cit.*, p. 600-601 ; HATZFELD, *op. cit.*, p. 159.

<sup>0</sup> HUARTE de San Juan, *Examen de ingenios*, Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1989, p. 339.

<sup>0</sup> Selon Héraclite, le rêve nous éloigne du logos (A 16 Diels), puisque « le réveil qui fait passer du sommeil à la conscience normale [écrit Ennius] est un processus de dessèchement », voir ONIANS Richard B., *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, Paris, Éditions du Seuil, « Librairie européenne des idées », 1999, p.101, n 92.

effets physiologiques du sommeil – les variations de la fréquence des pulsations cardiaques, du tonus musculaire ou même les modifications des impulsions épileptiques – on peut aussi signaler des changements de la température du corps<sup>0</sup>. C'est toute une terminologie mystique, enfin, qui reste à approfondir – du *tapas* indien au *incendium amoris* chrétien<sup>0</sup> – pour mieux connaître la part du rêve et du corps pendant l'extase. Ou, comme dirait Jean de la Croix ou Thérèse d'Ávila, « la parte de María » et « la parte de Marta »<sup>0</sup>. Parfois on oublie que les mystiques ont toujours su dialectiser la part du corps et la part de l'esprit, qui joue et qui laisse jouer tout le long de la voie mystique :

Creedme, que Marta y María han de andar juntas para hospedar al Señor y tenerle siempre consigo, y no le hacer mal hospedaje no le dando de comer. ¿Cómo se lo diera María, sentada siempre a sus pies, si su hermana no le ayudara<sup>0</sup> ?

Pas d'extase sans Marie et pas d'union sans Marthe. On peut dire que les mystiques ont toujours exploité leurs rêves et visions, justement avec une « science » corporelle. Mais comment l'ont-ils fait ? Je veux dire, de quelle façon ont-ils coordonné la part de Marthe et la part de Marie ? Pas seulement en faisant taire Marthe pour que parle Marie, mais non plus en bâillonnant Marie au profit de Marthe. Par moments, on peut sentir chez Thérèse que parfois – surtout aux alentours du sommeil spirituel – Marthe se déguise en Marie et Marie se transforme en Marthe, sans laisser d'être, pourtant, l'une et l'autre Marthe et Marie. Peut-être faut-il rappeler que le rêve aussi bien que l'éros ont une capacité similaire de transformer la réalité désirée en réalité désirante<sup>0</sup>. De la même façon, qu'il ne faut pas oublier que le dynamisme du rêve est aussi changeant que l'expérience amoureuse, les images oniriques aussi mutables que les images érotiques. Si l'aimée peut se transformer en son Aimé, cette transformation commence –comme le

---

<sup>0</sup> ARÉVALO Mancebo de, *Tratado. Tafsira*, Madrid, Trotta, « Al-Andalus Textos y estudios », 2003, p. 111.

<sup>0</sup> DEMENT William C., « Psychophysiologie du rêve », in *Le Rêve et les sociétés humaines*, CAILLOIS Roger et VON GRUNEBAUM G. E. (dirs.), Paris, Gallimard, « NRF », 1967, p. 71.

<sup>0</sup> THURSTON Herbert, *Les Phénomènes physiques du mysticisme*, Monaco, Éditions du Rocher, « L'esprit et la matière », 1986, p. 252-267.

<sup>0</sup> Cf. LUC, *Évangile*, 10, 38-42.

<sup>0</sup> TERESA DE JESÚS, *Moradas*, 7, 4, 14, *op. cit.*, p. 581.

<sup>0</sup> SERÉS Guillermo, *La Transformación de los amantes imágenes del amor. De la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, « Filología. Nueva serie », 1996 ; KLAGES Ludwig, « Vom Traumbewusstsein », in *Zeitschrift für Pathopsychologie*, II, n° 1, 1914, p. 12-14.

remarque Jean de la Croix – avec « un sueño espiritual de amor<sup>0</sup> » qui finalement aboutira, on le sait, à l'état d'union transformante, tel que l'expriment les chansons de la « Nuit obscure »

¡ Oh noche que guiaste ! ;  
 ¡ oh noche amable más que la alborada ! ;  
 ¡ oh noche que juntaste  
 Amado con amada,  
 amada en el Amado transformada<sup>0</sup> !

Si déjà Tertullien et Novalis avaient rapproché l'extase du rêve – en tant que puissance « par laquelle l'âme est emportée ailleurs, comme dans une sorte de démence<sup>0</sup> », pour l'auteur latin ; comme une porte sur le monde intemporel, pour le poète allemand<sup>0</sup> –, Thérèse, pour sa part, aurait signalé la ressemblance de leurs effets psycho-physiologiques en les rapprochant de la transformation par l'amour.

La difficulté à déceler le référent qui se cache derrière cet adverbe modal – « quelque » – dont parlait Bataille, repose justement sur son extrême mutabilité. En même temps, c'est peut-être en se transformant que « l'effusion mystique est comparable aux mouvements de la volupté physique », selon l'affirmation de Bataille déjà citée. Et enfin, peut-être est-ce aussi la raison ultime de l'approche protéiforme avec laquelle la science a abordé la figure de Thérèse d'Ávila, depuis un bon moment.

Enrique PÉREZ-CRISTÓBAL  
 Université Évry Val d'Essonne

---

<sup>0</sup> DE LA CROIX Saint Jean, *Cántico espiritual (B)*, C. 29, 1, in *Obras completas*, Madrid, B.A.C., 1994, p. 855.

<sup>0</sup> *Ibid.*, « Noche oscura », p. 107.

<sup>0</sup> TERTULLIEN, *De anima*, LXV, 89, « Du sommeil, du songe et de la mort », in *La Licorne*, n° 2, hiver, 1948, p. 113.

<sup>0</sup> Cf. NOVALIS, *Disciples à Saïs. Hymnes. Journal*, Lausanne, Mermod, « Le Bouquet » 1948, p. 97.

LA VOIE DES SONGES

## **Revelaciones del sueño y alteridad en la obra de Leopoldo Brizuela. Las pesadillas de la Historia**

La proliferación de relecturas de la historia que se ha producido en la literatura argentina de los últimos años ha tomado formas diversas y se ha desplegado en ramificaciones a menudo inéditas y radicales. Junto a la actualización de la novela histórica, al desvío de la novela policial, la representación ficticia del testimonio y la tematización recurrente de la memoria de la última dictadura, emergen otras variantes cuyas propuestas se organizan a menudo según lógicas temporales más abarcadoras y estrategias discursivas analógicas. Las fracturas instaladas por la dictadura del 76 y sus consecuencias sobre la experiencia y el imaginario de la sociedad argentina han impuesto no sólo una atención particular al espesor de la memoria, sino también una amplificación de la mirada retrospectiva. Si los hechos de los años 70 han sido – y están siendo aún – procesados por el conjunto de la sociedad y mayoritariamente reconocidos como una emergencia de imaginarios bárbaros cuya persistencia había sido obviada bajo la fachada de nuestros logros culturales, la necesidad de explorar esos territorios inhóspitos del exterminio ha permitido que otros acontecimientos, más antiguos pero no menos traumáticos, vuelvan a constituirse en objeto de pensamiento; que otras historias silenciadas recobren fragmentariamente una voz y un espacio, en tanto que antecedentes necesarios de las derivas contemporáneas. Más de un acontecimiento puede ser citado como formando parte de esa historia que naturalizara diversas operaciones de exclusión o de destrucción social y comunitaria, y que no habían sido releídas desde la conciencia del presente y sus aprendizajes. Sin duda el más importante y el menos cuestionado de todos ellos ha sido la gran campaña de exterminio de las poblaciones originarias que se realiza entre 1879 y 1885, organizada por el Estado y avalada por el Parlamento. Desde el punto de vista oficial, ello era indispensable para consolidar la unión nacional, garantizar la seguridad de los ciudadanos que habitaban en las llamadas zonas de frontera con los territorios indígenas, frenar las pretensiones territoriales de Chile sobre la Patagonia e incorporar vastos territorios inexplorados al circuito económico. Las expediciones fueron llevadas a cabo sin demora y sin piedad, y el consenso sobre el carácter genocidario de tal estrategia parece consolidarse entre los historiadores actuales.

La voluntad contemporánea de desenterrar los cadáveres ocultos de la Historia argentina o, para decirlo con mucha más pertinencia, de devolverles una corporeidad simbólica a aquellos cuya desaparición fue planificada, organizada y ejecutada por el Estado, tanto en los años 1880 como en los



años 1970, explica que algunos autores se hayan abocado a la tarea de recomponer esa historia fragmentaria, llena de agujeros programáticos, y así acordar a las poblaciones originarias borradas del espacio de la patria un reconocimiento hasta entonces negado y un espacio protagónico en el nuevo relato, en el cual las ambiciones civilizadoras no bastan para explicar los actos bárbaros.

Entre ellos, Leopoldo Brizuela ha reelaborado literariamente sus investigaciones sobre las poblaciones indígenas del sur de Argentina, utilizando recursos tales como la metáfora, la intertextualidad, el tono oracular o el discurso onírico. Tal exploración atribuye un lugar destacado al sueño profético, componente esencial de las mitologías indígenas y vehículo de transmisión identitaria. Veremos pues cómo se articulan entre sí esos elementos textuales y extratextuales y cuál es la relectura que tal articulación produce.

### **Sueño y visión**

Leopoldo Brizuela actualiza el motivo del sueño tanto en la novela *Inglaterra. Una fábula*, como en la colección de relatos *Los que llegamos más lejos*, y hace de él no sólo un componente crucial de la reconstruida alteridad cultural indígena, sino también un instrumento clave en el dispositivo textual.

La estructura de la novela, muy compleja, no podría ser desarrollada aquí. Bástenos saber que pone en escena un encuentro improbable, a fines del siglo XIX, entre una compañía inglesa de teatro que difunde por el mundo la palabra de Shakespeare, y los últimos yaganes sobrevivientes de Tierra del Fuego, en el momento mismo en que éstos hacen frente a las embestidas finales de los colonos ingleses y los gobiernos de Argentina y de Chile para apoderarse de sus tierras. Esa conjunción está justificada, desde el punto de vista histórico, por la presencia de las misiones anglicanas en la región ; y desde el punto de vista simbólico, por la figura mítica del Calibán de Shakespeare, tantas veces leído y releído como metáfora cultural desde el continente latinoamericano. Cuando la Condesa, directora de la Compañía y actriz que interpreta el papel de Calibán en *La Tempestad* de Shakespeare, llega a Tierra del Fuego – después de múltiples peripecias – en busca « del nombre de su destino », asiste a una escena desgarradora : los niños indígenas, probablemente contagiados por la peste, yacen en una especie de trance o agonía, alineados en el piso de un barracón y protegidos por los moradores de la misión. La Inglaterra humanitaria de los pastores anglicanos y su descendencia se suma así a la Inglaterra guardiana de la tradición poética shakespeariana, y ambas protegen a los últimos retoños

Revelaciones del sueño y alteridad en la obra de Leopoldo Brizuela 39  
indios de la Inglaterra colonial y de la crueldad de sus colonos.  
Los niños están dolorosamente sumidos en las visiones del sueño :

[...] La Condesa descubrió que todos estaban tendidos sobre las esteras descolgadas de las amplias ventanas y que todos tenían la misma expresión : todos los niños indios padecían de una misma obsesión, asistían a las mismas visiones, que sólo ellas, precisamente por ser blancas, no podían vislumbrar<sup>0</sup>.

El sueño como práctica cultural comunitaria de los indígenas aparece así definido como una especie de visión o trance compartido, un texto visual del que los niños se impregnan al unísono, y que al mismo tiempo que los vincula entre sí delimita las fronteras que el blanco no puede franquear, los lenguajes que no puede descifrar. Podríamos relacionar las características de este sueño colectivo con el chamanismo y el viaje onírico que conduce a la muerte, así definido por Olga Quadens :

La esencia misma del chamanismo reside en efecto en el « viaje » del alma hacia otro mundo donde, gracias al apoyo de aliados extraordinarios, recibe informaciones de las que dependerá su suerte. Las transformaciones buscadas surgen durante ese viaje que comienza sea antes sea después del inicio del sueño<sup>0</sup>.

Junto a los niños inmersos en el letargo hay otras dos figuras indígenas adultas, custodios o acompañantes en el viaje misterioso hacia otros tiempos y otros mundos : una india ciega y un hechicero cuyos rituales habituales no parecen conseguir el efecto deseado. La incompreensión del universo del otro a la que las mujeres blancas parecen condenadas cuando contemplan a los niños no es sin embargo total. La Condesa reconoce en el indio viejo los gestos que ella misma ha atribuido al personaje de Calibán en el teatro, y en ese entrecruzamiento de miradas y de gestos el salvaje representado y su modelo, el objeto y su construcción, se observan y se corresponden, como las dos caras de un sólo ser o el reflejo ligeramente distorsionado de una forma en el espejo. Los niños, absortos en su propio sufrimiento, están prisioneros de sus visiones y constituyen al mismo tiempo una visión de pesadilla para las mujeres que los observan ; la barraca donde se disponen, alineados en el suelo, evoca otras barracas de otros tiempos, en las que prisioneros engrillados esperaban, como ellos, la muerte. El desplazamiento analógico se convierte así en procedimiento simbólico, y en esa circulación

---

<sup>0</sup> BRIZUELA Leopoldo, *Inglaterra. Una fábula*, Buenos Aires, Ed. Clarín-Aguilar, 1999, p. 348.

<sup>0</sup> « L'essence même du chamanisme réside en effet dans le "voyage" de l'âme vers un autre monde où, grâce à l'appui d'alliés extraordinaires, elle reçoit des informations dont dépendra son sort. Les transformations recherchées surgissent pendant ce voyage qui commence soit avant soit après le début du sommeil », QUADENS Olga, avec la collaboration de WEST Pat, *L'Architecture du rêve. Du cerveau à la culture*, Louvain, Éditions Peeters, 1990, p. 55. La traducción es nuestra.

de correspondencias hay otro plano de lo real que se insinúa, y que ya no tiene que ver sólo con los territorios inaccesibles del inconsciente individual o del trance ritual colectivo, sino con el transfondo oscuro – el inconsciente – de la Historia. Si siguiésemos el procedimiento analógico hasta sus últimas consecuencias, podríamos entender que el sueño profético narrado como contenido manifiesto de la diégesis, y que conduce a los niños que sueñan, « prisioneros » de sus visiones, a desandar la propia historia a cambio de la comprensión, funciona a su vez como un texto onírico cuyo contenido latente y sólo expresado de manera oblicua es la otra historia nacional, y que esa superposición de planos analógicos apela progresivamente al retorno de lo inhibido, a la verdad no verbalizada de un trauma que no por muy lejano es menos aterrador :

Dicen los onas que el alma vive presa en el cuerpo de los hombres, pero puede, en determinados casos, liberarse y gozar de la libertad de Dios. Esas ocasiones son sólo dos : el sueño, cuando el alma entreteje el pasado y labra el futuro, y por fin, ese delirio de la agonía que llaman « desandar ». Dotada de un instinto que ella misma ignoraba poseer, el alma vuelve a los lugares en que ha vivido para despedirse, y su premio ya no es la salvación sino la *comprensión*<sup>0</sup>.

Entre sueño y delirio de la agonía, la materia que se elabora es la del tiempo en su dimensión hacedora y vinculante, dadora de sentido, tanto como en su dimensión rememorativa e interpretativa, buscadora de sentido. Labrar el futuro y comprender el pasado son así las dos caras de una actividad vertebrante que funda el destino del pueblo indígena, pero que también debería fundar el despliegue de la Historia. *Desandar*, en esa perspectiva, no significa simplemente volver atrás al punto de origen, sino reproducir el procedimiento al revés, recobrando el instante previo, deshaciendo los nudos, restaurando los hilos cortados y zurciendo los agujeros cavados por el olvido o la desmemoria. Esa tarea de anamnesis no apuntaría sólo, en el diseño de la obra, a examinar las articulaciones en las que el sentido se pierde, sino también a recuperar las palabras que permitan un relato alternativo, a preñarlas de alusiones que preparan a la revelación de verdades inconfesadas y que por ello recurren a un discurso oracular, en el que la tarea de desciframiento es ineludible :

En efecto, estos niños no son ya como los indios que conoció el pastor Dahlmann y que podían nombrar todo el universo en sus palabras : son los hijos de los sobrevivientes, los desterrados, y han aprendido apenas a hablar en los páramos de la muerte y del exilio, de la persecución y la clandestinidad<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> BRIZUELA Leopoldo, *op. cit.*, p. 362. Subrayado en el original.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 364-365.

Hijos manifiestos de los indios, estos niños que indagan el sentido de la Historia encubren apenas un desplazamiento simbólico que remite a otros hijos<sup>0</sup>, criados como ellos en el desarraigo a causa de la desaparición de sus padres y que tratan de construir su propia palabra para rescatarlos y rescatarse. Leer en clave de novela la clave de la Historia, condensar en un plano de la realidad y en un momento del tiempo los significados afines de otras experiencias y otras horas, atravesar las capas sucesivas de representaciones para llegar a interpretar el sentido esquivo de los sueños y de los hechos. El texto mismo actúa como un dispositivo onírico : erige un relato que cuenta una historia para hablar de otra, organiza sus unidades manifiestas en función de las necesidades latentes y acaba integrando los términos analógicos en una sola lectura reveladora. Las secretas correspondencias que los niños indígenas quisieran descubrir afloran a la lectura, y el *desandar* de los niños indios se convierte en la palabra capaz de decir la privación de los otros niños, los del siglo XX.

### Sueño y profecía

Desplazándonos en el territorio nacional hacia el Norte y retrocediendo algunos años, Brizuela relee, en *Los que llegaron más lejos*, otra secuencia de la historia nacional, posterior a la Campaña del Desierto. Los indios sobrevivientes fueron confiados a los sacerdotes salesianos, muy implantados en el sur de la Argentina desde 1875. El origen de esta presencia es el famoso sueño de Don Bosco, el fundador de la orden, que según el relato de la Iglesia se habría producido entre 1871 y 1872, y en el cual habría visto un territorio desconocido donde se desarrollaban terribles batallas entre soldados blancos y seres :

[...] de una estatura extraordinaria, de aspecto feroz, cabellos hispídos y largos, de tez bronceada y negruzca y cubiertos sólo con amplias capas hechas con pieles de animales que les caían de los hombros<sup>0</sup>.

Esos « bárbaros » descuartizaban a sus enemigos sin que nada pudiera detenerlos, hasta que un grupo de salesianos se interpone y consigue amansarlos e instruirlos en la palabra de Cristo. Siempre según el relato de Don Bosco, más tarde y de manera casi fortuita éste pudo comprender que el lugar en el que se desarrollaba su sueño correspondía exactamente al trazado de un mapa de la Patagonia consultado en casa del cónsul argentino

---

<sup>0</sup> HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), asociación creada en 1995 y compuesta por los hijos e hijas de los militantes desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983) en Argentina.

<sup>0</sup> ENTRAIGAS Raúl A., *Los Salesianos en la Argentina*, t. 1, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1969, p. 23-25.

en Savona, lo que lo decidió a crear misiones en el territorio así identificado. En el origen de la historia hallamos, entonces, el sueño profético de un sacerdote católico, sueño que indica la existencia insospechada de unas tierras y unos pueblos lejanísimos en guerra con otros, y cuya barbarie sin límites requiere el auxilio divino. Que el sueño de Don Bosco, real o ficticio, corresponda exactamente a los estereotipos consolidados por la civilización blanca y europeizada de las élites argentinas de la época no debería sorprendernos. Lo que parece ser más interesante, aunque sin duda fortuito, es que ese sueño, de haber existido, adquiere una dimensión premonitoria y reveladora a la vez : funciona como un mapa de la expansión evangelizadora y como un programa de ocupación de los territorios y las almas, pero también como una estrategia pacificadora en medio de la violencia de la guerra. La clarividencia es así admitida como una facultad que puede manifestarse a través del sueño, y éste como un saber que amplía el horizonte mental y geográfico del sacerdote italiano hacia otros espacios y culturas, en las cuales el sueño profético también es legitimado por los paradigmas míticos y descifrado por los especialistas. A partir de esa bifurcación de referentes que hace del sueño premonitorio una práctica « civilizada » pero al mismo tiempo emparenta la experiencia consagrada del cristiano con las prácticas salvajes del indio, Brizuela va a tejer sus tramas por caminos tangenciales y a menudo reveladores.

En la colección de relatos de *Los que llegamos más lejos*, Leopoldo Brizuela retoma el concepto de sueño profético, situándolo esta vez en el seno de las experiencias de la comunidad araucana o mapuche. El relato « Pequeño pie de piedra » elige una construcción en *abyme* al hacer de Ceferino Namuncurá – el nieto del último cacique, Namuncurá – no sólo el prisionero simbólico de la Iglesia, a partir de la tutela que sobre él ejercen los padres salesianos, sino también la realización misma del sueño de Don Bosco. Ceferino da cuerpo a la visión de Don Bosco en sueños – « Ese niño color de bronce con aspecto de guerrero y cierta expresión de bondad que lo miraba como pidiéndole socorro<sup>0</sup> » – y se convierte así en la realización de un arquetipo, la exacta fabricación del cuerpo del sueño en el texto que lo cuenta. Pero también, atrapado en las redes de una profecía soñada en Roma y actuada en Río Negro, arrancado a su familia de origen y apropiado por la familia eclesiástica, desgarrado entre su identidad perdida y el disciplinamiento que la Iglesia le impone, Ceferino, que vive como en un sueño sus desplazamientos y peregrinaciones, puede ser leído como una resonancia en otra escala del tiempo de identidades perdidas y filiaciones

---

<sup>0</sup> BRIZUELA Leopoldo, « Pequeño pie de piedra », in *Los que llegamos más lejos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002, p. 141.

Revelaciones del sueño y alteridad en la obra de Leopoldo Brizuela 43

apócrifas. Símbolo doble y paradójico : heredero ausente del pueblo araucano, en quien se espera una resurrección imposible ; santo indio que debe probar la extensión del poder divino, capaz de transmutar al salvaje en ángel, él también busca, en los delirios de la fiebre o los suplicios de la Escuela de Mecánica de la Armada, un lenguaje para contar una historia que nadie quiere oír, pero que nosotros podemos leer. Parece comprobado que en la vida real una de las estaciones del calvario de Ceferino ha sido la luego tristemente célebre ESMA. Brizuela imagina que el niño es violentado en ese espacio, e inmediatamente la cadena de significaciones remite a otras torturas más cercanas en el tiempo, en las que el gesto del verdugo se multiplica una y otra vez sobre cuerpos tan indefensos como el del príncipe indio. En la ficción, su padre el cacique recorre los distintos colegios religiosos donde Ceferino se oculta gritando su nombre, en un vano intento de devolverlo a la vida de la comunidad. La búsqueda de un padre que ha perdido a su hijo no es, en la Argentina de hoy, una figura de ficción, sino una tarea colectiva, y los nombres que reclaman reconocimiento son innumerables. En la realidad, los huesos del cacique Namuncurá fueron conservados en el museo Antropológico de La Plata, entre miles de otras osamentas sin nombre. En la ficción, Ceferino recobra esos restos en una ceremonia simbólica. Pérdida de cuerpos y recuperación de huesos constituyen una figura indeclinable de la historia contemporánea, que Juan Gelman actualiza obsesivamente en su poesía. Podríamos seguir levantando las capas superpuestas de significación creadas por esa reverberación de los sentidos históricos que es una de las marcas más inconfundibles de la literatura de Brizuela. El dispositivo no varía, la literalidad y la metáfora trabajan juntas y se significan mutuamente, el texto manifiesto y el texto latente se enlazan en un sistema de ecos que hablan de otra historia no escrita, de destinos o de pesadillas. La doble operación de anclaje propia a la secuencia analógica, que por otro lado es una de las categorías utilizadas por los antropólogos para definir el pensamiento mítico o pre-lógico de las poblaciones originarias, se ejerce entonces en el plano de una memoria que se proyecta en dos sentidos divergentes : hacia el pasado de las poblaciones indígenas por una parte, hacia el futuro de la década de los 70 por otro. Y tal es una de las prácticas clásicas del pensamiento analógico : la correspondencia de una situación anterior y de una situación nueva que se le asemeja, a fin de deducir la naturaleza de esta situación última. Sólo que en el caso de esta Historia, la analogía acaba por desembocar en una implacable secuencia repetitiva, cuya carga de fatalidad se cierne tanto sobre los unos como sobre los otros, sin que los poderes míticos convocados puedan conjurarla.

El sueño también es, tanto en el plano diegético como en el dispositivo textual, el principio activo de la memoria, del poder, de la identidad :

Pero un sueño que pareció igualmente pasajero puede abrirte una casa salvadora, pues si vuelve y te recuerda tu pasado, ha de brindarte la trabajosa noción de identidad<sup>0</sup>.

Como bien señala Roger Bastide, para que el sueño pueda cumplir su función social en las comunidades originarias, « [es necesario que] el cordón umbilical que une el mundo de los sueños al mundo de los mitos no haya sido cortado por las normas culturales<sup>0</sup> ». Los indios mapuches parecen enfrentar, en el momento de su destrucción programada, esa ruptura que hace enmudecer las voces del sueño. La memoria convocada por los caciques o las mujeres sabias de la tribu<sup>0</sup> parece fracturada por la intrusión de unos marcos culturales exógenos que impiden los

[...] intercambios incesantes [entre las dos mitades de la vida del hombre], entre el sueño y el mito, entre las ficciones individuales y las exigencias sociales, hacen que lo cultural penetre lo psíquico y lo psíquico se inscriba en lo cultural<sup>0</sup>.

Tales precisiones nos permiten comprender el proceso vivido por los indígenas como un proceso de desinscripción del universo mítico, lo que explicaría la ineficacia súbita del sueño, que los hunde en el mayor desarraigo. Las revelaciones tan esperadas no se producen, el pasado no ilumina el presente ni el presente habla al porvenir. La memoria y la identidad pierden así todo asiento, y las imágenes oníricas que debían llevar a los pueblos originarios a *ver* el rumbo de su destino sólo revelan el más profundo extravío. Si nos referimos al dispositivo textual, podemos verificar un movimiento inverso : la estrategia analógica sirve por el contrario para reinscribir, pero esta vez no en el universo mítico sino en la Historia, hechos absorbidos por una desmemoria reglamentada. Desandar y desmemorar son términos antagónicos, y si en los sueños los indios buscan recuperar una unidad perdida, en el texto los lectores aceptan colmar, de manera oblicua y elusiva, los agujeros de la memoria colectiva.

María Angélica SEMILLA DURÁN  
GRELPP

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>0</sup> « [Il faut que] le cordon umbilical qui relie le monde des rêves au monde des mythes n'ait pas été coupé par les normes culturelles », BASTIDE Roger, *Le Rêve, la transe, la folie*, Paris, éd. du Seuil, 2003, p. 45. La traducción es nuestra.

<sup>0</sup> Cf. BRIZUELA Leopoldo, « Revelación », in *Los que llegamos más lejos*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>0</sup> « Des échanges incessants [entre les deux moitiés de la vie de l'homme], entre le rêve et le mythe, entre les ficciones individuelles et les contraintes sociales, [font] que le culturel pénètre le psychique et que le psychique s'inscrit dans le culturel », BASTIDE Roger, *op. cit.*, p. 46. La traducción es nuestra.





## Los sueños de la Regenta

Al iniciarse la novela *La Regenta*, Ana Ozores, la protagonista, va a cambiar de confesor. El que tenía hasta entonces, Arcediano de la catedral de Vetusta, se siente viejo y esta hija de confesión que atiende le resulta algo complicada. Él mismo busca quién lo sustituya y su elección recae en el Magistral don Fermín de Pas, el confesor más famoso de la ciudad, porque desea que conozca bien los problemas de esa mujer « psicológicamente, como dicen los pedantes de ahora<sup>0</sup> ».

Este nuevo padre espiritual sugiere a su nueva « hija » que antes de comenzar con él debe hacer una « confesión general<sup>0</sup> ». « ¡ Confesión general ! Piensa Ana. Eso es la historia de toda la vida<sup>0</sup> ».

Y así se ve obligada a evocar su pasado completo, un pasado que voluntariamente no quiere recordar y que es fundamental para ella y el eje y la explicación de todo lo que sucede en la novela. En este caso no se puede hablar de *represión*, ya que Ana no tiene dificultad para llevar los sucesos a la conciencia : se trata más bien de un sentimiento de rechazo doloroso de los hechos, que trata conscientemente de borrar de su memoria.

### Regreso a la infancia.

Una infancia de soledad y falta de amor. La madre ha muerto al nacer la niña. El padre vive exiliado fuera de España. La niña vive en manos de un aya, doña Camila, que se encarga de su vida y de su educación. Aunque Clarín no habla pormenorizadamente del ambiente que rodea a Ana, sí precisa la « lujuria [de doña Camila] satisfecha a la inglesa<sup>0</sup> », y al mundo que recuerda : « Aquella señora tenía criados y criadas y un señor que venía de noche y le daba besos a doña Camila, que le pegaba y decía : Tú le has abierto los ojos con tus imprudencias<sup>0</sup>. »

El hecho fundamental de los recuerdos resucitados está visto en la novela desde distintos puntos de vista.

El primero es en boca de la propia Ana, que evoca a Germán, un niño de su edad, que la invita a pasear en una barca en la que pasan la noche, hasta que son encontrados al día siguiente. Esto produce un escándalo colectivo en el pueblo, que Ana recuerda con vergüenza y cólera.

---

<sup>0</sup> ALAS Leopoldo, « Clarín », *La Regenta*, Barcelona, Biblioteca « Arte y Letras », 1884, 2 vols., I, p. 68. Todas las citas se harán por la misma edición.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 84.

Clarín describe la situación de una manera un tanto diferente : « Anita aceptó la escapatoria nocturna para ver juntos la luna y contar cuentos<sup>0</sup>. » « Somos marido y mujer – decía él – ¡ Yo soy una mamá<sup>0</sup> ! ».

Una versión más es la que Ana, una vez muerto su padre y depositada en casa de sus tías, oye en boca de ellas :

La conversación no tardó en volver al pecado de Ana, a la vergüenza de que les hablaba la carta de doña Camila [...] Según ellas se trataba de un marinero que había abusado de la inocencia o de la precocidad de la niña<sup>0</sup>.

No se puede pensar que Clarín incluya las diferentes versiones del hecho sin razón alguna. Tal vez la explicación de Freud ayude un poco a su comprensión :

Llegamos a sospechar que todos nuestros recuerdos infantiles conscientes nos muestran los primeros años de nuestra existencia, no como fueron, sino como nos parecieron al evocarlos luego en épocas posteriores<sup>0</sup>.

El escándalo que en el pueblo se produce después de los hechos es enorme ; la niña sufre el interrogatorio de un cura, es sometida a una confesión especial en la iglesia ; doña Camila envía cartas a su padre, a sus tías notificándoles los terribles sucesos, los cuales se difunden pormenorizadamente entre todos los habitantes del pueblo :

El escándalo corrió de boca en boca y hasta en el casino se supo de aquella confesión a que se obligó a la reo. Se discutió el caso fisiológicamente. Se formaron partidos : unos decían que bien podía ser y se citaban multitud de ejemplos de precocidad semejante<sup>0</sup>.

La niña es asediada por las miradas lúbricas de los hombres ; los muchachos tratan de abusar de ella. Ana trata de saber en qué consiste ese pecado y comienza a hacer deducciones a través de « la torpe vida, mal disimulada<sup>0</sup> » de doña Camila.

Todo esto le lleva a relacionar la sexualidad con algo sucio y repulsivo, inaceptable para ella por ser el más bajo de los pecados. Ahí se inicia toda su represión de lo que pueda relacionarse con lo sexual, lo más vil y rechazable para ella, así como el principio de fobias posteriores.

Cuando el padre regresa de su exilio encuentra a una adolescente tímida, fría y huraña, excesivamente reservada, que no se adapta a él ni a sus amigos, que desconfía de todos y se aísla del medio. Todos son síntomas

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Los recuerdos encubridores », in *Obras completas*, I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 341.

<sup>0</sup> ALAS Leopoldo, « Clarín », *op. cit.*, p. 111.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

evidentes del « alejamiento de la libido a las posibilidades de satisfacción<sup>0</sup> ».

Cualquier tipo de relación entre hombres y mujeres le produce a esta muchacha repugnancia moral y desconfianza. Comienza una serie de lecturas y descubre la mitología griega que se convierte en objeto de sus fantasías ; lee con fascinación las *Confesiones* de San Agustín, donde se muestra el amor puro, alejado del pecado ; lee también las obras religiosas de Chateaubriand, poesía mística y religiosa y sufre, de manera muy visible, un proceso de sublimación<sup>0</sup>.

Todas sus fantasías se alimentan de ese mundo que acaba de descubrir y todo ello le produce un fenómeno de alucinación en una tarde que va a dar un paseo hacia el mar :

Llamaba con palabras de fuego a su Madre Celestial [...] un espasmo místico la dominó un momento [...] Temía estar rodeada de lo sobrenatural. Una luz más fuerte que la del sol atravesaba sus párpados cerrados. Sintió ruido cerca, gritó, alzó la cabeza despavorida [...] y con los ojos abiertos al milagro vio un pájaro oscuro saliendo de un matorral y pasar sobre su frente<sup>0</sup>.

Cuando el padre de Ana muere, ella, todavía adolescente, pobre y abandonada, no tiene otra solución que pedir a sus tías, que viven en Vetusta, que la recojan, por sentirse en condiciones físicas y psíquicas muy deterioradas : « Ana estaba ya enferma cuando la sobrecogió la catástrofe. Su enfermedad era melancolía ; sentía tristezas que no se explicaba<sup>0</sup>. »

La sociedad de Vetusta y la personalidad de las tías no son lo más adecuado para una persona en el estado de Ana, a pesar de lo cual ella va recuperando poco a poco la salud física. Con ello se convierte en una mujer muy hermosa, pero sin estímulos vitales, aparentemente dócil y resignada. Sus tías consideran que debe casarse, pero ella no siente la menor atracción hacia el matrimonio ni hacia ningún hombre. Considera la posibilidad de entrar en un convento, pero tampoco le gusta completamente esa salida. Le desagrada profundamente la atracción que ejerce en los hombres y cualquier insinuación la siente como una « indignidad asquerosa<sup>0</sup> ».

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 160.

<sup>0</sup> « La sublimación opera por desexualización de la energía libidinal », CLANCIER Anne, *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976, p. 75.

<sup>0</sup> ALAS Leopoldo, « Clarín », *op. cit.*, p. 128.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 113.

### La figura paterna

Pero necesita salir de la insoportable tutela de las tías, y la única forma es el matrimonio. La elección de marido queda un tanto ambigua en la novela. La mayor parte de los candidatos le producen repugnancia. Es una mujer frígida con un rechazo total a cualquier tipo de sexualidad. Clarín deja un poco oscuro si hay o no hay elección por parte de Ana ; pero debido a las características del novio creo que queda abierta la posibilidad de que sí sea ella quien elige. Se trata de Víctor Quintanar, un hombre que le dobla la edad (ella tiene diez y nueve años, él, « cuarenta y pico [...] algo maduro para novio<sup>0</sup> ». En las relaciones que preceden al matrimonio jamás se presenta la sexualidad, y sí « ideas puras, nobles, elevadas y hasta poéticas<sup>0</sup> ». La figura del candidato, llena de dignidad y respeto, se presenta como una defensa contra las perversidades mundanas. Sin duda la personalidad de don Víctor Quintanar sustituye en muchos aspectos a los añorados en la figura paterna idealizada de Ana. Además, la ausencia total de acercamientos sexuales es otra de las atracciones que para la novia frígida posee esta figura.

Los primeros meses del matrimonio transcurren en diferentes ciudades y es en esa época cuando comienzan los desequilibrios visibles y las depresiones de la esposa ; se resiente de falta de amor por su marido, por todos los hombres. Los pocos contactos físicos habidos con él le han producido profunda desazón, vergüenza. Cuando regresan a Vetusta el lecho nupcial es abandonado para siempre y los cónyuges se van a dormir a habitaciones lejanas. Ana deja de referirse a su marido por el nombre y lo sustituye por el apellido, Quintanar, forma, como es sabido, de poner distancia entre las personas, y ella comienza a ser conocida como la Regenta.

Clarín presenta a través de otra figura de la novela, Obdulia Fandiño, el símbolo de mujer sexual de Vetusta, su visión del dormitorio de Ana : « Nada. Allí no hay sexo. Aparte del orden parece el cuarto de un estudiante<sup>0</sup>. »

El marido no es viejo. Un estudio más pormenorizado de él permitiría ver que tampoco siente mucha atracción por su esposa, ni por ninguna otra mujer. Cuando el don Juan « oficial » de Vetusta trata de conquistar a Ana – sin éxito en un principio – se da cuenta de que la forma más fácil de invadir ese hogar es a través del marido, al cual « conquista » mucho más

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 55.

fácilmente<sup>0</sup>. Tal vez podría hablarse de un caso de homosexualidad latente.

Toda esta introducción, aunque muy rápida y resumida, tiene como fin presentar la complicada personalidad de Ana Ozores, necesaria para poder interpretar sus sueños que se describen a lo largo de la novela, primero solamente de una manera sucinta y mucho más pormenorizadamente después.

### Sueño y libido

Durante la infancia se encuentran una serie de fantasías muy relacionadas con el sueño, mediante las cuales la niña evade una realidad insatisfactoria. Allí puede verse, todavía, una sexualidad infantil que parece normal : « Yo tengo unas alas y vuelo por los tejados<sup>0</sup>. » La poesía épica, que para Clarín « predomina lo mismo que en la infancia de los pueblos en la de los hombres<sup>0</sup> », hace soñar a la niña « más que nada en batallas, una Iliada, mejor, un Ramayana sin argumento<sup>0</sup> ».

Cuando Ana va a vivir con sus tías y recobra la salud comienza a tener unos sueños muy significativos. Por un lado son voluptuosos, una respuesta a su bienestar físico : « Estaba flotando en el aire, no sabía donde. Ella se dejaba columpiar dentro de la barquilla en aquel navegar de sus ensueños<sup>0</sup>. » Y se presentan símbolos que representan sus ideales amorosos : « El príncipe ruso vestido con pieles finas o el noble escocés que lucía torneada y robusta pantorrilla<sup>0</sup>. » Pero la realidad se impone de repente y el personaje ideal se convierte en « un caballero enfermo del hígado, pálido, delgado, tocado con un sombrero de jipijapa<sup>0</sup> ».

Lo agradable de la primera parte se debe, obviamente, a realizaciones bien disimuladas de deseos reprimidos. El flotar en el aire es un símbolo sexual de empleo universal. El príncipe ruso, una metáfora « social », muchas veces aparecida en *La Regenta*, que se refiere a un marido hipotético, ideal e imposible. Las « pantorrillas masculinas », otro claro símbolo sexual<sup>0</sup>. El final del sueño, con la aparición del « caballero enfermo del hígado », una descripción precisa del indiano rico, elegido por las tías

---

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 136-137.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>0</sup> *Ibid.*, 109.

<sup>0</sup> *Ibid.*, chap. V.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *La Interpretación de los sueños*, t. I, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 51, 61 y 62.

como el pretendiente mejor, corta de un tajo las ensoñaciones sensuales e impone de nuevo la represión sexual, que presenta como feo y desagradable todo lo que se relaciona con los hombres.

Cuando Ana Ozores hace su confesión general y comienza su relación espiritual con Fermín de Pas tiene veintisiete años. Se aburre en Vetusta y lleva una vida pasiva y desabrida. Pero en su interior está profundamente preocupada por sí misma ; tiene miedo de sus sentimientos, que no puede manejar, de caer en la locura : « Y además necesito curarme ; a veces temo volverme loca<sup>0</sup> » le dice a su confesor. Y tiempo después sigue el mismo temor : « Y sentí aquel terror, aquel terror pánico a la locura. De esto no quiero hablar ni conmigo misma<sup>0</sup>. »

En dos ocasiones Clarín menciona el concepto *histerismo*, una, en boca de uno de los personajes de la obra ; otra, en un monólogo interno de la propia Ana : « ¿Era voz de lo alto o capricho del histerismo de aquella maldita enfermedad<sup>0</sup> ? »

A partir de la primera confesión con el Magistral, Ana comienza a experimentar una serie de « ataques », el primero, a continuación de la sesión. El segundo, cuando Álvaro Mesía, el don Juan, inicia el asedio de ella abiertamente : se dirige a casa de los Quintanar y empieza a llamar a la esposa<sup>0</sup>.

Y es desde entonces cuando la vida interna de la Regenta inicia una verdadera tortura, una especie de desdoblamiento de sus instintos. Por un lado establece una relación aparentemente espiritual con el Magistral, una relación de tipo transferencial que va a conducirla a una vida superior del alma, en la que se irá perfeccionando constantemente ; por el otro, se desarrolla una atracción puramente sexual hacia Álvaro Mesía que, a pesar de ella, no puede detener, y que considera como grave y pecaminosa. La propia Ana trata de explicar esta división que se desarrolla en su interior :

A veces se me figura que soy por dentro un montón de arena que se desmorona...  
No sé cómo explicarlo... Siento grietas en la vida... me divido dentro de mi... me achico, me anulo<sup>0</sup>.

El conflicto interno está reflejado en una serie de sueños que no están más que esbozados en la narración ; son siempre pesadillas eróticas en las que constantemente aparece Mesía, las cuales para ella son un obstáculo en su camino a la perfección y que, al despertar, le ocasionan fuertes

---

<sup>0</sup> ALAS Leopoldo, « Clarín », *op. cit.*, p. 113.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 113 y 415.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 102 y 586.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, p. 310-312.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 417.

sentimientos de desaliento, de amargura, de culpa. Representan para ella la imagen de malas pasiones satisfechas que, por cierto, además, siempre oculta al confesor.

Para aumentar las torturas de Ana, los dos hombres que constituyen su vida, el Magistral y el don Juan, principian a considerarla como una presa privada de cada uno y así se inicia una lucha sorda, casi latente, solo expresada en ciertos momentos, para dilucidar cuál de los dos ganará la batalla y se quedará para siempre con ella. La intuición de todo esto exacerba las sensaciones de desdoblamiento de la infeliz ; los dos hombres son dos símbolos conscientes para ella : el bien es Fermín de Pas, el mal Álvaro Mesía.

La angustia interna de la Regenta se expresa a través de sus sueños. Aunque no están narrados con precisión, sí se mencionan los símbolos sobresalientes : fantasmas groseros y cínicos, con olor a podredumbre, subterráneos helados y hediondos ; una atmósfera fría y viscosa ; personajes andrajosos y purulentos que la amenazan con sus llagas y la obligan a pasar infinitas veces por un angosto agujero en el cual su cuerpo sufre fuertes tormentos.

Uno de estos sueños está pormenorizadamente descrito y su contenido completo puede ayudar en la comprensión de los fragmentos anteriores :

Una noche, la Regenta reconoció en aquel subterráneo las catacumbas, según las descripciones románticas de Chateaubriand y Wissemann ; pero en vez de vírgenes de blanca túnica, vagaban por las galerías húmedas, angostas y aplastadas larvas asquerosas, descarnadas, cubiertas de casullas de oro, capas pluviales y manteos que al tocarlos eran como alas de murciélago. Ana corría, corría sin poder avanzar cuanto anhelaba, buscando el agujero angosto, queriendo antes destrozar en él sus carnes que sufrir el olor y el contacto de las asquerosas carátulas ; pero al llegar a la salida unos le pedían besos, otros oro, y ella ocultaba el rostro y repartía monedas de plata y cobre, mientras oía cantar resposos y carcajadas y le salpicaba el rostro el agua sucia de los hisopos que bebían en los charcos<sup>0</sup>.

Cuando despierta, ella misma trata de hacer una interpretación : las larvas y los subterráneos serían una imagen del Infierno ; las emanaciones hediondas, representación de la sepultura. Las sensaciones viscosas se completan con las fobias que la Regenta sufre, que han aparecido en varias ocasiones, la más frecuente relacionada con el sapo<sup>0</sup>. Éste se presenta la

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>0</sup> En relación con el sapo son interesantes las asociaciones de carácter maléfico que se le han dado : su naturaleza diabólica ; su presencia saliendo de las bocas de los posesos durante los exorcismos ; su relación oscura con la matriz o con anormalidades de carácter sexual y hasta con una cura en los trastornos histéricos. Cf. VALIS Noel Maureen, « Sobre la última frase de *La Regenta* », in *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Actas del Simposio Internacional, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1987, p. 795-

primera vez en uno de sus escasos paseos por barrios desconocidos de Vetusta. En un momento de soledad aparece un pequeño sapo que le provoca un acceso de pánico y le hace gritar :

Ana dio un grito, tuvo mucho miedo. Se le figuró que aquel sapo había estado oyéndola pensar y se burlaba de sus ilusiones [...] El sapo la miraba con una impertinencia que le daba asco y un pavor tonto<sup>0</sup>.

Otro momento muy representativo en que la fobia se produce es en su relación con el Magistral. Conforme la relación « espiritual » ha ido avanzando, los sentimientos de éste han ido evolucionando hasta enamorarse ciegamente de su hija de confesión. Ella, probablemente, lo percibe inconscientemente, hasta llegar a una situación en que se hace evidente : la quiere como hombre, no como « el hermano del alma » que para ella había venido siendo. En ese momento vuelve a experimentar « el contacto de un cuerpo viscoso y frío<sup>0</sup> » que la llena de asco y vergüenza.

La última vez que la fobia se produce es al final de la novela, cuando Ana, una vez muerto su marido, sola y abandonada por todos, se desmaya en la catedral. Es en ese momento cuando uno de los acólitos, afeminado y lúbrico, se acerca a ella y le besa en los labios : « Había creído sentir, sobre la boca, el vientre viscoso y frío de un sapo<sup>0</sup>. »

Esta misma sensación es la que se presenta en el sueño : los elementos viscosos son la imagen de la sensualidad, que ella percibe como pecaminosa. El asco de su contacto es el castigo que recibe por experimentarla. Castigo, además, que le ayuda a defenderse de su culpabilidad.

La presencia de la suciedad es constante en el sueño. Relacionada, sobre todo, con objetos religiosos, capas pluviales, manteos, casullas, permite advertir que Ana, por lo menos inconscientemente, ha percibido los sentimientos eróticos de su confesor. Hay que señalar que el sueño tiene lugar poco tiempo antes del momento en que el Magistral abre su pasión. En ese momento ella percibe al religioso como un hombre cualquiera, no como el ser superior que creía, que experimenta la sensualidad como la mayoría y, para más perversidad, grave en su caso, se trata de un eclesiástico.

La sensación del sueño de tratar de correr y no poder avanzar, muy frecuente, por cierto, significa un conflicto de la voluntad, en este caso desear algo y no desearlo al mismo tiempo. Si va acompañada de angustia,

---

808.

<sup>0</sup> ALAS Leopoldo, « Clarín », *op. cit.*, p. 277.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 590.



como aquí, se trata de « una volición que fue susceptible de desarrollar libido, o sea, de un impulso sexual<sup>0</sup> ».

La misma ambivalencia se da en la búsqueda del « agujero angosto », que aparece en varias ocasiones, siempre « queriendo destrozarse sus carnes » : el deseo de la sexualidad, pero el castigo por ello.

La relación de sueños angustiosos, espacios estrechos y agua que tiene lugar en el sueño de Ana se relaciona, también, para Freud, con cuestiones de la vida intrauterina<sup>0</sup>. En este caso se trata de agua sucia, donde beben los hisopos.

El paso a través del agujero, donde unos le pedían besos y otros oro, se podría relacionar con la imagen pública que la Regenta se ha esforzado en crear alrededor de ella, una imagen de virtud y de comportamiento modelo. En su sueño parece simbolizarse un burdel, donde ella considera que debe estar en castigo a sus pecados, y en el que las « carátulas » la consideran una prostituta. Su forma de ocultar el rostro es para no ser reconocida, y la dádiva de monedas una forma corrompida también de conservar su apariencia virtuosa ante las « asquerosas carátulas » – que tal vez podrían representar a los habitantes de Vetusta que en tan poco aprecio tiene.

Partiendo de la explicación que hizo Freud para los sueños displacenteros y de su conclusión – « El sueño es la realización (disfrazada) de un deseo reprimido<sup>0</sup> » – se puede llegar a una interpretación general del de Ana. Cuando comienza a intuir los deseos no espirituales de su confesor empieza a experimentar una serie de sensaciones ambivalentes : por un lado se libera de algo que impedía su libertad sexual ; por otro se siente fuertemente culpable y desprecia lo carnal de sí misma.

La obra de Clarín como creador de sueños conscientes, susceptibles de ser analizados como sueños « verdaderos », me parece de gran importancia. Freud analizó sueños literarios para ver si tenían la misma estructura y posibilidad de análisis que los inconscientes en 1907<sup>0</sup> – los de *La Regenta* son de 1884 –, lo cual probaría sus propias palabras :

Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra, que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En la Psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *La Interpretación de los sueños*, t. II, *op. cit.*, p. 178.

<sup>0</sup> ALAS Leopoldo, « Clarín », *op. cit.*, p. 233.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *El Delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, in *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 105-199.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 107.

Clarín ha reunido en su narración los elementos necesarios para revelar el perfil de una personalidad desequilibrada, con una verosimilitud y un conocimiento humano sobresalientes. Uno de los recursos más idóneos para ello es la presencia de los sueños de la protagonista, por medio de los cuales se puede percibir su angustia vital, su desdoblamiento, su lucha interna, sus pasiones ; y con ello se demuestra que « el novelista sabe más acerca del hombre que el sabio<sup>0</sup> ».

Este fue un deseo del propio Clarín : penetrar más en la interioridad humana que en cualquier otro aspecto de la literatura<sup>0</sup>. Así lo plasmó en una de sus últimas obras<sup>0</sup>.

Paciencia ONTAÑÓN DE LOPE  
UNAM

---

<sup>0</sup> LE GALLIOT Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires, Hachette, 1981, p. 44.

<sup>0</sup> Cf. LISSORGUES Yvan, *Leopoldo Alas, Clarín en sus palabras*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2007.

<sup>0</sup> « No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad », ALAS Leopoldo, « Clarín », *Cuentos morales*, Prólogo, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 8.

## **De la révélation des rêves à la révélation du rêve dans *Rabos de lagartija*<sup>0</sup> de Juan Marsé**

Le récit principal de l'avant-dernier roman de Juan Marsé – qui relate les visites de l'inspecteur Galván à Rosa Bartra, enceinte, qui vit seule avec son fils David depuis que son mari, Víctor, s'est enfui – s'interrompt fréquemment pour laisser place aux rêves et rêveries de David.

Pas moins de dix-sept rêves ponctuent le texte de manière homogène, occupant environ 78 pages sur 354, soit 1/5 du roman<sup>0</sup>. Après avoir mis à jour leurs caractéristiques essentielles, je ferai apparaître leur fonction dans le récit et les effets de sens qu'ils produisent. Nous pourrions alors observer qu'ils s'intègrent à un projet littéraire qui se donne pour objet une quête et une découverte de la vérité.

### **Espace et objet du rêve**

L'espace du rêve conditionne ce dernier : sept se produisent dans la chambre de David et peuvent correspondre à l'état de veille ou de sommeil, neuf se déroulent lors des déambulations du personnage dans le ravin et un dans le salon ; ils sont donc diurnes.

David rêve deux fois de son frère aîné, Juan, mort suite à l'explosion d'une bombe pendant la guerre, dix fois de son père, cinq fois d'un pilote anglais dont la photo est sur le mur de sa chambre, une fois du docteur Rosón-Ansio, ancien propriétaire de la maison louée par les Bartra, trois fois de son chien Chispa et une fois d'un déluge dans le ravin.

Bien souvent, les glissements de la diégèse vers les pauses oniriques sont seulement matérialisés par les espaces qui séparent de longs paragraphes du reste du récit. De brèves transitions marquent parfois l'entrée dans le rêve et révèlent alors que la plongée du rêveur dans le monde onirique est consécutive à des images visuelles et/ou sonores.

Les intrusions du pilote dans les rêveries de David illustrent l'impression produite par la couverture de la revue allemande *Der Adler*<sup>0</sup>. La contemplation de cette photographie s'intègre au réseau plus vaste du

---

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Areté, 2000, 354 p.

<sup>0</sup> Voici la localisation de ces rêves dans le roman : rêve n° 1 : p. 57-60 ; rêve n° 2 : p. 61-62 ; rêve n° 3 : p. 71-72 ; rêve n° 4 : p. 73-74 ; rêve n° 5 : p. 75 ; rêve n° 6 : p. 98-104 ; rêve n° 7 : p. 121-128 ; rêve n° 8 : p. 134-139 ; rêve n° 9 : p. 140-141 ; rêve n° 10 : p. 149-153 ; rêve n° 11 : 171-174 ; rêve n° 12 : p. 183-189 ; rêve n° 13 : p. 227-228 ; rêve n° 14 : p. 253-257 ; rêve n° 15 : p. 259 ; rêve n° 16 : p. 279-290 ; rêve n° 17 : p. 299-307.

<sup>0</sup> Cf. MARSÉ Juan, *op. cit.*, p. 55.

champ lexical de la vision reflétant les efforts de David pour « bien y voir<sup>0</sup> », et souvent précédés par un travail auditif.

David devient un réceptacle de sons, réussissant à faire de son handicap – il est victime d'acouphènes – un avantage. Dans sa chambre, il parvient à convoquer lui-même des sons afin d'accéder à un autre niveau de réalité<sup>0</sup>. Dans le ravin aussi le son précède les images visuelles, notamment lorsque le chien Chispa entre sur la scène onirique : « [...] y entonces oye nuevamente [...] el disparo<sup>0</sup>. » Mais, au-delà de la répétition d'un procédé d'émergence, l'adverbe « nuevamente » fait apparaître en filigrane la répétition du rêve lui-même.

La récurrence caractérise rêves et rêveries – il s'agit de ce que Jung définit dans *L'Interprétation des rêves* comme « séries de rêves<sup>0</sup> » – ; elle est notamment suggérée par l'utilisation d'articles définis « Como siempre, empiezo admirando la cazadora de cuero y las gafas y el foulard<sup>0</sup>. » La première description du père obéit au même schéma car il porte « la botella<sup>0</sup> ». Les personnages sont ainsi reconnaissables : Bryan O'Flynn est toujours associé à ses mains<sup>0</sup>, son sourire d'acteur<sup>0</sup>, ses lunettes<sup>0</sup>, sa veste de pilote<sup>0</sup>, son bonnet<sup>0</sup>, son foulard<sup>0</sup> et ses gants<sup>0</sup>, le père n'apparaît jamais sans sa blessure<sup>0</sup>, sa bouteille<sup>0</sup>, son mouchoir<sup>0</sup> et sa cigarette<sup>0</sup>, le chien sans sa laisse et son collier<sup>0</sup> et le frère sans sa jambe<sup>0</sup>, perdue dans le bombardement.

---

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 99, 150, 188, 280, 281 et 282.

<sup>0</sup> « David convoca otros ruidos [...]. Finalmente recibe el ronroneo », *ibid.*, p. 121 (rêve n° 7) ; « convocando », *ibid.*, p. 140 (rêve n° 9), ou encore p. 135. C'est moi qui souligne.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 227. C'est moi qui souligne.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, « Sur la méthode de l'interprétation des rêves », séance du 25 octobre 1938, *L'Interprétation des rêves*, Editions Albin Michel, 1998, pour la traduction française, [308 p.], p. 13.

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *op. cit.*, p. 121. C'est moi qui souligne.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 73 et 135.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 60, 123, 137, 149, 150, 152, 186, 283 et 287.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 55, 137, 141, 151, 152, 171, 176, 253, 284, 285 et 290.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 121, 122, 141, 149, 150, 280 et 290.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 121, 122, 137, 141, 150 et 290.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 121, 141, 280 et 290.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 121, 280 et 284.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 123, et 150.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 73, 135, 136, 151, 172, 174, 228, 284, 228, 286 et 288.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 73, 135, 138, 151, 171, 187, 188, 189, 228, 284, 286 et 288.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 135, 136, 171, 174, 183, 228 et 285.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 135, 171, 284, et 285.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 134, 259, 299, 300 et 301.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 57 et 60.

La récurrence des rêves est également révélée par les compléments de temps. Víctor désigne l'image de la revue *Adler* comme « esa que todas las noches te hipnotiza<sup>0</sup> » et le narrateur parle des « madrugadas de David cavilando<sup>0</sup>. » Pour autant, répétition ne veut pas dire répliation et les évolutions d'un rêve à l'autre impliquent une dialectique entre temps cyclique et temps historique. Les rêves s'inscrivent donc dans une réflexion sur le temps et sa perception menée par Marsé depuis déjà longtemps.

L'image paradoxale de Juan dans le tout premier rêve<sup>0</sup> constitue une parfaite introduction à cette question. Elle donne à voir l'arrêt et le défilement du temps historique. Juan est projeté dans son propre futur – et dans le présent de David – puisqu'il a vieilli, tout en étant maintenu dans le temps de l'événement qui a provoqué sa mort : il en porte toujours les stigmates. Se pose donc le problème des rapports entre fixité de l'image et succession des images.

En effet, Bryan O'Flynn est extrait de la fixité de l'image murale pour être placé dans l'action du rêve, mais la répétitivité de la scène conduit à un nouvel arrêt sur image d'où la question de David : « ¿ Todavía no te han matado<sup>0</sup> ? » Malgré son inscription dans une série, ce rêve n'abolit pas le temps linéaire, qui continue de s'écouler mais au ralenti, comme si l'issue fatale était sans cesse repoussée. Bien que le pilote se retrouve perpétuellement dans la ligne de mire des soldats allemands, quelques variantes sont révélées par des comparaisons<sup>0</sup> entre les rêves : le bruit émis par l'avion est plus entêtant, la fumée plus noire, les soldats allemands plus agressifs.

C'est à peu près le même sort qui est réservé au père. Víctor est toujours placé dans le ravin, dans les premières heures suivant sa fuite, condamné à ne jamais voir sa blessure cicatrisée, et se dégradant un peu plus à chaque rêve. Comme si le moment de sa véritable disparition était lui aussi encore et encore reporté.

### **Rêve et recherche de la vérité**

Les rêves ont donc une nature hybride, mêlant images fixes et images en mouvement. Pourtant les personnages eux-mêmes se placent dans un temps historique. Víctor envisage une prochaine rencontre avec son fils : « Si

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>0</sup> Rêve n° 7, *ibid.*, p. 121 ; rêve n° 16, *ibid.*, p. 280.

vuelves por aquí más despierto tráeme un par de pañuelos limpios<sup>0</sup>. » Il entrevoit donc un avenir, mais un avenir bouché qui renvoie inéluctablement à un arrêt du temps : sa blessure ne sera jamais guérie.

De même, Bryan O’Flynn s’exprime au futur. Une première fois pour se dérober à une question embarrassante de David – « Tu padre te contará<sup>0</sup> » – et une seconde lorsqu’il tente de s’en débarrasser par un « así que me vas a permitir ahora que me ocupe un poco de mi avión<sup>0</sup> ». Le futur est envisagé au sein même du rêve, comme si le pilote s’affranchissait du lien qui l’attache au rêveur. On retrouve ce « futur interne » dans l’avant-dernier rêve lorsque le pilote laisse entendre que Víctor ne tardera pas : « No tardarás en verle sentado en esta cama<sup>0</sup>. » Le pilote prédit l’avenir, tout comme Juan a prophétisé le destin du petit frère à naître<sup>0</sup> : il sera un artiste, car il passera sa vie à imaginer le père absent. Nous reviendrons bien sûr sur ce point puisque le « piojo » en question n’est ni plus ni moins que le narrateur.

Les mécanismes oniriques mis à jour se rapprochent donc de ceux de la mémoire qui selon les frères Tadié : « n’est pas un réservoir de souvenirs [mais] une fonction dynamique en mutation permanente<sup>0</sup> ».

L’étude du schéma actanciel des rêves confirme ce rapprochement. Dans douze rêves la seule action est la parole. Les propos échangés s’ordonnent suivant un jeu de questions-réponses. On dénombre pas moins de 103 questions dont certaines révèlent une forme de curiosité naïve de David. Ainsi interroge-t-il son frère aîné sur la bombe<sup>0</sup>, l’oto-rhino sur son encornade<sup>0</sup> et le pilote sur son avion<sup>0</sup>. Mais au-delà de la répétition de ces innocentes questions, la récurrence du substantif «verdad » révèle que la recherche de la vérité est au cœur des rêves.

En effet, les pauses oniriques en apprennent presque plus sur les personnages et leur passé que le récit principal. Le monde des rêves compense les lacunes de ce qui est donné pour être le monde réel.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 136. Même chose au rêve n° 11, p. 171.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>0</sup> TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, [355 p.], p. 12.

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *Rabos de lagartija*, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 150.

Ainsi, lorsque le récit principal résume en quatre lignes le passé trouble de l'oto-rhino<sup>0</sup>, le rêve n° 6 donne la parole au médecin : il raconte son engagement dans l'armée républicaine et son martyr par les Nationalistes dans les arènes de Badajoz<sup>0</sup>.

Lorsque le récit principal justifie la présence de la photographie du pilote dans la chambre par un mensonge de la mère<sup>0</sup>, ce sont les interventions du pilote<sup>0</sup> et du père<sup>0</sup> qui révèlent progressivement que Víctor non seulement connaît Bryan – c'est lui qui en dévoile l'identité –, mais qu'il l'a secouru avant de finir par en être jaloux. Cette révélation trouve un aboutissement dans le rêve n° 16, lors du face à face entre les deux hommes.

De la même manière, l'engagement politique du père, à peine évoqué par l'inspecteur<sup>0</sup> bien qu'il soit supposé justifier son enquête, est révélé à David entre les rêves n° 11 et 12, avec une multitude de détails historiques sur les réseaux d'aide aux pilotes alliés<sup>0</sup>.

Enfin, le récit des péripéties de Bryan O'Flynn met sous les feux de la rampe les héros de la RAF et rappelle leur rôle alors que certains voudraient l'oublier ou la passer sous silence<sup>0</sup>.

Nous sommes donc loin d'une exploration rigoureuse des rêves qui permettrait de refléter et d'analyser leurs mécanismes. Contrairement aux séries de rêves, il n'y a pas ici de dislocation temporelle et pas de « structure radiale<sup>0</sup> ». La narration nous donne à lire des révélations suivant l'ordre des rêves. Le monde onirique est donc au service de la narration. Les rêves viennent remplir les silences de l'histoire. Les fidèles lecteurs de l'œuvre marséenne, habitués à une peinture de la société de l'après-guerre, découvrent ici un Marsé qui n'aura jamais autant raconté la guerre, mais seulement en rêves.

### Rêve et mémoire

La plupart des récits de rêves s'inscrivent donc dans un travail de récupération de la mémoire : ils ont tous une dimension rétrospective

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>0</sup> « Mi hijo vio la foto en una revista y le gustó », *ibid.*, p. 55.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>0</sup> *Ibid.*, rêves n° 8, 11 et 12.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>0</sup> Références au réseau Pat O'Leary, à Francisco Ponzán Vidal, aux villes servant de relais.

<sup>0</sup> On peut penser à l'inspecteur mais aussi au silence qui plane autour d'un B-26 qui se serait abîmé au large de Mataró.

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *Rabos de lagartija*, *op. cit.*, p. 22.

favorisée par les questions et les incitations<sup>0</sup> de David. Ils deviennent des récits de souvenirs.

Lors de la confrontation entre Víctor et Bryan les deux hommes n'appartiennent plus au même camp : Víctor, l'Espagnol, fait partie des vaincus de la guerre d'Espagne, Bryan, l'Anglais, fait partie des vainqueurs de la deuxième guerre mondiale. Bryan peut avoir un regard distancié sur l'Espagne et devient l'accoucheur de vérité<sup>0</sup>. Le duel verbal permet des échanges de points de vue sur la guerre et l'attitude à adopter ensuite. Quand Víctor propose d'opter pour l'amnésie – « [...] Espero que no quede memoria del más mínimo detalle de nada de eso. Valió la pena ilusionarse y luchar [...] ». Pero se acabó<sup>0</sup> » – le pilote oppose le devoir de mémoire :

[...] Si se pierde la memoria de uno solo de estos detalles, se perderá todo y nos perderemos todos, el universo entero se perderá con nosotros. O nos salvamos todos con todo, o no se salvará nada ni nadie<sup>0</sup>.

Une hypothèse semble donc être que cet avant-dernier rêve illustre ce que Bakhtine définit comme les dialogismes, permettant une confrontation des points de vue et une exposition de la complexité des discours, car c'est le même Víctor qui espère l'oubli et qui recommande à son fils de démasquer la vérité.

Si le rêve n° 16 est un sommet des dialogismes, il révèle également le sommet de la déchéance de Víctor. Ce n'est plus seulement David qui en est le témoin mais le pilote qui la verbalise, tel un miroir magique : « [...] Mira tu querida botella y tu rostro espectral y sin afeitado y tu trasero rajado, tu patético disfraz de perdedor acosado, mírate y ahora dime qué es para ti la causa<sup>0</sup>. » Ici prend fin le « desengaño » entamé par David dès les premiers rêves : « Ocurre que, cuando menos lo espera, lo ve furtivamente como nunca antes habría imaginado verle [...]. Un pordiosero borrachín<sup>0</sup>. »

Le rêve dépasse l'imagination et l'image du père qui s'impose à David est désastreuse ; oubliée celle d'un aventurier propulsé dans des contrées exotiques<sup>0</sup> qu'il tentait de défendre auprès de l'inspecteur. Les rêves servent donc aussi à accepter l'inacceptable et à dire l'indicible : les héros de

<sup>0</sup> Pour preuve, les multiples verbes introductifs comme « recordar » et « acordarse », *ibid.*, p. 137, 151, 184, 186, et 281, et les impératifs, p. 137 et 300.

<sup>0</sup> « ¿ Acaso no eres un father responsable ? ¿ Acaso el chico no tiene derecho a la verdad ? », *ibid.*, p. 285.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 12, 21 et 23.



l'ombre d'hier sont devenus les vaincus d'aujourd'hui, déchus et pitoyables et les idéaux d'hier ne sont plus que « la vieja patraña<sup>0</sup> ».

*Rabos de lagartija* est donc un roman polyphonique, au même titre que *Ronda del Guinardó*<sup>0</sup> : « La polyphonie fait obstacle, dans le récit, au discours autoritaire par ailleurs vainqueur dans la diégèse<sup>0</sup> », un discours autoritaire qui va de pair avec un silence autoritaire, mais également avec une auto-censure. Marsé condense cela dans la planche anatomique de l'oreille, accrochée au mur de la chambre de David, trace de son ancienne fonction de cabinet médical<sup>0</sup>. L'oreille est le témoin de tous les dialogues ayant la chambre pour espace. Dès le rêve n° 1, Juan met en garde son jeune frère :

Baja la voz y cuidado con lo que dices, hermano.

Y sus miradas confluyen un breve instante en el cuadro que reproduce el sonrosado apéndice colgado en la pared, la gran oreja atravesada de flechas y abriéndose como una caracola capaz de absorber todo lo que se habla en este cuarto y fuera de él<sup>0</sup>.

L'oreille semble capable d'engloutir tout ce qu'elle entend et même ce qu'elle n'entend pas puisqu'elle peut s'affranchir des limites de la maison et, dans l'introduction au rêve n° 14, c'est la pensée même qui est menacée<sup>0</sup>. Remarquons que chacune des descriptions de l'oreille fait état de la présence de flèches<sup>0</sup>, ce qui n'est pas sans rappeler l'emblème franquiste. L'oreille devient une allégorie du pouvoir.

Les rêves constituent donc le détour indispensable pour rechercher et questionner la vérité. David s'inscrit alors dans la lignée des personnages attentifs aux voix comme Sarnita ou Java dans *Si te dicen que caí*<sup>0</sup>, Forcat dans *El Embrujo de Shanghai*<sup>0</sup>, et les récits intercalés des rêves sont à mettre au même plan que les célèbres *aventis* marséennes.

Par ailleurs, le détour est d'autant plus important que le roman n'est pas exempt d'invraisemblances. Outre le fait que David rêve dans des langues qu'il n'a jamais apprises, le récit englobant dans son ensemble pose

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *Ronda del Guinardó* (1984), Barcelona, Seix Barral, 1991, 141 p.

<sup>0</sup> CHAMPEAU Geneviève, « *Ronda del Guinardó* de Marsé : un roman polyphonique », in *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, janvier-juin 1993, n° 95, p. 208-209.

<sup>0</sup> « [...] Una oreja gigantesca [...] asaeteada por textos de letra menuda explicando las diversas funciones de los órganos interiores y sus recovecos », MARSÉ Juan, *Rabos de lagartija*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 54, 58, 99 et 253.

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *Si te dicen que caí* (1973), Barcelona, Seix Barral, 1993, 277 p.

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *El Embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993, 192 p.

problème. Le narrateur est donc le frère à naître de David. S'il ne fait plus de doute pour personne que ce qu'un fœtus perçoit au cours de sa vie intra-utérine participe à sa construction psychique, il n'en reste pas moins que l'on n'a jamais vu un fœtus omniscient, et pourtant, c'est le cas de Víctor fils. Dès l'incipit, il donne au lecteur un avertissement rédigé au présent, temps de la narration en action :

Todo está ocurriendo como en un sueño congelado en la placenta de la memoria, en un tiempo suspendido que fue la caraba de mascaradas públicas e infortunios privados, atropellos y desventuras, calabozos y hierros<sup>0</sup>.

Le « rêve congelé dans le placenta de la mémoire » est l'image du récit qui englobe tous les rêves. Toutes les problématiques du roman sont donc présentées ici, et, grâce à la métonymie, le narrateur est mémoire.

Le récit est ensuite parsemé de remarques sur la narration. Dès la page 19, Víctor fils fait amende honorable tout en revendiquant sa légitimité lors d'une conversation avec David à travers la paroi abdominale : « Vale, de acuerdo, tú lo has vivido, pero yo lo he imaginado. No creas que me llevas mucha ventaja en el camino de la verdad, hermano<sup>0</sup>. » Ainsi glissons-nous des rêves dans la fiction au rêve de la fiction.

Puis c'est au tour de Víctor père de distiller ses conseils tout en se justifiant : « Ya que en estos tiempos la verdad discurre a ras de suelo, [...] a veces hay que utilizar la mentira para recuperar la dignidad perdida<sup>0</sup> », avant de lancer : « ¡ Hay que desenmascarar la verdad<sup>0</sup> ! »

L'alternance entre récits de rêves et récit principal dépasse une simple alternance entre l'imaginaire et le réel – romanesque bien sûr. *Rabos de lagartija* se construit suivant une cascade de représentations. L'auteur nous dévoile l'imagination de Víctor, fils en action, assumant à plusieurs reprises l'acte d'écriture, lequel nous fait entrer dans la vie quotidienne de David, qui, bien souvent, « [deja] abierta la puerta de los sueños<sup>0</sup> ». En se rendant disponible à cette autre dimension de la réalité, David devient un des maillons indispensables à la récupération de la mémoire. Les rêves se révèlent donc comme un nouvel artifice narratif à l'œuvre dans un artifice qui les dépasse : le roman tout entier. Que le narrateur – et Juan Marsé – se rassure – lui qui clôt le roman par « Y es que todavía me cuesta hacerme

---

<sup>0</sup> MARSÉ Juan, *Rabos de lagartija*, op. cit., p. 9.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 227.

Révélation du rêve dans *Rabos de lagartija* de Juan Marsé  
entender<sup>0</sup> » –, ceux qui sont sensibles aux voix oniriques et aux  
voies qu'empruntent le récit comprendront.

65

Claire VIALET MARTINEZ  
Université de Provence (Aix-Marseille I)

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 354.

FONCTION NARRATIVE DU RÊVE

### ***Pedro Páramo* o la ensoñación del narrador anónimo**

La narrativa de Juan Rulfo ya ha sido objeto de numerosos y valiosos análisis y pudiera parecer temerario pretender aportar algo nuevo a esta ya dilatada crítica. Sin embargo, la mayoría de estos abordajes suelen pasar por alto las complejidades de la enunciación narrativa, la relación de éstas con la composición de las obras, y las peculiaridades de la imaginación rulfiana. Ligadas a la índole propiamente artística de los textos, estas dimensiones no son secundarias : son las que confieren sentido y orientación a los diversos elementos traídos al espacio de la ficción, los estilísticos y temáticos inclusive. Aun cuando estas consideraciones atañen también a los cuentos de *El Llano en llamas*, aquí me limitaré a un examen sucinto de la forma artística de *Pedro Páramo*, dando la novela por presente en la memoria de todos.

Respecto de esta forma, la disolución de la trama por entreveros de tiempos diversos, la fragmentación del relato en una multiplicidad de escenas y diálogos inconexos, y la concurrencia de dos narradores de índole distinta constituyen los principales aspectos generalmente señalados como característicos de la novela de Rulfo. Sin embargo, la unidad de estos aspectos en el plano compositivo sigue siendo objeto de muchos interrogantes. A este respecto y como resultado de una investigación ya concluida, voy a proponer las siguientes hipótesis. La primera es que la unidad compositiva de *Pedro Páramo* descansa en la figuración de la narración como ensoñación del narrador anónimo, cuya voz subsume todas las demás, la de Juan Preciado con que se abre la novela inclusive. La segunda consiste en que no son ni la historia ni una supuesta trama por reconstruir las que confieren unidad a la narración, sino los movimientos de la imaginación del narrador, cuyos desplazamientos metonímicos y asociaciones metafóricas responden al desentrañamiento del enigma planteado por la desolación del Comala con que tropezó Preciado al llegar ahí en busca de su padre. La tercera estriba en que el proceso narrativo así figurado apunta a un cuestionamiento incisivo y abierto del imaginario social y cultural que mueve a los personajes y contribuye a la perpetuación de una violencia tan ubicua como estéril. Figurado por los ecos multiplicados de unos murmullos que fragmentan y dispersan la información, este imaginario polimorfo y escurridizo se presenta a la imaginación del narrador como las piezas sueltas de un rompecabezas sin armar ; señala lo espejeante, accidentado y cenagoso del terreno por recorrer ; y prescribe las formas que habrá de adoptar la indagación del enigma que encierra.

### **Hacia el enigma por desentrañar**

A este respecto, la búsqueda del padre, a la que la remembranza de Preciado señala de entrada como vía ciega, funge sin duda como una primera vía de acceso al corazón de las tinieblas en que se halla envuelto el pueblo de Comala. No sólo vincula entre sí los avatares de esta búsqueda con la figura central del cacique y su mundo, sino que da lugar a la emergencia de la cara oculta de la dominación caciquil, al revelar las suplantaciones de las que han sido objeto Dolores Preciado y su hijo por las arteras maniobras de Eduvigés, y la indiferencia moral de Damiana, la caporal de la Media Luna. De modo que, pese a su primacía en la introducción del narrador en el mundo que él mismo puso en marcha siguiendo imaginariamente a Preciado, la búsqueda del padre se inscribe dentro de una problemática mayor : la de desolación y la esterilidad con que aparece hoy el otrora floreciente y luminoso Comala, vivo todavía en la memoria de muchos, la del narrador inclusive.

Ahora bien, aun cuando el narrador imagina la trayectoria que habría de conducir a Preciado al descubrimiento de su muerte simbólica dentro del orden paterno-filial en que soñaba con reinsertarse y al de la perversión afectiva y moral de aquel mundo, no se apega a esta trayectoria ni hace suyas las desilusiones de su personaje ; la única marca de su presencia respecto de la remembranza de Preciado es irónica e incluso socarrona. Su entrada personal en el mundo de la ficción es por el lado opuesto, por la puesta en escena del padre desobligado, imaginándolo y compenetrándose con él y su trayectoria vital, aunque manteniéndose siempre a la distancia.

### **La narración como proceso de ensoñación**

Pero pese a su aparente desvinculación temporal, estas dos vías de entrada en la ficción no corren sin contactos entre sí, ni las puestas en escena de los personajes involucrados en el mundo de la Media Luna figuran como el trasfondo histórico de las desilusiones de Preciado. Ciertamente, la llegada de éste a Comala cumple con figurar la índole del enigma por desentrañar, no sin señalar al mismo tiempo su búsqueda como vía falsa ; pero su confrontación con un vacío aterrador, tan real como ontológico, también le proporciona al narrador algunos hilos por sacar de la inextricable madeja que tejen los murmullos fantasmales que habrán de llevar a Preciado a alucinar con los hermanos incestuosos y a medir los alcances de su propia muerte simbólica.

Desde la primera puesta en escena de Pedro Páramo niño, sentado en el escusado del patio y soñando nostálgicamente con el recuerdo del vuelo del papalote con una Susana ya desvanecida, la actividad del narrador aparece

figurada como la de quien empieza a narrar a partir de la remembranza de otro patio, luminoso y terrenal, que brinda a su imaginación el contexto perceptivo para la puesta en escena de su personaje. Sólo que en la mente de ambos – narrador y personaje – se ponen de manifiesto semejantes entreveros de tiempos entre el presente de la enunciación y el pasado enunciado, y de ambos con la proyección retrospectiva de la distancia valorativa que media entre ellos. Basada en la contigüidad de los patios, esta puesta en escena conjunta del personaje y de la actividad imaginativa del narrador proporciona así las principales claves de la composición narrativa, y por lo tanto de las orientaciones de la atención perceptiva y valorativa del lector implicado.

En efecto, en esta primera aparición del narrador, la contigüidad de los patios y el entrevero de tiempos e instancias perceptivas y valorativas figuran de entrada la narración como ficción imaginativa por parte de quien se coloca a sí mismo dentro del mundo narrado y participa a su modo de las relaciones imaginarias que los personajes puestos en escena mantienen entre sí y con su entorno. Por lo mismo, en su afán por desentrañar el enigma que dejan entrever los fantasmas y la alucinación de Preciado, el narrador habrá de moverse entre elementos dispersos, fragmentados e inconexos. Ello se traduce primordialmente en la puesta en escena puntual y circunstanciada de personajes episódicos y no siempre claramente jerarquizados, que « dialogan » entre sí en torno a hechos o acciones precisas. A estos diálogos, hasta cierto punto teatrales, se suma por otro lado la compenetración imaginativa y distanciada con las voces – generalmente figuradas como autónomas respecto de la suya propia – de quienes rememoran percepciones propias o palabras de otros, y pugnan internamente con ellas o consigo mismos, en cuyos casos la « démarche » del narrador suele ser similar a la que pone en escena a Pedro Páramo niño y « papaloteando » con el recuerdo de Susana. En estos casos, la figuración de las relaciones imaginarias de los personajes consigo mismos y con su entorno no se distingue, al menos en primera instancia, de la que el narrador anónimo establece con ellos : su percepción suele confundirse con la remembranza y ésta con proyecciones imaginarias, dando lugar a toda clase de traslapes entre los distintas instancias cognitivas y valorativas.

### **El tiempo suspendido : condensaciones y difracciones**

Ahora bien, en medio de los ecos multiplicados de todos aquellos murmullos funestos, los *corsi e ricorsi* de la ensoñación del narrador no se limitan a figurar el modo de operar del inconsciente colectivo. No por colocarse junto a, o detrás de sus personajes y compenetrarse

imaginariamente con ellos, el narrador renuncia a su propia actividad inquisitiva ni a su propia perspectiva vital – esencialmente terrenal hasta en sus alcances cósmicos –, ni desestima los registros muy peculiares de un humanismo que mitiga la sordidez de las situaciones evocadas con los muchos matices del humor y la risa, presentes desde la primera puesta en escena de Pedro Páramo niño, sentado en el escusado y « papaloteando » con el recuerdo de sus juegos infantiles con Susana : mientras Pedro se recuerda a sí mismo en lo alto de una loma hasta donde no alcanza el rumor pueblerino, el alto vuelo del papalote queda tronchado de pronto por otro vuelo, designado como el de algún pájaro. La doble dimensión escatológica de lo todavía por narrar y escudriñar ya aparece figurado en esta primera intervención del narrador. Y queda perfilado también el complejo sistema de paralelismos, oposiciones, inversiones y sustituciones que vinculan entre sí los principales protagonistas de la ficción en marcha, y la no menos compleja red metafórica que cifra la mayoría de las imágenes en varios planos a la vez y propicia que éstas se respondan unas a otras desde las perspectivas más insólitas. Este despliegue imaginativo, con sus difracciones y reconfiguraciones en pos de la intuición certera que pudiera conducir hacia el nudo oscuro que mueve y confunde entre sí a vivos-muertos y muertos-vivos, resulta sin duda desconcertante. En efecto, la movilidad y la sutileza de los desplazamientos de la atención perceptiva y valorativa del narrador pueden presentarse en el interior de un mismo fragmento narrativo, en el tránsito de un fragmento a otro, o en la intercalación de fragmentos ajenos dentro de lo que pareciera constituir un mismo episodio. Pero no sólo perturban a quien viene formado en otras tradiciones narrativas y críticas, al exigir de él una compenetración y un distanciamiento con el texto similares a los que el narrador establece respecto del mundo recordado e imaginado en el cual se adentra ; también pueden extraviar al lector, cuyos hábitos de lectura constituyen de hecho la fuente de no pocas conclusiones apresuradas.

No puedo dar cuenta aquí de todos los movimientos de la ensoñación del narrador. Me limitaré por lo tanto a ampliar los movimientos del trayecto de sentido ya esbozado con la primera puesta en escena de Pedro Páramo con base en la contigüidad de los patios. Ésta no sólo establece un paralelismo entre espacios temporalmente distintos, también da lugar a la elaboración de una serie de oposiciones entre la percepción y valoración del narrador respecto del patio primero – luminoso, gozoso y terrenal –, y el embelesamiento del personaje ajeno a su entorno, perdido en recuerdos fantasiosos en que se sitúa a sí mismo por encima del pueblo y corriendo detrás de un cometa cuyo hilo termina tronchado por un pájaro cualquiera.



Esta oposición primera entre las percepciones del narrador y las del personaje ubica claramente la carencia ontológica primordial, no en torno a la figura del padre sino en torno a una afectividad evanescente, expresamente vinculada con la sensación de poder. Teje así otro paralelismo y otra oposición, ahora entre Páramo y Preciado, subrayada por otro lado mediante la filiación metafórica entre el pájaro que se burla de Preciado al colocarse éste por encima de su medio hermano arriero y el que troncha el vuelo del papalote y los embelesos de Pedro Páramo. Este mismo pájaro burlón reaparece para mofarse de los cálculos de Fulgor Sedano, y surge también a propósito de Dolores Preciado, quien queda repudiada junto con su hijo al expresar su deseo de ser zopilote para poder volar hacia su hermana, sin sospechar lo que otro zopilote, no muy distinto de Sedano, viene tejiendo a sus espaldas. Esta imagen recurrente no se limita por ende a figurar los vuelos de la imaginación y anticipar su estrepitosa caída. Cobra en cada contexto significados distintos y precisos, que llaman a reparar en los vínculos inesperados y las diferencias sustantivas que su reiteración trae consigo. Así, y por paradójico que parezca, la imagen primera del vuelo del papalote tronchado por el vuelo de algún pájaro vincula entre sí a Dolores Preciado y a Susana San Juan, extendiendo sus hilos hasta las ilusiones y la muerte simbólica de Juan Preciado. En efecto, la puesta en escena del repudio de Dolores y su hijo, introducida por el narrador junto con otra versión de la boda de ésta con Pedro Páramo, aparece en medio del relato en que Eduviges, el primer fantasma hacia el cual Abundio orientó a Preciado, le informa arteramente a éste de las suplantaciones de las que han sido objeto él y su madre. Sólo que estas suplantaciones, figuradas con base en nuevas contigüidades, nuevos paralelismos y otras tantas oposiciones, dan lugar también a no pocas inversiones: entre las figuras de Dolores y Eduviges primero, entre las muertes respectivas de Juan Preciado y Miguel Páramo luego, pero también entre Dolores y Susana, cuya desvanecida imagen – inicialmente proyectada por el narrador en las fantasías del niño del patio – se perfila de pronto como sustituto fantaseado y socialmente actuado por el cacique ante la afrenta pública de Dolores. De ahí que esta imagen privada de voz y destinada a suplir el vacío afectivo de Pedro Páramo y enmascarar la perversión de los afectos por relaciones de poder inicuas, vaya transformándose sucesivamente, en la mente de aquel, en una Virgen elevándose por los cielos y perdiéndose en las nubes, en una silueta recortándose sobre un horizonte ensangrentado, y por última en la catrina que se le presenta en el momento de su muerte.

**Murmullos que matan y voces que renacen**

Esta configuración compleja de la muerte afectiva del cacique con base en las transfiguraciones de la imagen de Susana no carece de relevancia ; no sólo ubica claramente la ausencia de elaboración de la carencia ontológica en torno a las relaciones afectivas ; señala también la sustitución de esta carencia por fantasmagorías sostenidas y actuadas al amparo de relaciones de poder perversas ; al punto que, con tal de tener a Susana en casa a la vista de todos, el cacique no duda en mandar matar al padre de ésta. Por no poder extenderme sobre la difracción de este nudo problemático y sus diversos lugares de amarre, me limito a señalar que las diversas insinuaciones de incesto – entre Bartolomé y Susana o entre Eduviges y Miguel Páramo – que habrán de cristalizar en la alucinación de Preciado con los hermanos incestuosos, no hablan tanto de una infracción originaria de la ley cultural primera cuanto de formas de dominación estériles y perversas, fincadas en la endogamia y la naturalización de las ambiciones de poder carentes de cualquier consideración ética. La ubicación de este núcleo problemático en la constitución de la figura del cacique y su irradiación hacia todos los ámbitos de la novela bajo la forma de los ecos multiplicados de unos murmullos indiferentes a la vida y la muerte no carecen relevancia : llevan a poner en duda el esquema interpretativo que atribuye el desmorone final de Pedro Páramo al parricidio de Abundio, según un esquema que ve en ése la contraparte de la búsqueda ilusoria de Preciado. Pero los dos fragmentos contiguos dedicados a la muerte de Pedro Páramo dejan al parricidio en la ambigüedad, si es que no lo desmienten ; y por los demás, los *corsi e recorsi* de la ensoñación del narrador y sus condensaciones sugieren más bien que Pedro Páramo acaba muriendo de la muerte que llevaba dentro de sí en vida y fue repartiendo a diestra y siniestra no sin complicidades engañosas. Pero ante todo, aquel esquema interpretativo contraviene el giro central de la ficción hacia el renacer de Preciado junto a Dorotea, patente en la redefinición de sus lazos parentales y en su apertura al escucha de la voz negada de Susana, cuyos sueños de amor el narrador se encarga de conjugar con las puestas en escena de su lucha tenaz ante las confundidas sombras patriarcales que la aprisionaban.

Françoise PÉRUS

UNAM

## Fonction du rêve dans *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa

L'extraordinaire ambition et illusion des romanciers du *boom* de pouvoir saisir toute la complexité du monde grâce à des techniques d'écriture appropriées les portera à utiliser entre autres la séquence du rêve, parfait instrument d'exploration de la face cachée de leurs personnages. C'est ce que nous analyserons dans le cas du roman de Mario Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras*, publié en 1973.

On pourra s'étonner qu'un sujet d'étude déclencheur de tant d'imaginaire et de questionnement comme le rêve s'applique à un roman qui s'apparente plutôt à une grossière farce militaire ; je rappellerai brièvement l'argument. Le très sérieux capitaine Pantaleón Pantoja, fils aimant de la señora Leonor et mari fidèle de Pochita, se voit muté à Iquitos pour mener à bien une mission d'un genre particulier et qui doit rester secrète. L'isolement des soldats cantonnés dans la région amazonienne, les conditions climatiques particulièrement excitantes, les amènent à commettre des actes hautement répréhensibles : agressions sexuelles, viols, etc. – on voit même le cas d'un soldat vivant en concubinage avec une guenon<sup>0</sup>.

Afin d'enrayer une telle situation – les plaintes des victimes et de leurs familles sont de plus en plus nombreuses –, l'armée décide d'organiser une sorte de service spécial de prostituées à usage exclusif des militaires de la région. Pantaleón Pantoja, qui a déjà fait ses preuves en tant que super intendant de la garnison de Chiclayo, sera donc choisi pour son sérieux tant dans son travail que dans sa vie privée « ni fumador, ni borrachín, ni ojo vivo<sup>0</sup> ».

Vargas Llosa, pendant longtemps réticent à toute forme d'humour dans le récit, car il estimait que l'humour amenait une sorte de baisse de tension, nuisait à l'efficacité du récit<sup>0</sup>, va démontrer le contraire avec ce roman<sup>0</sup>. Rien d'étonnant en fait, si l'on considère que dans la première étape de la production vargasllosienne, commencée en 1963 avec *La Ciudad y los perros*, chaque roman est une sorte de terrain expérimental, l'auteur visant toujours cet inaccessible utopie d'écriture : le réalisme total, où le lecteur actif reconstituerait les fragments d'un puzzle, semblable à la vie. On sait l'admiration que Vargas Llosa porte à l'auteur de *Madame Bovary*. Il publie *La Orgía perpetua (Flaubert et Madame Bovary)* en 1975, résultat de tout

---

<sup>0</sup> VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 19 : « Figúrese que un cabo de Horcones fue sorprendido haciendo vida marital con una mona. »

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>0</sup> Cf. la déclaration de Vargas Llosa sur l'humour dans HARSS Luis et DOHMANN Barbara, *Portraits et propos* (1966), Paris, Gallimard, 1967, p. 406 : « J'ai toujours été immunisé contre l'humour en littérature [...] Il gèle les choses. L'humour est intéressant quand il est une expression de révolte, par exemple l'insolent et corrosif humour de Céline. Il peut être un moyen d'adoucir. Mais en général l'humour est irréel. La réalité contredit l'humour. »

<sup>0</sup> Cf. aussi les déclarations de Vargas Llosa à SETTI Ricardo in *Sur la vie et la politique*, Paris, Belfond 1986, version française 1989, p. 56 : « [...] Le roman [*Pantaleón y las visitadoras*] a été pour moi l'occasion de découvrir l'humour et de le pratiquer dans mon œuvre. Car même si au départ j'avais envisagé d'écrire une histoire sérieuse, je me suis rendu compte que c'était impossible, que les faits présentés sérieusement étaient invraisemblables, que personne ne pourrait s'y laisser prendre. J'ai ainsi compris que certaines histoires ne peuvent être contées que sur le mode plaisant. »

un travail critique sur Flaubert et sur la poétique flaubertienne. Si, comme le déclare Vargas Llosa, « le narrateur invisible est l'axe de la théorie flaubertienne<sup>0</sup> », on peut reprendre à son compte cette citation qui définit parfaitement la facture de *Pantaleón y las visitadoras*. Il semble que dans ce roman Vargas Llosa ait réussi ce pari flaubertien d'un narrateur invisible ; Vargas Llosa élimine apparemment la présence du narrateur puisque le matériau narratif est constitué de dialogues qui se succèdent selon la technique parfois du *cut ut* et du montage de lettres, extraits de « La Voz del Sinchi », émission de Radio Amazona, d'articles de journaux et des fameux rapports très circonstanciés du capitaine Pantoja sur la création, l'organisation et le fonctionnement du SVGPFA<sup>0</sup>, ainsi que des rêves de Pantaleón<sup>0</sup>. Le lecteur a donc à sa disposition toute une série de documents qui lui permettent de reconstituer lui-même l'histoire. Les rêves ont la particularité d'être les seuls documents où l'on constate la présence d'un narrateur, car ils sont retranscrits par une tierce personne qui les met en scène.

Vargas Llosa a déclaré que bien souvent la critique avait négligé cette partie de la matière narrative. Alors essayons de combler ces lacunes.

Le roman comporte dix chapitres ; les coordonnées temporelles sont comprises entre août 1956 et janvier 1959. Les rêves sont au nombre de trois. Le premier se situe au premier chapitre et il est daté ainsi : « noche del 16 al 17 de agosto de 1957<sup>0</sup> » ; le second, se trouve au chapitre trois : « noche del 29 al 30 de agosto de 1956<sup>0</sup> » et le dernier au chapitre sept : « noche del 13 al 14 de febrero de 1958<sup>0</sup> ». Ce sont les rêves dont se souvient Pantaleón, car différents chapitres commencent par une sorte de gimmick – « Despierta Pantita, despierta hijito<sup>0</sup> » – qui laisse supposer ou qui confirme l'activité onirique du personnage qui se plaint de ses rêves ou plutôt de ses cauchemars : « Dormí muy mal, otra vez las malditas pesadillas<sup>0</sup>. » Les rêves se situent donc à des moments clés de l'histoire. Les deux premiers ont lieu au début de l'installation de Pantaleón à Iquitos, début de sa mission et début aussi du succès de ce service de prostituées,

---

<sup>0</sup> Cf. VARGAS LLOSA Mario, *L'Orgie perpétuelle* (1975), Paris, Gallimard, 1978, p. 185.

<sup>0</sup> Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines.

<sup>0</sup> Vargas Llosa affirme : « [...] Había tratado en todo lo que he escrito de eliminar al máximo la presencia del narrador, esto es, de dar una apariencia de objetividad a la historia, y yo creo que en este libro esta tentativa está llevada todavía un poco más lejos que en los otros casos », propos cités par CODDOU Marcelo, « Propositiones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras* » in *Nueva narrativa hispanoamericana* 5-1-2, Long Island, NY, p. 145.

<sup>0</sup> VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 11, 113 et 211.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 211.

tandis que le dernier sonne le glas, dans le sens figuré et littéral du terme, d'une entreprise que Pantaleón ne peut plus lui-même contrôler. Le service fonctionne si bien que les civils jaloussent ses usagers tandis que, parallèlement à cette organisation, se développe la secte du Frère Francisco. Les deux institutions s'interpénétrant, s'entrecroisant pour créer le désordre et le scandale à Iquitos et aux alentours. Pantaleón sera limogé, c'est-à-dire envoyé dans ces terres lointaines et glaciales seulement habitées par quelques Indiens et des lamas, la Sierra<sup>0</sup>.

Vargas Llosa a-t-il une quelconque connaissance ou attirance pour les théories psychanalytiques ? La transcription des rêves n'est-elle que pure fantaisie, stratagème, artifice faisant partie de ce pouvoir de persuasion, cet « elemento añadido » caractéristiques de sa poétique ? Est-ce l'occasion pour l'auteur d'exercer cet humour kitch qui domine tout le roman, de mettre en pratique sous couvert de la fiction, un genre, la pornographie, dont il est un amateur éclairé ? Si le rôle de Sartre a été déterminant dans la formation idéologique, intellectuelle, politique de Mario Vargas Llosa, il ne faut pas oublier que l'écrivain péruvien a aussi défendu une analyse de la vocation artistique complètement inspirée des premières théories freudiennes : « tel enfant, telle œuvre<sup>0</sup> ». Deux ans avant la parution de *Pantaleón y las visitadoras*, Vargas Llosa publie *García Márquez : historia de un deicidio*, essai consacré à l'auteur de *Cien años de soledad* et dans lequel il prend prétexte de l'œuvre de son ami d'alors pour développer sa théorie de la littérature, de la vocation de l'écrivain. Sa théorie des « demonios », à l'heure où un Roland Barthes déclare la mort de l'auteur, lui vaudra de nombreuses critiques. Dans l'analyse des origines de la vocation de l'écrivain, liées aux traumatismes de l'enfance, on retrouve un lexique très éclairant : « obsesiones », « trauma original », « precoz frustración », « presiones instintivas y subconscientes », « pulsiones<sup>0</sup> », etc. Comme le précise Armando Pereira :

Ha sido necesario que Ángel Rama refutara estas concepciones como « románticas », « ideológicas » e « irracionales » para que Vargas Llosa reconociera, aunque sólo fuera de pasada, la enorme deuda contraída con la estética freudiana<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> Rappelons que, dans un registre plus sérieux, le lieutenant Gamboa de *La Ciudad y los perros* subissait le même sort.

<sup>0</sup>Cf. FERNANDEZ Dominique, *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972, cité par TADIÉ Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 153.

<sup>0</sup> Cf. PEREIRA Armando, « El ámbito de los demonios », in *La Concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, UNAM, 1981, p.15-81.

<sup>0</sup> PEREIRA Armando, *La Concepción literaria de Mario Vargas Llosa, op. cit.*, p. 17. Pereira fait allusion à la polémique entre Rama et Vargas Llosa. Cf. *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral, 1983, où l'on trouvera les réponses de Vargas Llosa.

Mais Vargas Llosa réconcilie la liberté sartrienne avec les « demonios » freudiens, car l'écrivain esclave de ses obsessions est parfaitement libre de choisir la forme sous laquelle il va les traiter<sup>0</sup>.

Donc apparemment Vargas Llosa, en connaissance de cause, s'est inspiré de ce que l'on pourrait appeler la rhétorique des rêves pour tenter de pénétrer dans les couches profondes de son personnage de militaire rigide.

Analysons le premier rêve daté du 16 et 17 août 1956 ; il suit l'installation de Pantaleón à Iquitos et ses premiers contacts pour raisons professionnelles avec un monde inconnu de lui jusqu'alors : bordels, rencontre avec ses nouveaux futurs collègues de travail, la patronne de Casa Chuchupe, Leonor Cuchintrila, qui le renseigne sur les pratiques sexuelles de ses clients, tarifs, toute chose que Pantaleón verse dans un premier rapport très détaillé. Puis, c'est le rêve, un rêve en image, où la figure de style utilisée, comme dans les autres rêves, est l'hypotypose, soit une description très vive, imagée, qui donne à voir. Le rêve n'est pas un rêve paisible mais un cauchemar scandé par une lancinante et taraudante conjonction adversative « Pero [...] Pero<sup>0</sup> », qui va crescendo. Comme dans tous les rêves, le temps est aboli, le jeune Pantaleón est à Chiclayo, son poste précédent ; superintendant, il surveille et compte le nombre de tasses de café servis au petit déjeuner ; le lecteur s'amuse de la scène et comprend que le très scrupuleux et rigide capitaine, qui se définit avant tout comme un « soldado administrador », souffre d'une sorte de névrose obsessionnelle :

Pero, rígido, el teniente Pantoja observa ahora el reparto del desayuno a los soldados : sus labios van contando sin hacer ruido y, fatídicamente, cuando llega mudo a 120 el cabo del rancho sirve el chorrito final de café y entrega el pedazo de pan número cientoveinte y la naranja cientoveinte<sup>0</sup>.

Dans ce début de rêve, se superpose le passé récent, en la personne de différents militaires, les généraux Tigre, Collazos, Victoria, et le passé plus proche, celui du superintendant qui comptait les tasses de café et qui se retrouve à la tête d'un drôle de régiment ; il perçoit le ridicule de la situation, car bien vite il se rend compte que les uniformes de ces soldats qui bombent le torse s'arrondissent étrangement ; s'ensuit une sorte de trouble à la vue de poitrails dénudés, de ces soldates qui défilent et commencent à le mordiller délicieusement ; la plaisir succède à l'angoisse jusqu'au réveil

---

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 102. « Irresponsable en lo que concierne a los temas de su obra, está enteramente librado a sí mismo en la empresa de desalojar de sí a sus demonios, de objetivarlos mediante palabras en ficciones, que para él son verdaderos exorcismos ; [...] el suplantador de dios es plenamente responsable, como escritor, de su mediocridad o de su genio. »

<sup>0</sup> VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, *op. cit.*, p. 55-56.

<sup>0</sup> VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, *op. cit.*, p. 52.

brutal – « Ya está tu arroz con pato Pantita<sup>0</sup> » ; remarquons au passage que dans le rêve Pantaleón parle de « una tibieza semejante al vaho de una olla de arroz con pato<sup>0</sup> » ; on est en présence d'un stimulus externe. Amalgame, superposition, recyclage organisent le contenu manifeste du rêve. Libre au lecteur de s'amuser à interpréter le rêve comme révélation de la face cachée de ce personnage qui dans la vie quotidienne refreine ses pulsions, sa libido, et se retrouve angoissé et heureux submergé par cette déferlante de femmes, mais aussi envahi par la culpabilité, car il aperçoit un drôle de soldat qui sanglote : « La tristísima Pochita<sup>0</sup>. » Le matériau sexuel des rêves est évident : « les rêves d'angoisse sont des rêves à contenu sexuel dont la libido correspondante a connu une transformation en angoisse<sup>0</sup>. » Le rêve libère l'angoisse, le stress de la mission et exprime sous une forme voilée les désirs refoulés de Pantaleón, ce qui sera encore plus net dans le deuxième rêve.

Ce deuxième rêve a lieu moins de quinze jours après le premier. À lire la retranscription du rêve manifeste, on a vraiment l'impression que Vargas Llosa a bien travaillé la question. Comme on l'a vu précédemment dans le cas du premier rêve et, comme on le verra pour le dernier, « peuvent apparaître dans les rêves des impressions venant des tous premiers âges de la vie, impressions dont la mémoire ne semble pas disposer à l'état de veille<sup>0</sup> ». Ce rêve ne semble avoir aucun rapport avec la nouvelle mission du personnage, puisque Pantaleón revit une opération des hémorroïdes. Mais le lecteur fait le rapprochement avec la lettre qu'écrit Pochita à sa sœur où elle dit ne pas reconnaître son mari – il est rentré plusieurs soirs de suite complètement soûl – lui si sobre depuis son opération des hémorroïdes. Dans ce rêve, il y a encore un déplacement dans le temps, un flash-back ; ce n'est plus Chiclayo mais l'école militaire de Chorrillos où le jeune sous-lieutenant est soudain pris de brûlure et picotement mal placés ; ensuite, c'est la salle d'opération où défilent hilares les généraux, puis Alicia, l'amie de Pochita, déguisée en infirmière, ainsi que Pochita et Leonor, mais c'est une étrange señora Leonor, la maquerelle de Casa Chuchupe – « cuyas caderas papada y pecho se han robustecido y desbordado hasta confundirse con los de Leonor Curinchila<sup>0</sup> ». La substitution d'une personne par une autre, ici l'épouse/la mère/la prostituée, fait partie du script habituel du rêve. Sara Castro Klaren, en analysant cette scène, évoque la féminisation du personnage, l'opération ressentie comme castration : « [...] [el]

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2010, p. 197.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>0</sup> VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, *op. cit.*, p. 81.

postoperatorio (lavativa) indicado por el cirujano Antipa Negrón (que evoca el mito de los violadores negros) sirve para dibujar claramente la condición afeminada de Pantoja »<sup>0</sup> ; le chirurgien décapite les hémorroïdes, les brandit comme des trophées.

On touche, là encore, un point sensible du personnage, l'humiliation circonscrite à la zone anale, mais la douleur du traitement postopératoire n'est-elle pas à lire comme la découverte d'une nouvelle zone érogène ? La zone érogène qui se situait sur le lobe de l'oreille s'est déplacée vers un endroit plus intime. La féminisation du personnage est en contradiction avec la morale virile dictée par l'armée, avec le portrait d'un Pantaleón obsédé sexuel que décrit (à tort) Pochita dans la lettre du 26 août adressée à sa sœur, d'où le comique de l'histoire. Mais, en fait, l'armée ne s'est peut-être pas trompée sur la véritable personnalité de Pantaleón en lui faisant jouer un rôle de super maquerelle chargée de l'organisation domestique.

Enfin, le troisième rêve met un point final à l'expérience. Il faut le lire comme l'écho dégradé du premier où, malgré le sentiment de honte éprouvée, le personnage ressentait une grande jouissance à défilé à la tête d'un bataillon de femmes dénudées. Le scandale a éclaté. Pochita est partie et le rêve est un rêve d'abandon, de désespoir. L'angoisse se manifeste par des sensations de froid, de paralysie. Et le défilé commence, mais ce sont des petits chiens qui défilent – le « meilleur ami de l'homme<sup>0</sup> ». Remarquons que dans ces deux rêves, le premier et le dernier, on trouve des « paroles de rêves » en italique qui sont comme des sentences et qui renvoient au surmoi du personnage : dans le premier « jugar el todo por el todo »; dans le dernier « hacer de tripas corazón ». Chaque soldat a un petit chien bien pomponné, mais les adorables chiens se transforment en monstres aux seins qui pendent, aux langues recouvertes de mouches. Le cauchemar est à son paroxysme : « el terror le arranca los dientes que rebotan sobre sus rodillas como granos de maíz<sup>0</sup>. »

Le défilé est fermé par la Brésilienne qui n'est autre que Pochita. On se retrouve à nouveau face au procédé de superposition et de substitution. Dans ce rêve d'angoisse, le personnage régresse jusqu'à souhaiter retrouver le giron de doña Leonor : « Transpira, tiembla, su corazón añora los veranos cuando podía correr a hundir la cara en las faldas de la señora Leonor<sup>0</sup>. » Complexe d'Œdipe, régression, terreur infantile, castration, tout y est ; mais

---

<sup>0</sup> CASTRO-KLAREN Sara, « Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras* », in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 9, 1978-1980, p. 109.

<sup>0</sup> « mejor amigo del hombre », VARGAS LLOSA Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, op. cit., p. 207.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 206.



les rêves du capitaine Pantoja dont le travail consiste à mettre de l'ordre dans le désordre amoureux appartiennent au registre du comique. Et n'oublions pas que le rire tout comme le rêve est un des chemins détournés qu'emprunte l'inconscient. Amoureux des statistiques, des rapports très documentés, des organigrammes, Pantoja, la nuit, est sujet à une déferlante d'images incontrôlables, magma bouillonnant d'un psychisme refoulé. Grâce aux rêves, le personnage de militaire obéissant et zélé acquiert une sorte d'humanité et de profondeur que ses comparses fictionnels n'ont pas. Il est de la trempe d'un Pedro Camacho, génial inventeur de feuilletons radiophoniques dans *La Tía Julia y el escribidor*.

Enfin, on pourrait se demander, en faisant appel aux travaux de Jean Bellemin-Noël dans *Psychanalyse et littérature* (la textanalyse)<sup>0</sup>, à quels fantasmes de l'auteur renvoient tant d'obscénité, de sexualité, de grossièreté, sachant que Vargas Llosa, quand il s'agira d'écrire ses mémoires (*El Pez en el agua*), restera bien en deçà de toute confession ou révélation personnelle, ne se laissant jamais « aller » comme on le lui reprochera. « De même que le rêve est le gardien du sommeil, on pourrait dire que le texte est le gardien du fantasme qu'il incorpore, annexe, manipule pour faire sa substance propre, l'arrachant ainsi au vécu de l'auteur<sup>0</sup>. »

Si la littérature est une sorte de rêve diurne où la personne de l'écrivain avance dissimulé sous le masque de ses personnages, peut-être qu'à travers Pantoja, pointe un peu « Varguitas ».

Françoise AUBÈS  
GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

<sup>0</sup> BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.

<sup>0</sup> PINGAUD Bernard, *Comme un chemin en automne*, Paris, Gallimard, cité par Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 214.

## Le rêve romantique dans *Leyendas* et autres récits de Gustavo Adolfo Bécquer

Dans son introduction à *Tres fechas*, rêverie sur Tolède et ses vestiges, Bécquer signale ces fantaisies impalpables, « como las mariposas, que no pueden cogerse en las manos sin que se quede entre los dedos el polvo de oro de sus alas<sup>0</sup> ».

L'image donne une première idée de la conception que son auteur se fait des productions du rêve et de leur caractère aussi séduisant qu'insaisissable pour qui s'évertuerait à en fixer le sens. Dans *Introducción sinfónica*, prélude à l'ensemble de l'œuvre, le poète évoque le vacillement de la conscience, ou « du bon sens », ultime « barrière des songes », et la confusion qui en résulte entre les images du rêve (« fantômes de l'imagination<sup>0</sup> ») et les événements ou personnages existant dans le monde réel. Une part de son questionnement est à lire à la marge de ces réflexions. C'est toujours avec autant de prudence que de passion qu'il conviendra pour lui de s'aventurer aux portes d'un phénomène déroutant, aussi invasif que fuyant.

### Le rêve comme éveil

Pour Jorge Guillén, Bécquer est le premier écrivain à tracer en Espagne les chemins du rêve, non comme artifice rhétorique, mais comme moyen de plonger dans l'inconnu<sup>0</sup>. Le Sévillan, écrit quant à lui Rafael Alberti, a ouvert « sur le front sans couronne du ciel la première dynastie du rêve<sup>0</sup> ». Cédant à l'injonction romantique, qui place l'exploration onirique au cœur de la création, Bécquer en fait le moteur de sa démarche. Du songe nocturne à la « pente de la rêverie », où Bachelard verra une immersion de l'esprit dans la matière<sup>0</sup> en passant par la frontière qui sépare la veille du sommeil, ces « limbes », dit le poète, « où les objets changent de forme<sup>0</sup> », la question onirique nourrit ses interrogations. Parfois même, l'empiètement du rêve sur le monde réel va jusqu'à la projection sur son environnement de ses images psychiques par le rêveur, lequel n'est retenu de sombrer que par le garde-fou du doute auquel il se raccroche toujours. À cela, il faut ajouter les occurrences de la métaphore baroque jouant sur la vanité du songe pour

---

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 313.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>0</sup> Cf. GUILLÉN Jorge, *La Poética de Bécquer*, New York, Hispanic Institute in The United States, 1943.

<sup>0</sup> ALBERTI Rafael, *Sobre los ángeles* (1927-1928), Madrid / Buenos Aires, Alianza / Losada, 1982, p. 85.

<sup>0</sup> Cf. BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige / PUF, 1960.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Libro de los gorriones*, in *Obras completas, op. cit.*, « Rima 76 », p. 103.

caractériser l'existence : « Es un sueño la vida, / pero un sueño febril que dura un punto. / Cuando de él se despierta, / se ve que todo es vanidad y humo<sup>0</sup>. » Le désenchantement n'est toutefois guère voué à durer. Dans la seconde strophe de la Rime 80, le rêve subit une brusque mutation et devient la condition pérenne du désir amoureux : « Ojalá fueras un sueño / muy largo y muy profundo, / un sueño que durara hasta la muerte... ! / Yo soñaría con mi amor y el tuyo<sup>0</sup>. » Avec comme une intuition du paradoxe onirique – le rêve comme éveil – qui fait ailleurs l'objet de plus amples développements.

Ainsi en va-t-il de *Tres fechas*. Présentée au départ comme récit d'un souvenir – une flânerie du poète-dessinateur en quête de croquis –, la narration s'effectue pourtant dans ce texte (publié en 1862) selon des principes rappelant le déroulement propre au film onirique. L'errance méditative à travers la vieille ville, pourtant clairement identifiée par le narrateur, est qualifiée « d'excursion à travers l'inconnu<sup>0</sup> ». À la richesse de la rêverie artistique, historique puis amoureuse, vient s'adjoindre la matière du songe pour composer l'atmosphère de ce témoignage. Du rêve, le récit de Bécquer possède la structure dramaturgique, sa progression par étapes tendant vers un climax<sup>0</sup>. Il en a également l'achronie puisque la datation est, de fait, purement imaginaire (« fecha de la ventana », « fecha de la mano<sup>0</sup> »). D'ailleurs, l'Histoire de la « Rome espagnole » n'est pas perçue sous l'angle diachronique, mais comme dialogue extratemporel de tous les passés. Une figure féminine à la présence diffuse – une silhouette à l'angle d'une fenêtre, un geste derrière un rideau – semble encourager le cheminement du promeneur qui renouvelle à trois reprises son expérience, évoluant selon un processus de répétition qui semble n'avoir d'autre causalité que celle inhérente au songe. Tous les motifs du rêve paraissent se conjuguer : depuis le lieu, labyrinthique, d'une grande imprécision malgré les repères signalés, en passant par un décor architectural stylisé, ou bien l'absolue solitude du promeneur qui semble avoir survécu au passage anéantissant des siècles, sans parler de la présence du signe exigeant le déchiffrement. Les références à un type d'expérience proche de l'état somnambulique ponctuent le récit. Saisi par le doute, le promeneur avoue se croire « le jouet d'une illusion ou d'un rêve<sup>0</sup> ». Il s'interroge sur la réalité des images ou la nature de son

---

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, « Rimas no incluidas en el libro de los gorriones », in *Obras completas, op. cit.*, p. 103.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo, « Tres fechas », *Relatos contemporáneos*, in *Obras completas, op. cit.*, p. 317.

<sup>0</sup> Cf. PIERROT Jean, *Le Rêve*, Paris, Bordas, 1972.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo, « Tres fechas », *op. cit.*, p. 316 et 320.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 321.

hallucination jusqu'à la troisième promenade où la brutale remémoration du signe associé au lieu lui donne paradoxalement l'impression de sortir de « cette espèce de léthargie où il se trouvait plongé<sup>0</sup> ». Le dernier épisode concerne la cérémonie de prise de voile dans le couvent où ses pas l'ont porté : « Creía presenciar una cosa sobrenatural, sentir como que me arrancaban algo precioso para mi vida, y que a mi alrededor se formaba el vacío<sup>0</sup>. » L'événement est appréhendé à la fois comme mise à mort symbolique de la novice – « ella cayó al suelo como un cadáver<sup>0</sup> » – et renaissance à une vie nouvelle – « El esposo místico aguardaba a la esposa<sup>0</sup> ». La sensation éprouvée à ce spectacle rappelle le mécanisme de la paramnésie, sauf que le « déjà vu », ici, suggère plutôt une faculté échappant à la conscience, et au travers de laquelle affleure l'idée d'une autre vie dans un autre monde, et la perception d'un amour transcendant :

Yo conocía a aquella mujer : no la había visto nunca pero la conocía de haberla contemplado en sueños ; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor del que, al descender a éste, algunos no pierden del todo la memoria<sup>0</sup>.

Il appartient à Albert Béguin d'avoir établi le rôle des romantiques dans l'ébauche d'une esthétique du rêve, dans la mise au jour de sa fonction cognitive, orphique pourrait-on dire, ouvrant la voie à toutes les explorations à venir<sup>0</sup>. Et c'est en introduisant cette composante dans la poésie espagnole que Bécquer contribuera à en fonder la modernité.

Georges Gusdorf rappelle que le romantisme n'est pas « une poétique seulement, mais un savoir du monde<sup>0</sup> ». Dans l'ambitieuse herméneutique que fut la « Naturphilosophie allemande », système visant une réconciliation de la matière et de l'esprit, une réévaluation de la nature comme organisme global, le rêve et ses découvertes sont essentiels<sup>0</sup>. Cette utopie, qui relève d'une religion au sens premier, en prône ainsi l'exercice comme ascèse initiatique. Sous l'effet du rêve, le dormeur est mis en relation avec une réalité qui l'affranchit de la temporalité et le réintègre dans la vérité du temps des origines. En favorisant le retour de l'être dans un univers où la nature et les hommes parlaient un langage commun, le songe, « allusion à un état originel insondable et qui n'a sa pleine réalité qu'avant la naissance et après la mort<sup>0</sup> », permet à l'esprit et au corps de fusionner avec la nature

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 325

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 324

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>0</sup> BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

<sup>0</sup> GUSDORF Georges, *Le Savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985, p. 16.

<sup>0</sup> Cf. CHEYMOL Pierre, *Les Empires du rêve*, Paris, José Corti, 1994, p. 170.

<sup>0</sup> Cf. TROXLER Ignaz Paul Vital, cité par BÉGUIN Albert, *op. cit.*, p. 93.

et de retrouver une unité dont la réalité morcelante du monde les avait privés.

Captivé par la dimension ontologique du rêve, le philosophe G. H. von Schubert définit celui-ci comme « faculté, essentiellement qualitative, seule capable de retrouver le fil perdu, initialement tendu entre le passé et l'avenir, le bas et le haut, le sensible et le spirituel<sup>0</sup> ». De son côté, Bécquer souligne l'affinité secrète unissant des éléments disparates et obéissant à un processus de « magnétisme », ou de « galvanisme<sup>0</sup> », terminologie empruntée au savoir romantique. Ainsi, dans la conclusion de *Tres fechas*, il mentionne le « fil de lumière qui s'étend rapide comme l'idée et qui brille dans l'obscurité et la confusion de l'esprit, réunissant les points les plus distants et les reliant entre eux sur un mode merveilleux<sup>0</sup> ».

Ce phénomène a peu à voir avec les productions de l'inconscient individuel, les affects refoulés ou la somme des images résiduelles de l'état de veille, dont la psychanalyse se proposera l'élucidation. La vision orphique ne vise pas à une interprétation ni à une guérison. Cela reviendrait à ne prendre en compte qu'une couche superficielle du rêve. Or, l'expérience ici définie suppose une autre stratification des mécanismes de la vie intérieure. Elle porte sur « un degré plus profond dont il ne subsiste que très rarement un souvenir au réveil, ou tout au plus, une étrange réminiscence<sup>0</sup> ».

Dans cette approche, le chercheur réévalue le pouvoir de l'imagination et fournit une vision spiritualisée du monde naturel et de l'homme dans son milieu :

La science romantique [dit encore Gusdorf], propose une célébration de l'imagination libératrice. Par-delà les grillages de l'intellect, [...] l'imagination créatrice de l'homme de science trouve sa norme dans l'imagination divine dont l'être humain dans le temps de l'inspiration retrouve et épouse le sillage<sup>0</sup>.

Ainsi, le plus à même d'effectuer ce voyage est-il l'artiste investi d'une extralucidité, et chez qui le rêve est davantage un viatique pour la connaissance que la menace de choir dans la confusion. Dans son projet d'une doctrine globale de l'imagination, le poète de l'idéalisme magique,

<sup>0</sup> SCHUBERT Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve*, Albin Michel, 1982, p. 52.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, « Los maniqués », *Relatos contemporáneos*, in *Obras completas*, *op. cit.*, p. 305.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Légende et récits*, éd. bilingue, texte traduit et préfacé par Robert Pageard, Paris, José Corti, 1989, p. 199. [« Tres fechas », in *Obras completas*, *op. cit.*, p. 326].

<sup>0</sup> SCHUBERT Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>0</sup> GUSDORF Georges, *op. cit.*, p. 223.

Novalis, affirme que seul l'artiste peut « déchiffrer le sens profond de la vie<sup>0</sup> ».

D'après certains critiques, l'écrivain espagnol aurait découvert ces théories à travers la lecture de leur instigateur, Friedrich Schelling. L'édition française du *Système de l'idéalisme transcendantal*, parue en 1842, ou des *Écrits Philosophiques*, de 1847, circulait en Espagne. De son côté, Robert Pageard signale qu'au début des années 1860, Bécquer s'était lié d'amitié avec le poète Augusto Ferrán qui avait vécu à Munich et avait contribué à lui faire connaître la poésie allemande et l'œuvre de ces collecteurs de légendes, les frères Grimm<sup>0</sup>. Toujours est-il que dans *El Caudillo de las manos rojas*, publié entre mai et juin 1858, apparaît la figure du Songe, « fils de la tombe<sup>0</sup> », tenant dans ses quatre-vingt-dix mains une coupe pleine à ras bord d'un breuvage soporifique. Chargé de descendre sur terre, il se présente lui-même comme « maillon invisible entre le fini et l'infini, le monde des hommes et celui des âmes<sup>0</sup> ». Dans le fragment suivant, apparaît la notion de la « migration » de l'esprit guidé par le rêve :

Quando la materia duerme, el espíritu vela. En tanto que el cuerpo del caudillo permanece inmóvil y sumergido en un letargo profundo, su alma se reviste de una forma imaginaria y huye de los lazos que la aprisionan para lanzarse al éter ; allí le esperan las creaciones del Sueño [...]<sup>0</sup>.

Si le discours ésotérique signe ici sa dette, ce « relato de tema hindú » a toutefois moins de chance de séduire que l'univers des *Leyendas* – publiées au début des années 1860 – où l'ancrage dans le « terroir » et la tradition vont permettre à l'auteur d'exercer sa créativité.

### Poésie, rêve et imaginaire

Le conte populaire, ou « Märchen », où son découvreur, Johann Gottfried Herder, voit un *volkgeist*, c'est-à-dire l'expression d'une idiosyncrasie, permet la fusion entre poésie, rêve et imagination pour mettre en scène « les vérités créées et éternelles qui sommeillent au cœur de l'homme<sup>0</sup> ». Échappant au temps historique et à ses imparfaites certitudes, le « Märchen » élabore un discours mythique, et par là exemplaire. En mêlant le monde des esprits et le milieu naturel, il touche à l'au-delà des

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>0</sup> Cf. PAGEARD Robert, préface et traduction de BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Légendes et récits*, Paris, José Corti 1989, p. 28.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, « El Caudillo de las manos rojas », *Relatos de tema hindú*, in *Obras completas, op. cit.*, p. 264.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>0</sup> MONTANDON Alain, « Pour un mythe romantique du récit poétique, Hoffmann et le Vase d'or », in GELY-GHEDIRA Véronique (dir.), *Mythe et récit poétique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1998, p. 81.

apparences, laissant entrevoir « un sens que nous sommes obligés de poursuivre sans cesse, mais qui nous échappe au moment où nous croyons l'avoir saisi<sup>0</sup> ».

Plus que récit traditionnel qui ferait de leur auteur un transmetteur de folklore, les textes de Bécquer s'articulent à la charnière du conte de fées et de la nouvelle fantastique. Les techniques utilisées permettent de maintenir sur ce double fil la narration. Après avoir forcé l'adhésion en présentant un cadre géographique connu, en endossant lui-même le rôle du chroniqueur ou en faisant jouer les témoignages rapportés, l'écrivain emmène subrepticement son lecteur dans un univers où, comme dans le rêve, il est d'abord ravi avant d'être laissé en proie au doute qui marque le genre.

L'évocation enchante d'abord la lecture par le déploiement d'une rêverie cosmique suscitée par la profondeur des espaces servant de décor. Certes, le paysage de montagnes et de forêts est clairement identifié sur le plan géographique – les confins du Haut Aragon ou le pays de Soria, par exemple –, mais il rappelle le « Märchen » germanique, par les êtres surnaturels qu'il abrite, ondines ou gnomes, les esprits vivants qui peuplent ses recoins : il s'agit bien d'un monde « habité ».

Si le conte bécquerien se déroule selon le scénario onirique, il énonce aussi, dans un effet de mise en abyme, une histoire impossible : celle d'un rêveur et de son rêve. Dans la plupart de ces récits (« Los ojos verdes », « El rayo de luna », « La corza blanca »), la structure thématique se répète : un être captivant hante ces lieux, entraînant un héros qui ne peut lui résister. Comme dans *Tres fechas*, le protagoniste de « Los ojos verdes » est amené à réitérer ses excursions, à s'enfoncer dans le labyrinthe des bois pour tâcher de percer à jour une brûlante sensation d'insolite. On retrouve chez le personnage la même incrédulité : « Yo me creí juguete de un sueño... ; pero no, es verdad<sup>0</sup>. » L'être féminin, le regard, n'est pas le produit inconsistant de son imagination, mais une réalité aussi fugitive qu'irréfutable. Quand il parvient à l'approcher, elle lui signale elle-même sa nature incorporelle, son langage comparable à celui des sources et des rivières. Le bonheur annoncé correspond, dit l'inconnue, « a esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio<sup>0</sup> ». Mené à son terme, le rêve suppose cette fois l'anéantissement. Alors que l'idée de la mort avait été confusément pressentie par le narrateur de *Tres fechas*, dans la fiction elle se concrétise. Fasciné par les propos de la naïade, Fernando choisit d'être englouti.

<sup>0</sup> SCHELLING, *Philosophie de la mythologie*, cité par MONTANDON Alain, in *op. cit.*, p. 82.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, « Los ojos verdes », *Leyendas*, in *Obras completas*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 141.

Comme ce dernier, le héros de « El rayo de luna » est un contemplatif qui allie le goût de la chasse à celui de la rêverie. Il est, surtout, un lunatique au sens où l'entend Nodier, un rêveur de lune. Manrique perçoit l'imperceptible. Il est capable « de surprendre quelque parole de la conversation des morts<sup>0</sup> » ou la voix, inintelligible, des éléments. La créature qu'il croit entrevoir un jour, présence fugace aux propos obscurs, l'entraîne à sa poursuite, l'obligeant à s'orienter « dans le confus labyrinthe<sup>0</sup> » que forment les jardins des berges du Duero. Lui aussi réitérera sa quête jusqu'à la déflagration du réel : son rêve était une illusion d'optique. Ce qu'il prenait pour l'annonce d'un amour fulgurant, n'était que le jeu d'un rayon de lune. Cette fois, ce n'est pas le suicide qui scellera une expérience arrêtée dans sa dynamique, mais la folie. Mais celle-ci n'est-elle pas, au fond, comme le rêve, réversible, plus sensée que la raison quand le rêve s'avérait plus réel que la réalité ? « Manrique estaba loco ; por lo menos todo el mundo lo creía así.<sup>0</sup> » Et le narrateur de conclure : « A mí por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio<sup>0</sup>. »

Dans « La corza blanca », c'est en tuant la biche espiègle qui l'avait emmené dans le monde des transformations merveilleuses, que le héros exécute la jeune femme qu'il aimait, mettant lui-même une fin tragique à son rêve. Dans « Creed en Dios<sup>0</sup> », la chevauchée fantastique du seigneur de Montagut a tous les caractères de l'univers onirique. Quand le héros achève sa course, c'est pour découvrir que le château où il a vécu n'est plus que ruines où se dresse un couvent. Sa vie passée, de cruauté et d'arrogance, lui apparaît alors tel un songe dont, après des siècles d'errance, il s'éveille, parvenu au terme de ce qui apparaît comme un voyage initiatique. Ainsi, et en vertu du paradoxe onirique, la nature fabuleuse de son périple, sur laquelle le personnage s'interroge (« Habré soñado<sup>0</sup> »), se manifeste à l'inverse comme l'instrument d'une révélation lui faisant voir l'erreur où il s'était complu.

Autre exemple de cette conception mêlant éveil de l'âme, faculté suprasensible et portée éthique du songe : « El gnomo<sup>0</sup> ». Dans ce conte qui joue sur l'imbrication des récits, les anciens ont coutume de rappeler des légendes sur les trésors recelés par la montagne. Nul ne se hasarderait à croire à ces chimères, excepté les héroïnes. Marta et Magdalena, deux sœurs au caractère opposé, sont seules à même de prêter l'oreille à la poésie de

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 154. Traduit par nous.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 162-172.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 190-200.



l'eau et du vent, manifestation de la langue oubliée d'un temps où l'esprit habitait la matière. C'est à entrer dans le rêve profond que les éléments invitent les deux jeunes filles. Ainsi, l'eau s'adressant à Marta :

[...] Osa traspasar los umbrales de lo desconocido. [...] y más tarde, cuando se quiebre la cárcel que lo aprisiona, tu espíritu se asimilará a los nuestros, que son espíritus hermanos, y, todos confundidos, seremos la fuerza motora, el rayo vital de la creación que circula como un fluido por las arterias subterráneas<sup>0</sup>.

Mais alors que la promesse chthonienne de l'eau, qui charrie les minéraux et la mémoire des germinations, repose sur la convoitise et l'appétit de puissance, le vent exhorte Magdalena à la sagesse du cœur : « Vive oscura, vive ignorada, que cuando tu espíritu se desate, yo lo subiré a las regiones de la luz en una nube roja<sup>0</sup>. ». Une fois encore, c'est au moment où le rêveur croit toucher au but que le piège se referme. Cédant à l'attrait de l'immédiat, Marta restera prisonnière de la matière. Tandis que l'être de la jeune fille semble douloureusement figé dans les eaux de la fontaine, sa sœur Magdalena pourra accéder un jour à la condition aérienne de l'esprit.

On voit à travers ces exemples de quelle façon le rêve s'accorde avec les théories du savoir romantique. Il témoigne de la présence d'un état originel de la conscience qui échappe à la spéculation pour se traduire dans la vérité imaginaire, elle-même fuyante et énigmatique, du conte. Certes, parce qu'il est porteur d'un message venu d'un monde antérieur, sur ses chemins grand est le risque de se fourvoyer. Le rêve bécquerien est problématique. Est-il appel du néant, de la folie, accès à la vie véritable, à la raison ? Quelle expérience mérite le choix du rêveur, celle qui hante la matière et attrape le désir ? Celle qui traverse le temps ? L'auteur glisse parfois sa réponse. Puisqu'il est des songes heureux invitant à la célébration de l'amour universel (« El gnomo »), ou jetant leur lumière sur l'existence (« Creed en Dios »), le rêve mis en scène par le conte demeure le moyen privilégié d'entrevoir, peut-être, la vérité et le sens perdus.

Enfin, où trouver résumé plus lumineux que dans ces lignes de la deuxième lettre des « Cartas literarias a una mujer » ? Bécquer y fait état du rêve « magnifique » où il dit avoir vu :

L'amour enveloppant l'humanité comme dans un fluide de feu, parcourant les siècles, supportant l'incompréhensible attraction universelle des esprits, pareille à celle des astres, et se révélant au monde extérieur par le biais de la poésie, seul langage qui parvient à balbutier quelques-unes des phrases de son immense poème<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>0</sup> BÉCQUER Gustavo Adolfo, « El gnomo », *Leyendas*, in *Obras completas*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 462.

Annick LE SCOËZEC MASSON  
Lycée Fénelon/Paris

RÊVE ET ÉNIGME

## Essai d'interprétation d'un rêve de *La Tregua* de Mario Benedetti

En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même  
Proust, *Le Temps retrouvé*

Le roman *La Tregua*, (1960) se présente sous la forme d'un journal intime<sup>0</sup>. Le narrateur, Martín Santomé, chef de bureau d'une modeste entreprise, veuf, père de trois enfants, s'apprête à prendre sa retraite dans les six mois qui viennent, à l'âge de cinquante ans. Il s'éprend alors d'une jeune fille, Avellaneda, âgée de 24 ans, qui vient d'être engagée et placée sous son autorité. La passion amoureuse réciproque qui les entraîne s'achève brusquement par la mort de la jeune femme. Le récit se déroule du 11 février 1957 au 28 février de l'année suivante. Cet amour n'a été qu'une « trêve » dans une existence désenchantée.

Le récit du rêve est daté du samedi 2 mars<sup>0</sup>. Avellaneda a fait son apparition au bureau le 27 février, trois jours auparavant. Le narrateur a noté que c'est la première fois qu'il a une femme sous ses ordres. Le 28 février, Santomé a eu avec sa fille Blanca (23 ans) une conversation exceptionnellement confiante et affectueuse.

### Scénario du rêve

Le rêve en question revient à Santomé après un oubli de trente ans. Un événement de son enfance en fut la cause immédiate : pour l'obliger à manger sa purée de pommes de terre, sorte de bouillie dont il avait horreur, sa grand-mère inventa un moyen efficace. Vêtue de l'imperméable de l'oncle, dissimulée sous le capuchon, chaussée de lunettes noires, elle frappait à la fenêtre ; l'entourage (la bonne, la mère, une tante) annonçait en chœur l'arrivée d'une sorte de Croquemitaine : « ¡ Ahí está don Policarpo ! (Don Policarpo era una especie de monstruo que castigaba a los niños que no comían<sup>0</sup>.) » Terrifié, l'enfant avale à toute vitesse sa purée. Ce jeu – dont l'effet était presque magique – avait lieu à plusieurs reprises ; on y conviait les amis de passage pour s'amuser de la panique de l'enfant, tandis que les

---

<sup>0</sup> En 1960, Mario Benedetti publie également un autre livre, *El País de la cola de paja*, violente critique de l'Uruguay et de ses complexes de culpabilité et d'infériorité par rapport à d'autres pays. Les Uruguayens considèrent leur pays comme le plus petit pays d'Amérique du Sud, un « paisito ». C'est ainsi qu'est intitulé le film réalisé par Ana Díez, *Paisito*, en 2008, évoquant l'époque du régime dictatorial imposé par un coup d'État en Uruguay (1973-1985).

<sup>0</sup> « Éste es uno de los pasajes más diferenciados dentro de la obra, ya que en ella no son habituales las referencias oníricas ni los traumas infantiles. Quizá fuera dable realizar sobre este fragmento un pormenorizado análisis psicológico », NOGAREDA Eduardo, « Introducción », BENEDETTI Mario, *La Tregua*, Madrid, Cátedra, 1978, 2007, p. 96.

Édition utilisée : BENEDETTI Mario, *La Trêve*, Postface de MERCIER Lucien, traduction par MORVAN Annie, Paris, Éd. Belfond, 1996.

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, *La Tregua*, op. cit., p. 96.

nuits de celui-ci étaient peuplées de cauchemars à répétition, hantées par ces « encapuchonnés silencieux<sup>0</sup> » terrifiants, tournant toujours le dos, enveloppés dans un épais brouillard, tous identiques, comme faisant la queue pour envahir sa peur, muets comme des carpes, se dandinant lourdement.

Le narrateur observe que ces étranges personnages lui font moins peur en rêve que dans la réalité. À mesure que les années passent, sa peur enfantine devient fascination. Il finit par s'attacher aux Polycarpes et à regretter leur absence, lorsqu'une nuit, ils réapparaissent à la queue leu leu, puis s'éclipsent à jamais. Ce rêve, d'abord regretté, tombe dans l'oubli ; il est refoulé<sup>0</sup>. Santomé ne veut rien en savoir.

Trente ans plus tard, dans la nuit du vendredi au samedi 2 mars 1957, le rêve revient inopinément, provoquant chez le rêveur autant de bonheur que d'horreur. Les Polycarpes de jadis se mettent de nouveau à se balancer ; soudain ils se retournent un bref instant découvrant leur visage : « Todos ellos tenían el rostro de mi abuela<sup>0</sup>. » Tel est le résumé du contenu manifeste.

### Le rêve

Rébus, hiéroglyphe, énigme, palimpseste etc., un rêve évoque ces figures ou bien d'autres ; aucune de ces métaphores ne dit la spécificité du rêve : toujours surdéterminé, il est un puits sans fond, inépuisable, à l'instar de l'inconscient, dont il n'est qu'une manifestation fugace, labile, superficielle. On pourrait appliquer à l'étude de ce rêve le conseil que, dans un autre domaine, donnait un célèbre kabbaliste : « Si tu veux comprendre l'invisible, enfonce-toi autant que tu peux dans le visible<sup>0</sup>. » Cela serait une autre façon de s'engager sur « la voie royale qui nous conduit vers l'inconscient », comme dit Freud.

D'autre part, s'il convient de distinguer le rêve réel du rêve de fiction – où prédomine l'élaboration secondaire, auquel manquent les associations du rêveur, la relance de celles-ci par l'interprétation de l'analyste, le cadre de la séance, l'effet du transfert –, il n'en reste pas moins légitime de tenter d'appliquer à celui-ci, souvent moins incohérent ou moins absurde que celui-là, la méthode d'interprétation inventée par Freud avec les éléments du travail du rêve – condensation, déplacement, figuration, puissance secondaires. Le rêve de Santomé n'évoque que des femmes. Hormis

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>0</sup> « De notre mémoire, le refoulé est la part la plus vivante, la plus indestructible », ANDRÉ Jacques, *Les 100 mots de la psychanalyse*, Paris, PUF, *Que sais-je ?*, 2009, p. 10.

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 97.

<sup>0</sup> Cité par P. POUSSEUR Robert, Recension de Henri-Jacques Stiker, *Les Fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. du Cerf, 2006, in *Esprit et Vie*, n° 171, mai 2007, p. 26-27.

l'allusion fugace à l'oncle, l'absence de référence masculine, notamment au père, ou à une figure paternelle, est à remarquer. Don Polycarpe est une femme travestie en homme.

L'inconscient ne connaît pas le temps, il n'oublie jamais. Le rêve du samedi 2 mars est la réminiscence d'un rêve d'enfant, au milieu d'un autre rêve, qualifié de « más vulgar que pecaminoso<sup>0</sup> », ce qui laisse entendre que le rêve qui surgit a quelque chose de « pecaminoso », suggérant un affect de transgression, de faute, de culpabilité – il ne suggère ni une peccadille ni un « péché mignon ». D'autre part, le retour inopiné du rêve de naguère laisse supposer qu'il a été provoqué par un événement récent.

Le matériel d'un rêve peut se déchiffrer, selon deux axes simultanés, réel ou inventé : un axe horizontal – désirs actuels, contexte de la réalité, événements, circonstances, contingences, sentiments, émotions, fantasmes, etc. ; un axe vertical – empreintes ineffaçables des expériences, des traumatismes, des jouissances, des désirs, des compulsions de répétitions, des pulsions sexuelles<sup>0</sup>, amoureuses ou hostiles (éventuellement les plus archaïques) de l'enfant que fut le rêveur.

### **Hypothèse d'interprétation et analyse de quelques signifiants**

À l'insu du rêveur, de façon refoulée ou réprimée par la censure, le rêve suggère les premiers émois amoureux provoqués, dans l'existence monotone et grise de Santomé, par la survenue inattendue d'une jeune femme, avec laquelle va se nouer une intense relation amoureuse. L'arrivée d'Avellaneda réveille une angoisse infantile ancienne devenue fascination. Le rêve pourrait laisser présager la fin tragique de l'aventure qui va s'engager<sup>0</sup>. Les arguments suivants tentent de valider cette hypothèse d'interprétation, sans exclure d'autres lectures de ce rêve de fiction.

#### **Éléments ou motifs prédominants**

Ambivalence, dissimulation et secret, transgression, sentiments de culpabilité, diminution ou levée de la censure, désirs sexuels ou érotiques : tels sont les affects, les émotions, les sentiments, les aspects majeurs de l'élaboration du rêve.

Il s'agit d'un rêve récurrent, oublié pendant trente ans, jusqu'au rêve actuel – 2 mars, samedi, veille d'un jour où Santomé n'ira pas au bureau, donc ne reverra pas Avellaneda. Il contient des éléments infantiles :

---

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 97.

<sup>0</sup> « Les désirs sexuels refoulés fournissent les forces pulsionnelles les plus nombreuses et les plus puissantes qui concourent à la formation des rêves », FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, traduction de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « folio plus », 2009, p. 69.

<sup>0</sup> Il serait intéressant de s'interroger sur les raisons inconscientes qui ont pu provoquer chez Avellaneda son amour pour un homme qui pourrait être son père. La fin du roman suggère quelques interprétations à ce sujet.

On peut garantir avec certitude [...] qu'un rêve contient des éléments infantiles quand il est de l'espèce récurrente, c'est-à-dire quand, ayant d'abord été rêvé dans l'enfance, il reparaît constamment de temps en temps pendant le sommeil de l'adulte<sup>0</sup>.

Ici, une durée de trente ans sépare le récit du rêve actuel du premier rêve. Santomé a rêvé jusqu'à l'âge de vingt ans un premier rêve qu'il eut vers l'âge de quatre ans, donc lors de la phase œdipienne ou précœdipienne de son développement psychique. À cet égard, on peut remarquer de nouveau que les personnages du rêve sont en majorité des femmes. Seule une allusion à un oncle et le nom de Don Policarpo (femme déguisée) suggèrent une présence masculine – pour ce dernier une présence absente : le père n'apparaît pas. Le rêve peut réveiller des angoisses infantiles par rapport à l'univers féminin, à l'autre féminin<sup>0</sup>.

### **Restes diurnes et contexte**

La fin du jour, précédemment évoqué dans le *Journal* (vendredi 1<sup>er</sup> mars, la veille même), et le début du jour noté dix jours plus tard (12 mars) suggèrent d'une part des pensées érotiques, d'autre part un premier intérêt pour Avellaneda – celle-ci ne sera jamais appelée par son prénom, Laura, ce qui peut suggérer une intention de mise à distance. Appeler la jeune femme par son patronyme, comme les autres collègues masculins, masque le caractère amoureux de la relation, et marque aussi qu'elle est, entre les autres femmes, une exception.

### **La nourriture**

Le dégoût et le refus de la nourriture que manifestait l'enfant peuvent être le symptôme d'un malaise familial, de la mauvaise entente de ses parents que le narrateur a évoquée précédemment dans son *Journal*, notamment l'absence de la figure paternelle. Le rêve a une dimension archaïque : le rejet de la nourriture renvoie au sein maternel, désiré et haï. La survenue d'Avellaneda peut raviver le souvenir du lien précoce du rêveur à sa mère.

### **L'ambivalence**

Le jeu cruel, d'abord terrifiant, provoque chez l'enfant des cauchemars, où apparaît le Croquemitaine qui va provoquer autant d'horreur que de bonheur. L'ambivalence des sentiments de Santomé, conscient de son âge de 50 ans, qui le sépare d'une jeune femme de 24 ans, ne cessera de le

---

<sup>0</sup> FREUD, *L'Interprétation des rêves*, traduction de I. Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1971, p. 169.

<sup>0</sup> Voir à ce sujet SESÉ-LÉGER Sylvie, *L'Autre féminin*, Paris, Éd. CampagnePremière, 2008 et 2009, [286 p.].

hanter jusqu'à la fin du récit. Quand il finit par se décider à lui proposer de l'épouser, il apprend la mort d'Avellaneda.

**« Mis encapuchados »**

C'est là un signifiant majeur. Ces figures sont minutieusement décrites – « silenciosos de espaldas, rodeados de una espesa bruma... en fila, como esperando turno para ingresar a mi miedo<sup>0</sup> ». « Mis » témoigne de l'attachement, de l'affection pour ces espèces de doudous que sont devenus les Polycarpes. L'impression générale est que ce rêve a profondément impressionné le sujet. Le capuchon suggère la dissimulation, motif qui traverse tout le roman.

**« Rara especie de Policarpus »**

« Raras », souligné, peut indiquer des pulsions refoulées qui se manifestent pour la première fois, ou les aspects hybrides de cette figuration. Quelque chose d'insolite a surgi dans le paysage imaginaire du rêveur. Le mot laisse entendre que les Polycarpes appartiennent au « domaine de l'inquiétante étrangeté. Il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite, l'angoisse et l'épouvante<sup>0</sup> ». Selon Freud : « L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps vécu, depuis longtemps familier<sup>0</sup>. » Le non familier est quelque chose qui désoriente, qui provoque une incertitude intellectuelle ; qui suggère aussi « le caché, dissimulé », « tout ce qui devrait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti<sup>0</sup> ». Le mot « raras » est à interpréter particulièrement<sup>0</sup>.

**Don Policarpo**

« Polycarpe était une espèce de monstre qui punissait les enfants difficiles à table<sup>0</sup> ». Est-ce une invention propre à cette famille que ce personnage fantastique ? En Uruguay, on dit couramment pour effrayer les enfants : « Que viene el hombre del saco... Que viene el King Kong... Que vendrá la Piernuda... ». Au Venezuela, on menace l'enfant qui ne veut pas manger ou se coucher qu'il sera transformé en nain et que les gens du cirque s'empareront de lui pour l'incorporer à un spectacle de lilliputiens<sup>0</sup>. Poly, préfixe qui indique la pluralité, l'abondance, la surabondance, peut suggérer

---

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 96.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de FÉRON Bertrand, Paris, Gallimard, 1985, p. 213.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>0</sup> Freud explique très clairement combien le sentiment d'inquiétante étrangeté éprouvé par un personnage de fiction peut laisser le lecteur complètement indifférent, ou même susciter en lui un effet de comique plus que d'angoisse ou d'épouvante. Cf. FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 258-263.

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 96.



l'excès de pulsions difficiles à contenir. Les Polycarpes du rêve sont-ils des créations multipliées du sur-moi ? Ou bien représentent-ils l'instance et l'insistance de la conscience morale qui ne cesse de tourmenter le narrateur ?

Le thème de la dissimulation revient de façon obsédante : silencieux, tournant le dos, attendant leur tour, ne parlant pas, les Polycarpes figurent ce qui demeure caché<sup>0</sup> dans le brouillard.

« **Intermittente balanceo** »

Balancement, hésitation, sensualité ou autoérotisme infantile. Cette indication d'un mouvement du corps est la principale suggestion sensorielle du rêve.

« **Oscuras túnicas, impermeable** »

« Imperméable » peut signifier le désir ou le souhait d'éviter les commentaires malveillants provenant de l'entourage – Santomé et Avellaneda prendront mille précautions pour dissimuler leur liaison aux yeux de l'entourage des employés du bureau, des rencontres fortuites de personnes connues par l'un ou l'autre.

L'imperméable protège aussi de la pluie, de l'interdit, de la transgression. Il est à la fois une défense et une protection.

**Ambivalence : « Miedo/fascinación. Hipnotizado »**

Quand il a un autre rêve, Santomé déclare : « Yo hubiera preferido soñar mis Policarpes<sup>0</sup>. » Ambivalence haine/amour à l'égard de la grand-mère qui a inventé ce « jeu cruel » auquel le rêveur finit par s'attacher. Il aime ce qui lui a fait du mal. Cette ambivalence se projette sur le désir inconscient. La métamorphose de l'horreur en bonheur s'éclaire par cette remarque de

<sup>0</sup> *Polycarpe* signifie étymologiquement « fruits en abondance » (Je remercie Clément Tournier de m'avoir communiqué cette information). Saint Polycarpe fut martyr en 155. Dans la lignée de don Polycarpe, du Père Fouettard, de la Fée Carabosse, du Grand Méchant Loup, du Père Lustucru ou de Croquemitaine, il serait intéressant, à cet égard, d'inventorier et d'analyser, dans une perspective sociologique, linguistique, esthétique, psychanalytique ou autre, les êtres fantastiques d'origine littéraire, populaire ou folklorique (les Sorcières, les Fantômes, le Diable, les Jeteurs de sorts) ou les genres de menaces (fessées, martinets, taloches, cachot, privation de desserts), utilisés dans diverses langues ou différentes cultures, à l'endroit des enfants capricieux, ou dont on souhaite qu'ils se comportent en « enfants sages ». Dans certains contes, des personnages terrifiants menacent les enfants de les manger. Je remercie à ce propos Madame Nicole Belmont, auteur notamment de *Comment on fait peur aux enfants* suivi de *Les Croquemitaines, une mythologie de l'enfance*, Paris, Mercure de France, 1999.

<sup>0</sup> Voir à ce propos le conte évoqué par Freud, « L'Homme au sable », dans les *Contes d'Hoffmann* (1776-1822). Traduction de Loève-Veimars. Lecture accompagnée par Dorian Astor, Paris, Gallimard, « La bibliothèque Gallimard », 2003.

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 97.

Freud au sujet d'un fantasme effrayant qui « n'est que la transmutation d'un autre qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, mais se soutenait au contraire d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vivre dans le sein maternel<sup>0</sup> ».

### **Brume, regrets, attente, oubli, récit à d'autres**

Après une longue nostalgie des Polycarpes, le rêve tombe dans l'oubli, devient un récit banal que l'on raconte à d'autres. Cette « banalisation » n'est sans doute qu'une ruse de la censure.

### **Rêve du samedi 2 mars**

– Violente ambivalence : « Indeciblemente feliz y horrorizado<sup>0</sup>. »

– Retour des indéformables, « eternos, inocuos Policarpes de mi infancia<sup>0</sup> ». On peut mettre en parallèle ces deux termes : « inocuo » (inoffensif, qui ne présente pas de danger) et « pecaminoso » (entaché de péché, dangereux).

### **Levée du refoulement**

Se produit une levée soudaine, imprévisible, fugace de la censure – « de pronto, hicieron algo totalmente imprevisto. Por primera vez se dieron vuelta, solo por un momento<sup>0</sup> ». Cette levée du refoulement provoque la solution et la dissolution du rêve grâce à la brève apparition du visage de la grand-mère du rêveur.

La figure centrale du rêve est « la abuela » – « todos ellos tenían el rostro de mi abuela<sup>0</sup> ». Il s'agit du point final, point d'orgue, point culminant du récit onirique, dont l'interprétation est polysémique ou polyphonique. Cette figure est sans doute l'image clé dans ce récit. Le rêve s'interrompt brusquement sur cette figure, ce qui lui donne un relief capital. On peut en proposer de multiples sens.

### **Transgression des générations**

La grand-mère symbolise la mère du rêveur. Elle évoque Avellaneda – patronyme toujours utilisé au lieu de Laura. Elle a 24 ans, presque l'âge de la fille de Santomé, Blanca, qui a en 23 ans. La grand-mère se substitue à la jeune femme – le rêve remplace une chose ou une action par l'inverse, par exemple, jeter dehors équivaut à jeter dedans, selon Freud. Le retournement en son contraire est un effet banal de la censure afin de dissimuler le désir refoulé.

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 250.

<sup>0</sup> BENEDETTI Mario, op. cit., p. 97.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

La grand-mère peut suggérer aussi la mère d'Isabel (l'épouse morte de Santomé), type de mère castratrice telle qu'elle est décrite dans les dernières pages du roman.

Comme le rêveur se projette toujours lui-même dans chaque éléments du rêve, le visage de la grand-mère peut être aussi une figure de Santomé qui s'imagine, à côté d'Avellaneda toujours jeune, aux côtés d'un homme de sa génération, devenu lui-même un « calandraca<sup>0</sup> ».

Le visage de la grand-mère peut laisser pressentir ou présager la mort qui viendra bientôt, comme une sorte de pressentiment inconscient, la mort qui mettra fin à une relation d'amour, mort qui dans ce rêve s'annonce de façon brutale, bouleversante, suggérant à la fois le châtement d'avoir violé les interdits, la transgression de l'inceste. On dirait qu'un changement, une prise de conscience soudaine s'est opérée dans le psychisme du rêveur, suscitant des conflits inconscients, et lui laissant pressentir que l'aventure amoureuse sera à la fois heureuse et tragiquement interrompue. Le surgissement du visage de la grand-mère peut suggérer à la fois la punition des transgressions (image du sur-moi) et l'issue fatale (idée de la mort à l'horizon), image sur-moïque. Le visage de la grand-mère – typique figuration surdéterminée – révèle aussi quelque chose de l'amour du rêveur.

En fait, le rêve essentiel à interpréter est celui qui commence par « Hasta anoche » jusqu'à « el rostro de mi abuela ». Une grand-mère peut rappeler des moments tendres et affectueux dans la vie familiale, une protection affective. Mais c'est justement la grand-mère qui avait inventé le jeu cruel. L'idée de mariage, qui vient souvent à l'esprit de Santomé, peut aussi suggérer un conflit avec les « Polycarpes ». De toute façon, ce rêve peut anticiper la trêve dans une existence marquée par la tristesse, le pessimisme, l'ennui. Le brusque réveil du dormeur met soudain le rêveur devant le constat irrécusable de la réalité, à laquelle devra s'affronter désormais le principe de plaisir : dilemme qui explique peut-être le silence des dix jours suivants, avant la reprise de la rédaction du journal intime.

L'interprétation d'un rêve est inépuisable, multiple, polysémique, polyphonique. Lire c'est essayer de faire advenir le sens. Ce texte montre que la création littéraire découvre la fonction de figuration du rêve et détourne de la psychanalyse appliquée :

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 217. Le mot « calandraca » est ainsi défini par une note de l'éditeur, Eduardo Nogareda : « persona de físico desgastado por la edad o por alguna enfermedad ». Le *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) indique que « calandraco, ca » est l'équivalent de « calandrajo : persona ridícula y despreciable », Annie Morvan traduit avec bonheur : « un vieux schnoque ».

C'est une épineuse entreprise et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes, de choisir et arrêter tant de menus airs de ses agitations<sup>0</sup>.

C'est bien cette « épineuse entreprise », selon la citation de Montaigne, qu'a tentée l'interprétation proposée, consciente d'être loin d'avoir épuisé les « profondeurs opaques [des] replis internes » de l'univers psychique de Martín Santomé, qui n'est sans doute pas sans relation avec celui de Mario Benedetti. Ces réflexions de Jean Starobinski, dans *La Relation critique* (1970), peuvent servir de conclusion à cet essai d'interprétation :

Comprendre, c'est d'abord reconnaître que l'on n'a jamais assez compris. Comprendre, c'est reconnaître que toutes les significations demeurent en suspens tant que l'on n'a pas achevé de se comprendre soi-même<sup>0</sup>.

Bernard SESÉ<sup>0</sup>

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

<sup>0</sup> MONTAIGNE, *Les Essais*, Livre II, Chapitre VI, « Sur l'Exercice », Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, p. 466.

<sup>0</sup> STAROBINSKI Jean, « L'interprète et son cercle », *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 79.

<sup>0</sup> Je remercie vivement Madame Marie-Odile Métral Stiker et Sylvie Sesé-Léger pour leur contribution à l'élaboration de cette communication.

## Sueños como pistas: policial y psicoanálisis en *La Pesquisa* de Juan José Saer

Algún poeta japonés del siglo X, o quizás del IX, cuyo nombre tal vez hayamos perdido o irónicamente se confunda con el de algún otro, descubrió para la poesía la dificultad de distinguir a la distancia, en los comienzos de la primavera, los copos blancos de nieve tardía y las flores blancas de los ciruelos tempranos. Esta dificultad de la percepción, expresada en poemas de un puñado de sílabas, fue valorada por otros poetas que la repitieron en sus versos, convirtiéndola en un recurso que más tarde fue sistematizado con el nombre de « confusión elegante », que era no sólo la confusión de los copos y los pétalos, sino también, por la combinación de una demora y de una anticipación, la del invierno y la primavera.

A diferencia de la metáfora, que propone la conjunción de lo que en el mundo existe separadamente, la elegancia confusa de los poetas japoneses descansa en la entidad separable de lo que el mundo parece fusionar. Estos poetas lejanos entendieron que esa confusión, que duraba unos breves días en los que el orden cósmico actúa como si quisiera sacudirse de su propia determinación y darse un aire de desentendida vaguedad, también se proyecta, como cifra de lo ambiguo y de lo incierto, sobre el resto del tiempo y de las cosas.

Este descubrimiento japonés es hoy un capítulo olvidado de la historia de la literatura, pero poetas y escritores de tradiciones y épocas diversas no han dejado de reinventarlo continuamente. Sus manifestaciones más visibles – si es que no las estoy confundiendo con otra cosa – incluyen las múltiples y repetidas variaciones sobre el doble, los espejos, los mundos paralelos, los fantasmas, las máscaras, las experiencias alucinatorias, y especialmente sobre el sueño y la realidad, variaciones que dan aliento a las obras más diversas y que ponen en juego la condición elusiva y extranjera de la realidad.

El arte literario de Juan José Saer parece nacido de esta vieja y abandonada idea japonesa, y destinado a renovarla y darle vida nueva. Una de las facetas persistentes de la literatura de Saer, digámoslo así, hace proliferar copos y flores para que los distingamos, y los hace a ambos blancos y distantes para que los confundamos. El propósito de mi ponencia es considerar el rol central del sueño en *La Pesquisa* y el tratamiento irónico que hace Saer de su potencial revelatorio, especialmente en relación con el psicoanálisis. Para ello, primero presentaré los modos en que este mecanismo central de confusión se manifiesta en la novela, mecanismo del cual el sueño es un caso a un tiempo particular y privilegiado.

## Duplicación y confusión como procedimiento

El tema del doble no necesita ser presentado, ya que recorre la literatura entera. Uno de los efectos de la duplicación del yo es que le arroja una sombra de incertidumbre, amenazándolo con la disolución. Muchos personajes de Saer se mueven bajo esa sombra, de un modo ostensible, como veremos en *La Pesquisa*. Pero las duplicaciones de Saer no son sólo de personajes sino también verbales, de textos. Casi no hay narración de Saer a la que el autor no le agregue un doble, una especie de espejo deformante o de variación, que simultáneamente la refleja y la distorsiona. En *La Pesquisa*, progresivamente descubrimos que la pesquisa en realidad son dos, la policial para encontrar al culpable de los asesinatos de París y la literaria para determinar la autoría del manuscrito encontrado entre los papeles de un escritor muerto recientemente, para después descubrir además que las dos historias, la de los asesinatos contada por Pichón y la del manuscrito de tema griego, de un modo elíptico se corresponden.

Pero la confusión en Saer es particularmente elegante cuando se trata de confundir los géneros, especialmente la narración y la poesía. En los títulos ya asoma la determinación de aproximar o confundir estos géneros disímiles. Mientras su obra poética lleva por título indudable *El Arte de narrar*, sus novelas y cuentos tienen títulos que, como el lenguaje de la poesía, suelen trabajar con polisemias y ambigüedades semánticas, haciéndose incluso eco entre sí y potenciando sus significados. Esta poetización de la novela se manifiesta también en el trabajo minucioso y preciso con el lenguaje, en el desarrollo de una sintaxis y una cadencia que de tan reconocibles ya son como firmas de Saer. Otro de los efectos de esta misma determinación es el de narrar en el presente propio de la poesía lírica. Y hay otro mecanismo, no menos sustancial, por el cual la narración en Saer se contamina de poesía. El lector tradicional de narraciones busca responder a la pregunta por lo que va a ocurrir, lo que lo impulsa a leer. Saer lo obliga a cambiar de pregunta, o al menos a agregar otra pregunta, igualmente importante : esa pregunta es, como suele ocurrir en la poesía, *qué significa* la pregunta por el sentido. Saer no sólo acostumbra trabajar el sentido de sus narraciones con los recursos de la ambigüedad y el hermetismo, habituales en el discurso poético, sino que además suele introducir elementos que tematizan o ponen en escena esta dificultad hermenéutica. En *La Pesquisa* casi no es necesario señalarlo, ya que la extracción de sentido a partir de las cosas como signos es propia del género policial, tarea cuya necesidad está acentuada en esta novela por la disposición que el asesino hace de los restos de las víctimas, que parece obedecer a un rito de significado indescifrable, y que funciona como un misterio que se agrega al misterio de los asesinatos. O sea que tenemos por un lado las duplicaciones del yo de los personajes, de las tramas de sus narraciones, del género de sus textos, y por otro lado la

disolución de los rasgos distintivos de esos pares. Es decir que a la técnica de la duplicación le corresponde en Saer la acción paralela de fomentar la confusión, que es su finalidad. Con tal asiduidad están trabajadas y combinadas la duplicación y la confusión en esta novela, que podemos encontrar en ella casi todos los procedimientos listados al comienzo de este trabajo como posibles manifestaciones de la invención de los poetas japoneses : la alucinación, el doble, los espejos, el fantasma, y sobre todo el sueño. Veamos algunos de esos procedimientos.

El reflejo entre sueño y realidad es crucial en *La Pesquisa* y se transforma pronto en el centro enigmático de la trama. Desde el comienzo, Morvan, el policía que está a cargo de la investigación, tiene sueños en los que se pasea de noche por una ciudad que es difícil no confundir con la de la realidad:

El sueño transcurría en una ciudad silenciosa y envuelta en una penumbra crepuscular, omnipresente y uniforme, que, a decir verdad, no difería mucho de las ciudades reales que conocía, incluso de la ciudad llamada París en la que vivía y trabajaba, y a la que a causa de su trabajo justamente conocía como se dice como a la palma de la mano, e incluso le hubiese parecido estar en ella a no ser por muchos detalles aislados de entre los cuales, como sucede siempre en los sueños, únicamente algunos se le hacían evidentes, en tanto que los demás quedaban sumidos en la región negra y pegajosa de los presentimientos<sup>0</sup>.

Este sueño, que la novela presenta como un texto enigmático que requiere ser descifrado, incluye a su vez elementos explícitamente impermeables a la interpretación :

A causa quizás de la luz crepuscular que borronaba todo, o por alguna otra razón desconocida, los lugares, la arquitectura, los monumentos eran irreconocibles y algo desproporcionados, o ligeramente más grandes o ligeramente más chicos de lo que son en la vigilia, y en general, y sobre todo las estatuas que se levantaban en las plazas y en las esquinas principales, difíciles de descifrar : de una de ellas, bastante más grande que las que Morvan conocía, y que por esa razón hubiese podido interpretarse con más facilidad, era casi imposible saber lo que representaba. Hombre, animal, figura ecuestre, centauro, sátiro, bisonte, ángel o mamut, las rugosidades de la piedra y tal vez la erosión, delataban el origen arcaico del monumento y borronaban su sentido<sup>0</sup>.

La ambigüedad de sus monumentos hace que la ciudad misma parezca estar consagrada, como dice Saer más adelante, « al dios de lo indiferenciado<sup>0</sup> ». Estas imágenes indefinidas se complementan en el sueño con las figuras de monstruos mitológicos que sorpresivamente ilustran los billetes de ese mundo : Escila, Caribdis, la Gorgona y la Quimera, que agregan a los sueños posibilidades ulteriores de interpretación y de sentido.

Además de su aparición aislada, también hay varias instancias en que los recursos de la confusión aparecen combinados. En un momento clave de la

---

<sup>0</sup> SAER Juan José, *La Pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, [175 p.], p. 24.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 94.

novela, Morvan se mira al espejo y no se reconoce, víctima de la alucinación que le ofrece su propio reflejo. El sueño de Morvan termina siendo una posible alucinación de sonámbulo que él confunde con un sueño, y cuya naturaleza variará para el lector según la solución que adopte para los asesinatos. El fantasma no sólo aparece en *La Pesquisa* sino que es el nudo que ata las dos historias. Recordemos el epígrafe de la novela del manuscrito : « Prueba de que es sólo el fantasma lo que engendra la violencia<sup>0</sup>. » Esta frase refiere tanto a la posible duplicación fantasmal de Helena, causa de la guerra griega del manuscrito, como al asesino del relato de Pichón, esa presencia fantasmal que sale a matar en las noches de París ; o puede referirse incluso al doble fantasmal interno que tal vez guíe inconscientemente al asesino. Otro de los vínculos entre las dos historias, que hacen de *La Pesquisa* un todo inseparable de lenguaje y de forma, es este hilo griego que ata la guerra de Troya del manuscrito con las imágenes de mitología de los sueños y de las reflexiones de Morvan. Agreguemos que también los pares de personajes conectan ambas historias, ya que mientras la de Pichón gira en torno a la relación y oposición entre los policías Morvan y Lautret – cuyo nombre puede leerse como *l'autre* en francés, el otro –, la del manuscrito lo hace en torno al contraste entre el Soldado Viejo y el Soldado Joven. Y la disposición formal completa este anudarse de las historias : la primera parte de la novela presenta el relato de Pichón ; la segunda presenta el marco de ese relato, en el que tiene lugar la pesquisa literaria y en el que se narra la historia contenida en el manuscrito ; la tercera funde ambas partes y combina pesquisas e historias. Notemos por último que la maquinaria estrictamente policial de *La Pesquisa* – que deliberadamente confunde, dicho sea de paso, el policial clásico de enigma y el policial negro –, y que constituye la innovación de Saer dentro de la historia del género policial, se basa en la duplicación del detective y en la fusión entre detective y asesino. Es decir, Saer duplica al detective para después confundirlo con el asesino. Y notemos además que, si bien la solución doble es un tópico del género (una primera solución a la que el lector es falsamente llevado, reemplazada por la solución verdadera con la que el detective lo sorprende), en *La Pesquisa* no queda claro que una solución sea más convincente que la otra. Es decir, el tratamiento del policial que Saer hace en *La Pesquisa* es tan consustancial a su obra como el de *La Muerte y la brújula*, por ejemplo, lo es a la de Borges.

Hasta tal punto la confusión elegante está presente en la novela, que incluso encontramos un ejemplo de pura ortodoxia japonesa cuando Morvan, por un momento, confunde el reflejo de papelitos en la ventana de

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 62.



su oficina con los copos de nieve que caen sobre las calles de París. Incluso Saer, discípulo obediente de aquellos maestros japoneses que probablemente ignorara, concluye la novela con la llegada cierta del otoño después de haberla hecho transcurrir en la incertidumbre estacional, en la imposibilidad de distinguir entre el verano tardío y el otoño temprano. Como si su literatura solo fuera posible en la ausencia de certidumbres, que una vez alcanzadas la clausuran.

Casi todas las líneas hasta aquí trazadas parecen concentrarse y anudarse en un concepto que Saer trabaja y retrabaja con constancia y recurrencia, y al que se refiere como lo negro, o lo oscuro. Estas palabras y sus variantes, ya sea como adjetivos o como entidades abstractas – negro, oscuro, lo negro, lo oscuro, la negrura, la oscuridad –, y acompañadas por las sombras, las penumbras, las luces turbias, la bruma, la llovizna y todo aquello que colabore con el misterio en general – y en última instancia con la irrealidad y con la nada –, son utilizadas en distintos contextos que las cargan de una diversidad de sentidos que cubren lo ontológico, lo cósmico, lo antropológico, lo epistemológico, lo psicológico y hasta lo ético. *La Pesquisa* se presta especialmente a leerse siguiendo este reguero de negrura y de oscuridad, que corroe los procesos mentales de Morvan al punto de que sus propios actos resultan entreverados de sombra y de penumbra hasta para él mismo.

Saer presenta lo oscuro junto con su opuesto, que a su vez es doble. Por un lado lo claro o luminoso, como cifra de la razón y de lo que es en principio controlable por el esfuerzo consciente, y por lo tanto como antípoda de lo negro. Recordemos especialmente la «apetencia de lo claro<sup>0</sup>» característica de Morvan – cuya oficina, por otra parte, se encuentra sobre el bulevar Voltaire. Y por otro lado lo blanco, que más que identificarse con lo claro y lo luminoso es manifestación de lo indistinto, y se hermana con lo negro en su cualidad indiferenciada y hasta amenazante. Recordemos que Morvan no deja de mirar inquisitivamente el cielo cubierto de nubes blancas y de caminar perdido por las calles cubiertas de nieve blanca. Color blanco que adquiere, en la estirpe de Melville, un carácter ominoso en el reiterado y mitológico «toro intolerablemente blanco<sup>0</sup>», que Morvan recuerda ante los plátanos sin hojas y que cifra, en el raptó y violación de la ninfa del mito de Europa, el horror de los asesinatos de las viejitas.

En lo oscuro, entonces, se anudan al menos tres aspectos. El trabajo del poeta, que destila y potencia las posibilidades de ese repertorio de palabras, creando redes de opuestos y contrastes mientras renueva la perpetua metáfora de la luz. El doble oculto de la realidad o del mundo o de la

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 9, 104, 136 y 161.

especie o de la mente ; ese hemisferio que, al modo lunar, se mantiene siempre en sombras y que Saer no deja de asediar. Y el principio interno, inaccesible para él mismo, que Morvan desconoce y que es el germen de su propio fracaso ; principio que, antes que padecer, en realidad encarna.

### Sueño y opacidad del yo

Este doble interno, este fantasma, este personaje postulado y potencial, pero nunca realmente develado, es tal vez el verdadero protagonista de la novela. Y es a través del sueño que tenemos su manifestación principal. Los sueños de Morvan son la pista más importante con la que cuenta el lector para postular una posible solución del enigma. Podemos afirmar que el sueño es la clave formal de la novela. No sólo constituye la forma paradigmática que adopta el mecanismo más general de duplicación y confusión, sino que además Saer lo carga de potencial de sentido al vincularlo con la tradición hermenéutica del psicoanálisis. Esta vinculación de los sueños con el psicoanálisis Saer no la presenta de un modo obvio – como hacerlos coincidir, por ejemplo, con alguna fórmula tomada de *La Interpretación de los sueños* de Freud –, sino de un modo más indirecto y sutil. Saer hace, en realidad, un tratamiento delicadamente irónico del psicoanálisis. Por una parte, recurre a su vocabulario para describir los estados anímicos y mentales de Morvan y los actos del desconocido asesino : pulsión, manía, esquizofrenia, personalidad disociada, complejo de culpa. Por otra parte, muy temprano en la novela descalifica indirectamente este mismo vocabulario cuando se lo atribuye a las viejitas parisinas que suelen llevar en sus paseos :

Un caniche nervioso, pueril y un poco ridículo, del que hablan a veces con algún vecino, empleando una terminología de análisis psicológico que ningún psicólogo se atrevería ya a aplicar a un ser humano<sup>0</sup>.

Y hacia el final de la novela, en relación al diagnóstico que los psiquiatras hacen de Morvan, Saer se refiere al « vocabulario de la profesión, al que ellos llaman científico<sup>0</sup> ». Pero es también a través de un relato biográfico con resonancias psicoanalíticas que Saer construye la posibilidad o el verosímil de ese personaje interno fantasmal : Morvan es hijo de una madre que él durante toda su vida cree que murió durante el parto, hasta que el padre, tres meses antes del primer asesinato de viejitas, le revela que en realidad su madre había escapado con otro hombre, que además era miembro de la Gestapo. Inmediatamente después de la revelación, el padre se suicida. La revelación del padre, a su vez, fue

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 157.

motivada por la reciente separación de Morvan de su esposa de años. Es decir que Saer le construye a Morvan un pasado de abandonos, de culpas, de hechos traumáticos, que sugieren la posibilidad de emociones reprimidas, y por lo tanto una justificación posible de actos inconscientes y brutales. Saer incluso insiste en que Morvan reacciona con indiferencia a las revelaciones de su padre sobre su propio pasado traumático, sin manifestar ninguna emoción.

Además de esta preparación, hay hacia el final de la novela un pasaje explícito acerca de la duplicación interna de Morvan. Poco después de ser descubierto en la escena del crimen, ante la presencia de su amigo y rival Lautret, despertando de una alucinación y sin recordar nada de lo que acaba de hacer, leemos que Morvan reflexionaba sobre :

La convicción que tenía de que si bien le resultaría imposible demostrar su inocencia en el mundo exterior, le sería todavía mucho más difícil probársela a sí mismo, y aunque no le quedara en la memoria ningún residuo empírico de sus actos, nunca podría estar seguro de no haberlos cometido, así como inversamente de muchos otros de los que tenía recuerdos en apariencia verídicos, una vez que se habían diluido en el mar del acontecer, nadie, y mucho menos él, podría estar seguro de que habían efectivamente sucedido<sup>0</sup>.

El género policial trabajado como parábola o metáfora de la búsqueda de la verdad y del conocimiento del mundo exterior ha sido una constante en la historia de su práctica. Tal vez Saer haya sido el primero en tornarlo en una parábola de la búsqueda de la verdad sobre uno mismo. Para decirlo parafraseando una frase de la novela, tal vez la verdad íntima de nuestro propio ser sea para nosotros mismos « más inasible y oscura que el reverso negro de las estrellas<sup>0</sup> ». El sueño como manifestación paradigmática de esa presencia interna no nos revela más que su carácter inaccesible, y Saer no parece hacerse ilusiones sobre la posibilidad de conocerla. Por el contrario, presenta al psicoanálisis como una narración que trabaja de un modo análogo a como trabaja su propia ficción, es decir, como una narración que genera dentro de nosotros mismos un doble con el que después se encarga de confundirnos. Podemos concluir estas notas con la idea de que *La Pesquisa* nos ofrece, en definitiva, una parábola de la imposibilidad del conocimiento de uno mismo ; y junto con ella esta elegantísima y doble confusión : entre la ficción y la ficción, y entre el yo y el yo.

Pablo Martín RUIZ  
Tufts University

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 149.

## Hypnose, rêve et réalité dans *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano

La vie est un songe si mes désirs s'y reflètent  
Pierre-Henri Castel

*Tres golpes de timbal* est le dernier roman de Daniel Moyano dont le manuscrit fut achevé en 1987. Nous pensons que les événements qui accompagnèrent la période prénatale de l'auteur, son enfance, son adolescence et sa vie d'adulte ont eu un impact notable sur son œuvre. C'est ce que suggère Daniel Moyano quand il indique qu'il entendait déjà « le bruit des sabres<sup>0</sup> », alors qu'il était encore dans le ventre maternel pour se référer au coup d'État du 6 septembre 1930 et à la grave crise économique qui frappait alors l'Argentine.

Les bouleversements du monde extérieur, pendant que l'enfant se trouvait dans le liquide amniotique sécurisant de sa mère, a sans doute conduit l'écrivain à chercher un univers protégé tout au long de sa vie. Dans *Tres golpes de timbal*, c'est l'hypnose imposée au narrateur par le marionnettiste Fábulo Vega qui crée les conditions propices à la formation de ce lieu protecteur. Selon Sigmund Freud, nous ne pouvons pas supporter continuellement le monde que nous impose la naissance ; aussi « nous replongeons-nous de temps à autre dans l'état où nous nous trouvions avant de venir au monde, lors de notre existence intra-utérine<sup>0</sup> », comme cela nous semble être le cas du narrateur dans *Tres golpes de timbal*.

La perte prématurée de la mère et l'éducation transmise à l'enfant par ses grands-parents d'origine italienne et portugaise, l'emprisonnement et l'expulsion d'Argentine suite au coup d'État de 1976, ainsi que la naturalisation espagnole obtenue en 1981, sont autant d'événements qui ont façonné la vision du monde de Daniel Moyano. Une des résultantes est de considérer la fiction et la réalité avec la même intensité, aspect qu'il met en exergue de la manière suivante :

Este hilo de ficción, que para mí vale tanto como los hilos reales, es símbolo de la relación espiritual que siempre tuve y tengo con ese país a través de su literatura<sup>0</sup>.

Si, pour Jean Clair, l'œuvre d'art a « le pouvoir de plonger dans un songe artificiel<sup>0</sup> », pour Daniel Moyano, les mots et leur usage ont la même capacité, la littérature étant, dit-il, « uno de los primeros territorios libres de

---

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, in *Encuentros hispanoamericanos, realidad y ficción*, MUNÁRRIZ Miguel (éd.), Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1992, p. 67.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éd. Payot, 1988, [443 p.], p. 74.

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, « Lettre à Claude Cymerman », in *L'Exil et le roman hispano-américain actuel*, Cahiers du CRICCAL, n° 7, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1990, [220 p.], p. 192.

<sup>0</sup> CLAIR Jean, « Deus absconditus », in *Destins de l'image, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 44, 1991, [308 p.], p. 281.

América<sup>0</sup> ». Parallèlement, selon Freud, « le désir est l'excitateur du rêve [...] et la réalisation de ce désir forme le contenu du rêve<sup>0</sup> », aspect en corrélation avec les travaux de Silvio Fanti qui indique que le seul lieu où se réalise le désir est dans le « *sommeil-rêve*<sup>0</sup> ».

Ainsi donc, dans *Tres golpes de timbal*, le rêve tient une place de choix, car il nous amène vers une nouvelle perception et compréhension du monde qui nous entoure. Daniel Moyano oscille entre le rêve, la rêverie ou encore l'hallucination, caractéristiques à la fois indissociables et complémentaires du roman.

Je m'attacherai donc à montrer comment, dans *Tres golpes de timbal*, le rêve prend le pas sur la réalité pour l'accomplissement du désir de renaissance, en lien avec l'hypnose du narrateur et l'omniprésence de l'eau.

### **Hypnose, rêve et désir de renaissance**

Lors de la destruction de la ville de Lumbreras par le chef militaire *Sietemesino*<sup>0</sup> et ses sbires, les rares survivants fuient vers les hauteurs extrêmes de la cordillère des Andes pour rejoindre la ville de Minas Altas. Au cours de cette ascension migratoire, la seule chose dont se souvienne le narrateur est le regard sombre de Fábulo Vega qu'il associe à « un letargo prenatal<sup>0</sup> » lequel, dit-il, « *borró todo lo que había en mi memoria, abriéndole espacios*<sup>0</sup> » par l'intermédiaire de l'hypnose.

La vocation première de l'hypnotiseur – astronome – et l'étymologie de son prénom issu du verbe espagnol *fabular* renvoient au caractère irréel des choses. Cette irréalité s'empare du narrateur en dégageant son esprit « des entraves de la nature extérieure<sup>0</sup> », condition *sine qua non* à la naissance d'un homme vierge, sans repères ni références, qui doit uniquement se consacrer à l'écriture. Lors de son ascension vers Minas Altas, symbole d'élévation et de connaissance de soi, le narrateur renaît progressivement et sa reconstruction s'effectue parallèlement à sa pénétration dans le monde de l'altitude. Ce monde illusoire est dominé par les éclatants bleu du ciel et blanc du manteau neigeux, et, la nuit, par les étoiles « que eruptan

---

<sup>0</sup> MAMONDE Carlos Hugo, « *El Vuelo del tigre, una novela fuera del boom* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 395, Madrid, 1983, [890 p.], p. 467.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 114.

<sup>0</sup> FANTI Silvio, *L'Homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1988, [334 p.], p. 131-172.

<sup>0</sup> Mot dont l'étymologie renvoie à un être malingre, né avant terme, et qui essaie de trouver un contrepois à son incomplétude à travers la recherche du pouvoir.

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *Tres golpes de timbal*, Madrid, Alfaguara Hispánica, 1989, [267 p.], p. 254.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>0</sup> SCHUBERT Franz cité par FREUD Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1985, [119 p.], p. 9.

escandalosamente<sup>0</sup> » et qui « más que brillar, cuelgan volumétricas, como frutas a punto de caer<sup>0</sup> ». À plus de cinq mille mètres au-dessus du niveau de la mer, l'environnement onirique plonge le narrateur dans un état second où les êtres ne sont plus soumis aux lois de la pesanteur :

La mula y yo flotábamos en el color. [...] Sentí que no tenía orígenes conocidos. El tiempo estaba en mí sin punto de partida. [...] Yo no tenía nombre, y dentro de mí se abría un gran espacio virgen<sup>0</sup>.

Cette image de flottaison renvoie à la poussée d'Archimède à laquelle est soumis l'enfant dans le ventre maternel durant les neuf mois de sa gestation. L'hypnose du narrateur s'apparente ainsi à la « réactivation du séjour dans le ventre de la mère<sup>0</sup> », retrait presque total du monde environnant, retour au « narcissisme primitif et régression jusqu'à la satisfaction hallucinatoire du désir<sup>0</sup> ». Le liquide clair et stérile dans lequel baigne le fœtus est le premier lieu d'échange et de vie ; le bébé peut y bouger aisément tout en étant protégé des chocs extérieurs. Parallèlement, comme l'indiquent les thèses du docteur Jean-Michel Crabbé, « le rêve existe bien avant les premiers désirs instinctifs du nourrisson [...] et le fœtus *in utero* est comparable à un état de rêve continu<sup>0</sup> ». Le milieu prénatal imaginé par le narrateur révèle la virginité de l'être dans l'instant présent, un être libéré de toute obligation et évoluant « dans un mode d'existence instinctif et élémentaire<sup>0</sup> » qui surpasse toute autre valeur : « En ningún momento sentía necesidad de saber quién era yo. Sentirse era más fuerte que saberse<sup>0</sup>. »

Dans ce monde évoqué comme un espace intérieur, les sens sont les premiers maillons de l'éveil. La connaissance est une valeur secondaire, car le narrateur veut se libérer de son passé. Au cours de sa renaissance, il s'oriente progressivement vers une perspective externe et se voit comme « reflejado en una pompa de jabón<sup>0</sup> ». Le caractère onirique de la représentation du reflet brouille les frontières entre rêve et réalité, et le jeu entre le réel et l'irréel montre un être naissant qui se découvre, désormais, depuis l'extérieur :

---

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Complément métaphysique à la théorie du rêve », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, [192 p.], p. 124.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> CRABBE Jean-Michel, *Sommeil et rêves*, Paris, Éd. Ellébore, 2003, [203 p.], p. 64.

<sup>0</sup> MÉNARD Béatrice, « La recherche du père dans *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano », in *L'Image parentale dans la littérature de langue espagnole*, LÓPEZ Amadeo (éd.), Nanterre, Travaux de Recherches 1, GRELPP, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2000, [398 p.], p. 153.

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 15.

Me palpé la cara, para reconocerme, recorriendo la nariz y los ojos, las sinuosidades acústicas de las orejas. Mi pelo parecía recién brotado. [...] Mi cuerpo, acabado de nacer, estaba en el tiempo<sup>0</sup>.

Le narrateur se crée une nouvelle identité rêvée et se découvre physiquement grâce au toucher. Il se reconstruit à la manière d'un découvreur du monde – « dije las primeras palabras, nombrando lo que veía<sup>0</sup> » – alors qu'il ne se connaît pas lui-même et ne se situe ni dans l'espace ni dans le temps : « No sé quien soy. Ignoro mi nombre. [...] Yo era alguien sin conexión con nadie, como si hubiera inventado a mí mismo en el camino<sup>0</sup>. »

Les bienfaits de cette nouvelle condition le poussent à nier son identité première et Fábulo Vega, lui-même surpris, avoue son impuissance : « Es increíble, ni yo mismo podría deshipnotizarlo<sup>0</sup>. » Par cette résistance, le narrateur refuse de réintégrer son passé pour adhérer à sa condition d'être nouveau, à laquelle il a pu accéder dans le monde fictif de Fábulo Vega. Mais, y compris dans son sommeil hypnotique, certains désirs refoulés réapparaissent sous forme de cauchemars. Le rêve comme manifestation de l'angoisse existentielle met symboliquement en doute sa fonction première d'écrivain et le fait d'exister :

Recordé un sueño horrible [...] bajaba a Minas Altas con el manuscrito terminado y preguntaba por Fábulo Vega ¿Fábulo? Aquí no lo conocemos, decía un fantástico desconocido<sup>0</sup>.

Ce rêve dans le rêve traduit toute la difficulté du narrateur pour différencier le songe de la réalité. Sa démarche revient donc à chercher une crédibilité dans le monde illusoire de l'hypnotiseur. Crédibilité avérée lors du retour du chanteur Eme Calderón, que le jeu du dédoublement romanesque assimile au narrateur et qui revient des ruines de Lumbreras avec des indices sur ses origines. Cette arrivée symbolise le désir de renaissance de tout un peuple basculant cette fois dans la réalité :

Sabían que la preciosa carga que traía [...] legitimaba los deseos, abría los espacios del futuro y era como si todos ellos a partir de ahora nacieran verdaderamente. Los pesimistas que pasaron su vida pensando que Lumbreras era un sueño colectivo [...] lagrimeaban ahora viendo que su propia historia desconocida se recuperaba con la del cantor. Ha valido la pena esperar hasta ahora, decían sintiéndose recién nacidos<sup>0</sup>.

Le retour du narrateur est la réalisation d'un rêve collectif synonyme d'espoir. L'événement s'immortalise par la volonté d'entreposer le

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 247.

manuscrit dans un piano à destination de la mer : « Con manos de sostener a un recién nacido [...] y apoyando los oídos en la tapa creían oír la tranquila respiración de un niño que dormía el sueño más profundo<sup>0</sup>. »

### Les mules rêveuses, l'eau et le symbole du désir de renaissance

Pour Marie Bonaparte, « la mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels<sup>0</sup> », observation qui peut aisément être vérifiée dans le roman de Daniel Moyano. En effet, le désir de renaissance est également très présent dans l'élément liquide, la mer, véritable créatrice de rêve. Ce sont les mules porteuses, de faible dynamisme mais de grande endurance, qui, dans leur relation avec l'océan Pacifique, expriment le mieux leur grande activité onirique.

Sous la maîtrise du muletier I, ces animaux assurent la liaison risquée entre la montagne et la mer et constituent ainsi le trait d'union indispensable entre deux mondes opposés : celui de la verticalité montagnaise (symbole psychanalytique du père) et celui de l'horizontalité de la mer (symbole psychanalytique de la mère). Pour les quadrupèdes, « todo viaje significaba ver el mar<sup>0</sup> », car leur activité onirique est aimantée par un monde où l'horizontalité maritime prend le pas sur la dureté terrestre des montagnes. Le premier est l'unique monde qu'elles reconnaissent et dans lequel elles veulent évoluer « onduladas por el deseo<sup>0</sup> », si bien qu'à l'approche du muletier I, « se ponían a ondular como olas<sup>0</sup> ». C'est grâce à l'atmosphère onirique que la représentation poétique du désir des mules rêveuses est possible. La mer a le pouvoir de faire renaître les mules porteuses dont l'ondulation sert de contrepoint à la rigidité masculine des montagnes.

Or, l'influence maritime se ressent jusque dans les rêves de ces mules, rêves définis comme « puramente acuáticos<sup>0</sup> », chez elles qui habitent « un oleaje<sup>0</sup> ». Dans le roman, la vague et la houle renvoient au bercement de l'enfant et à l'archétype de la protection maternelle ; en effet, l'eau est « l'élément berçant [...], elle berce comme une mère [...], elle nous rend notre mère<sup>0</sup> », une mère que l'auteur a d'ailleurs perdue très tôt. Dans le roman, Eme Calderón incarne ce désir de protection maternelle. Il a non seulement été protégé par sa mère lors de la tuerie meurtrière de Lumbreras, mais il a aussi été mis au monde à Minas Altas alors que « la noche era

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> BONAPARTE Marie, *Edgar Poe. Études psychanalytiques*, Paris, Éd. Denoël & Steele, 1933, [922 p.], p. 367.

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 130.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1985, [265 p.], p. 177-178.



sereníssima<sup>0</sup> », une sérénité qui ne peut être offerte que grâce à l'amour maternel.

Le pouvoir de transfiguration du rêve se vérifie dans la perception des mules rêveuses, car le muletier I est féminisé, il s'apparente à « un mar sustitutivo<sup>0</sup> » ; il existe donc « un mar mar, y un mar hombre o mar I<sup>0</sup> ». De manière réciproque, le muletier I perçoit ses mules « como enormes peces cálidos, desde el flequillo hasta los cascos<sup>0</sup> ». La simple contemplation maritime a une forte incidence sur les quadrupèdes aux forces décuplées :

Cinco minutos de contemplación marítima les permiten [...] considerar durante cinco meses que cualquier altura cordillerana, por más pesada que sea la carga que se lleve, es una simple distracción oceánica<sup>0</sup>.

Le pouvoir de régénération du rêve maritime des mules est un aspect fondamental. Par ailleurs, le désir de renaissance, symboliquement évoqué par l'omniprésence de la mer, n'est réalisable qu'en transitant par le rêve. L'eau qui « invite au voyage imaginaire<sup>0</sup> » nous renvoie, par ailleurs, à la théorie philosophique des quatre éléments qui est une façon de décrire et d'analyser le monde. L'eau est associée à la vie, à la naissance et à la reproduction. La mer est à l'origine du monde, tandis que l'eau est l'élément régénérateur, le symbole de la semence masculine et le premier miroir de l'homme qui pense ; comme la lune contrôle les marées, la mer est l'hôte perpétuel des naissances et renaissances.

Outre leurs charges, les mules sont aussi porteuses de rêves, symboles d'une féminité renaissante à l'image de cet océan, à la fois lointain et fascinant, perçu comme un moyen de transformer, renouveler, et conduire l'esprit vers la conscience de soi. Grâce aux mules et à leur monde imaginaire, le romancier effectue un retour aux origines de l'homme en affirmant : « los sueños [...] se resuelven siempre en movilidad de olas espumosas<sup>0</sup>. » Or, ces vagues écumeuses peuvent être interprétées comme des métaphores lactées qui renvoient à une mer vitale et nourricière, l'eau comme le lait étant « un aliment complet<sup>0</sup> ». Malgré les pics montagneux, la mer se veut rassurante et source d'énergie pour le narrateur qui doit mener à bien son travail d'écriture salvateur, et dont l'imaginaire finit par rejoindre celui des mules :

---

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 25.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 179.

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 130.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 160.

A mis espaldas está el mar, el formidable mar océano. [...] no lo veo. Pero puedo sentirlo. Tengo en mi cuerpo terminales nerviosas sensibles a sus pulsiones, que me conectan con él<sup>0</sup>.

Dans *Tres golpes de timbal*, le rêve et la réalité s'entremêlent et renforcent le désir de renaissance, lui-même lié à l'état hypnotique du narrateur et à la mention de l'eau qui symbolise à la fois la présence maternelle et la continuité dans le temps. L'œuvre de Daniel Moyano correspond parfaitement à la thèse du livre de Louis Lavelle<sup>0</sup> *Du temps et de l'éternité*, selon laquelle il n'y a d'avenir que pour celui qui désire, mais avec la spécificité d'effacer les barrières existant entre le réel et l'irréel.

Thierry NOUAILLE  
Université de la Polynésie Française

---

<sup>0</sup> MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>0</sup> LAVELLE Louis, *Du temps et de l'éternité*, Paris, Éd. Aubier-Montaigne, 1945, [446 p.].

RÊVE ET FANTASTIQUE

## **Realidad y sueño en algunas obras hispanoamericanas de la literatura fantástica**

Las reflexiones filosóficas sobre el sueño como construcción de la imaginación, las tentativas antropológicas, psicoanalíticas y científicas para captar su elaboración y los significados de sus imágenes, a pesar de cierta voluntad de racionalización y explicación, dejan el campo parcialmente abierto a la duda sobre la identificación y distinción de lo que es sueño y lo que es realidad. La particularidad de la palabra castellana « sueño » es que designa tanto el estado antagónico a la vela como la serie profusa de imágenes que proyecta el cerebro mientras el individuo duerme. Dormir y soñar están pues asociados y opuestos los dos a la conciencia vigilante, en la que se supone un lazo fuerte con la realidad, y significan entrar en otro estado físico y mental, en el que el cuerpo y el cerebro desarrollan una actividad según reglas propias.

Propongo ilustrar el proceso de interpenetración de la realidad y del sueño con ciertos ejemplos escogidos de la literatura fantástica hispanoamericana : dos cuentos de Julio Cortázar, « El río » y « La noche boca arriba »<sup>0</sup>, empapados en el trastorno profundo que nace de la indistinción entre las dos dimensiones ; la novela *Instinto de Inez* de Carlos Fuentes<sup>0</sup>, cuyo doble eje temporal y actancial podría explicarse por el sueño de uno de los personajes, tentativa interpretativa que fracasa ante la intrusión del sueño en la realidad ; algunos microcuentos de Fernando Iwasaki, sacados de la recopilación *Ajuar Funerario*<sup>0</sup>, en los que la invasión de la realidad por la pesadilla sella el destino fatal del ser humano.

### **Posición teórica : la confusión entre realidad y sueño**

Se consideran la realidad y el sueño como dos elementos dicotómicos. La historia producida por el sueño se desarrolla en otro escenario que el de la realidad y el soñador es entonces un espectador. Pero la frontera distintiva, elaborada por el discurso racional, se vuelve borrosa en ciertas experiencias vividas, en las que se derrumba la certeza de tal discriminación. Cada uno de nosotros conoce el regreso frustrado a la realidad que describe Roger Caillois :

Quelqu'un dans un rêve se réveille ou plutôt croit se réveiller, mais rêve encore et se trouve promis à un prochain réveil, peut-être véritable, peut-être aussi illusoire que le

---

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, in *Final del juego* (1964), Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, 231 p.

<sup>0</sup> FUENTES Carlos *Instinto de Inez*, Madrid, Suma de Letras, 2003, 185 p.

<sup>0</sup> IWASAKI Fernando, *Páginas de Espuma*, Madrid, 2004, 126 p. Los microcuentos aludidos son « El horror en los sueños », p. 53, « El cuarto oscuro », p. 59, « Gorgona », p. 66, « La película », p. 74 y « Pesadilla », p. 121.

premier, de sorte que le rêveur est véhiculé de rêve en rêve, de réveil en réveil, sans être jamais assuré de parvenir au vrai réveil, celui qui le restituerait au monde de la réalité<sup>0</sup>.

En este caso salir del sueño cuesta tanto trabajo que resulta casi imposible. Se revela la confusión : lo que el soñador toma por la realidad recobrada de hecho sigue siendo sueño y éste sustituye con un talento de imitación espantoso a la realidad. Aquí nos acercamos al estado patológico de la confusión mental, en el que la degradación de la conciencia vigilante asemeja esta perturbación con el dormir y las imágenes que surgen de ella con el sueño. Así la confusión desafía las reglas elementales de la razón que buscan convencernos de la capacidad de la conciencia para discriminar la vida efectivamente real y las aventuras que ocurren a un nivel cuyo prefijo parece indicar algo disimulado, contrario o ausente : el inconsciente, sede de lo brutalmente arcaico en la construcción del ser. El sueño no es algo abstracto o metafísico ; es al contrario el producto de las frustraciones y proyecciones, la continuación de lo que el imaginario crea en la vigilia. El sueño se delinea pues como una nueva organización de lo vivido capaz de transformar la realidad, que se cuestiona y hasta se revuelca. Cuando el sueño se apodera de la realidad, se manifiestan múltiples imágenes sintomáticas de nuestro ser, frente a nosotros mismos y frente a la sociedad. En este caso, el sueño le da otra forma a la vida, y de sustituto nocturno de la realidad pasa a ser transcendencia.

*La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, niega lo racional y tangible de la realidad, atribuyéndole el carácter irreal del sueño : la ilusión se hace la sustancia de la existencia humana. Otras obras, entre las cuales los textos antes mencionados como el corpus de este trabajo, prolongan esta re-identificación de la realidad como ilusión, aprovechando con relevancia una posición filosófica antigua que consiste en invertir los términos de la realidad y del sueño, haciendo de aquélla un sueño elaborado por la imaginación del individuo y de éste la verdadera realidad vivida por él. El mismo Cortázar recuerda humorísticamente en uno de sus ensayos sobre el cuento<sup>0</sup> el aforismo famoso de Chuang Tzu que, preguntándose si es él quien sueña que es una mariposa o si es la mariposa la que sueña que es Chuang Tzu, plantea el problema siguiente : ¿ quién sueña con quién ? , o sea ¿ qué es realidad y qué es sueño ? Baste subrayar aquí que el cuento « La noche boca arriba » utiliza de manera espeluznante el juego mental del filósofo chino.

---

<sup>0</sup> CAILLOIS Roger, « Prestiges et problèmes du rêve », in CAILLOIS Roger et VON GRUNBAUM G. E. (dir.), *Le Rêve et les sociétés humaines*, Paris, Gallimard, 1967, [430 p.], p. 32.

<sup>0</sup> Cf. CORTÁZAR Julio, « Del cuento breve y sus alrededores », *Final del juego*, op. cit., p. 14.

La confusión explorada se da peculiarmente en los relatos fantásticos, en los que, según lo recuerda Cortázar, los fenómenos ocultos, misteriosos, angustiosos, inconscientes, remiten al lado nocturno del ser humano<sup>0</sup>. El miedo, el malestar o la inquietante extrañeza<sup>0</sup>, esos sentimientos que el género fantástico busca despertar en los lectores, son una vía para exorcizar unas angustias existenciales fundamentales, que pueblan de hecho nuestras pesadillas infantiles de criaturas monstruosas y nuestros sueños adultos del miedo a la muerte. Es lo que reutiliza Iwasaki en uno de sus microcuentos :

Hay pesadillas que nunca nos abandonan y que envejecen con nosotros, añadiéndole al terror primigenio los temores de la edad, las heridas del amor y el dolor de la experiencia<sup>0</sup>.

Recordemos que la literatura fantástica no considera la realidad como un paradigma ni como una lógica, y observa cómo lo irreal invade la realidad por grietas insospechadas. Se funda sobre la multiplicidad abierta de los signos que proponen interpretar la historia, lo que se relaciona con el trabajo de interpretación de los sueños. Evoquemos también la vacilación que es según Tzvetan Todorov una de las señas del relato fantástico<sup>0</sup> : aquí el soñador, el personaje y el lector vacilan entre un restablecimiento de la realidad que hace de las imágenes del sueño algo extraño y una validez del sueño que impone lo maravilloso como nueva regla.

La literatura fantástica parece pues idónea, bajo diferentes modos, para desarrollar la inversión estudiada que traduce una angustia existencial y una experiencia de los límites. ¿Cuál es el efecto de sentido producido al ahondar los relatos fantásticos en este intercambio misterioso ? La puesta en escritura tiende a revitalizar la confusión como un componente esencial de la vida humana en el que el sueño desplaza hacia el centro de la realidad la posición marginal que tiende a asignarle la razón. Resultan vanas las tentativas para racionalizar el sueño porque éste forma parte de la complejidad del ser humano, revelando a través de la escritura de género fantástico los aspectos ocultos de la realidad. Para acercarnos al conocimiento de la personalidad, esta escritura se vale de la potencialidad de los sueños que son, en palabras de Jung:

[des] fantaisies immatérielles, insaisissables, trompeuses, vagues, incertaines, que produit notre inconscient [...] [pour] connaître et comprendre l'organisation psychique de la personnalité totale d'un individu<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> Cf. BJURSTRÖM C. G., « Entretien », *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup>-31 août 1970, p. 16.

<sup>0</sup> Según la fórmula freudiana « Das Unheimliche ». Cf. FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée* (1933), Paris, Gallimard, 1971, 254 p.

<sup>0</sup> IWASAKI Fernando, *op. cit.*, p. 53.

<sup>0</sup> Cf. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, [189 p.], p. 46-47.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Gonthier, 1964, [157 p.], p. 28 et 34.

En el marco de la literatura fantástica, la verdad se da sólo en la inversión, donde la figuración de lo real se sostiene por una simbolización fragmentada. El sueño se vuelve aquí matriz de otro universo fundado en la fantasía, capaz de generar la dialéctica entre la conciencia de la realidad y el inconsciente, dentro de un proceso productor de signos migratorios que despojan la realidad de su organización de la vida cotidiana y la transfiguran conforme a las imágenes oníricas.

### **Dormirse, soñar y despertar : un vaivén entre realidad y sueño**

Los relatos que nos permiten estudiar aquí dicho proceso de confusión destacan primero las etapas de la instalación del sujeto en el sueño para marcar cómo se franquea la frontera entre la vela y el estado de durmiente, cómo este sujeto entra pues por el trabajo nocturno de la imaginación en otro universo. Parece que la línea separadora entre realidad y sueño se pone de realce para insistir en el desdoblamiento del ser al soñar y vivir otra vida en el sueño, y por ende para subrayar el ansia por salir de una experiencia traumática, finalmente para borrarla mejor cuando el personaje y el lector ya no saben distinguir las dos dimensiones, y revelar así lo ilusorio de su existencia.

Se coloca al personaje en una realización explícita del acto de dormirse, como es el caso de Inez en la novela de Fuentes :

No era difícil mantenerse acostada, rígida como un cadáver, entre dos banquillos fúnebres, sepultada bajo una montaña de sueño<sup>0</sup>.

En esta cita, situada al final de uno de los capítulos dedicados al siglo XX y a Inez, la asociación del sueño con la muerte es patente e indica que se pasa a un universo más allá de la conciencia, así que el mundo, remoto y ya acabado en el pasado, de la prehistoria y del otro personaje femenino del relato, a-nel, surgen inmediatamente en la narración, encabezando el capítulo siguiente. El « sueño » de la cita tiene el doble sentido ya comentado : Inez se duerme de cansancio y se deja invadir por la producción onírica de su imaginación. En los dos cuentos de Cortázar, notamos el empleo de la misma fórmula : el sueño « tira hacia abajo<sup>0</sup> » al personaje, como obligándolo a entrar en un nivel inferior de la conciencia, algo profundo y disimulado. El narrador de « El río » y el motociclista de « La noche boca arriba » encuentran en el acto de dormirse una vía para escapar de una realidad poco grata ; el primero huye de los pleitos con su esposa – « Me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles<sup>0</sup> » –, y el segundo del dolor provocado por su accidente :

---

<sup>0</sup> FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 70.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, *op. cit.*, p. 32 y 152.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 32.

« Deseó estar dormido o cloroformado<sup>0</sup>. » Los personajes de los microcuentos de Iwasaki contrastan con estos ejemplos pues son captados ya en el acto de soñar, sin la introducción explicativa del dormirse. La economía de recursos de esa forma breve justifica el procedimiento, pero también la obliteración de la etapa previa sugiere que el individuo sólo se caracteriza por la actividad onírica y está irremediabilmente atrapado en el mundo del sueño que sustituye a la realidad.

El sueño que desarrollan los personajes de los microcuentos se enfoca en la pesadilla. Ésta se vale de una herencia cultural de figuras espantosas que revela los terrores del ser humano y las pulsiones vinculadas con el deseo y la muerte. Así juega humorísticamente Iwasaki con ese fondo, recuperando la imagen del demonio lúbrico femenino<sup>0</sup> e inventando criaturas escalofriantes originales como el hombre de manos monstruosas, « la mujer que se ríe bajo la máscara china<sup>0</sup> » o la madre leprosa<sup>0</sup>. El motociclista de « La noche boca arriba » proyecta su sufrimiento en una pesadilla que reactualiza la guerra florida y el acoso de un indio « moteca » por los aztecas. Cortázar parece valerse de la posición del que duerme boca arriba, que favorece la producción de la pesadilla<sup>0</sup>, para armar el sueño de sus dos personajes, uno en la mesa de operaciones y el otro llevado a la pirámide de los sacrificios.

Así, en las distintas obras analizadas, el sueño de los personajes tiende hacia su clausura y hacia la vuelta, siempre brutal y aliviadora, a la realidad, en un movimiento inverso al que lo generó, o sea como una vía de escape de la pesadilla cuya violencia se refleja en el modo de despertar : « Inez Prada despierta con un grito<sup>0</sup> », « Me desperté tiritando [...] Me levanto con náuseas<sup>0</sup> », « desperté a gritos<sup>0</sup>. » Hasta la vela aparece como un refugio desesperadamente anhelado por el soñador :

Cada vez que cerraba los ojos veía [las imágenes] formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>0</sup> Cf. IWASAKI Fernando, *op. cit.*, p. 66.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> Cf. JONES Ernest, *Le Cauchemar* (1931), Paris, Payot & Rivages, 2002, [350 p.], p. 17.

<sup>0</sup> FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 147.

<sup>0</sup> IWASAKI Fernando, *op. cit.*, p. 66.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, *op. cit.*, p. 154.



### Los mecanismos de la confusión

Al jugar con la significación del despertar y de la vigilia, lo fantástico reinventa la función del sueño. Los relatos aludidos imponen las imágenes oníricas dentro de la realidad del soñador ya despierto, explorando la potencialidad premonitoria de los sueños tal como la describe Caillois :

Le rêve [...] octroie [...] une vision impérative que sa mystérieuse origine revêt d'autorité surnaturelle. La révélation issue du rêve est une duplication qui précède et qui enchaîne le réel. Elle le fixe tel qu'il devra avoir lieu. [...] Telle est la force du songe : plier à lui la réalité<sup>0</sup>.

A pesar de ciertas alusiones engañosas a la perturbación de las funciones del cuerpo típica de la irrealidad del sueño, como « tenía las mandíbulas [...] como si fueran de goma y se abrieran lentamente, con un esfuerzo interminable<sup>0</sup> », o « corrí sin moverme del sitio, como los personajes de los dibujos animados<sup>0</sup> », el contenido y las criaturas del sueño cobran la validez de lo real y determinan el destino de los personajes. Algunos indicios encaminan al lector hacia esa evidencia : el motociclista brinca en su cama como el moteca « salt[a] desesperado hacia adelante<sup>0</sup> », Inez sufre el proceso de rememoración dolorosa que agobia a a-nel antes de despertar gritando : « La memoria se vuelve una catarata que amenaza con ahogarla<sup>0</sup> ». De ahí que el camino atraiga irremediabilmente al lector hasta la reconfiguración de la realidad por los sueños.

Los microrrelatos de Iwasaki permiten valorar especialmente cómo la pesadilla, marca de la infancia, llega a formar parte de la vida cotidiana del personaje, cumpliéndose inexorablemente su contenido : « He comprendido aquel sueño remoto y sé que voy a morir<sup>0</sup> ». Así la tensión se invierte entre vigilia y sueño, insistiendo en el sinsentido trágico del despertar porque ya la pesadilla ha impuesto repetidamente a sus criaturas maléficas y asesinas como presencias reales, listas ahora para llevarse al individuo ya no al sueño sino a la muerte :

[...] Todavía no consigo olvidarla. Ni siquiera esta noche que me revuelvo desvelado en la habitación de un hotel lujoso, a miles de kilómetros de mi ciudad y más bien al final de mi vida. De pronto ha salido del baño y de nuevo extiende su mano hacia mí. ¡ Dios mío, no estoy dormido<sup>0</sup> !

Otro mecanismo consiste en reintroducir y reorganizar en el mundo real el sentido metafórico de ciertos objetos pertenecientes al sueño. Es el caso

<sup>0</sup> CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 30.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, *op. cit.*, p. 153.

<sup>0</sup> IWASAKI Fernando, *op. cit.*, p. 121.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, *op. cit.*, p. 150.

<sup>0</sup> FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 147.

<sup>0</sup> IWASAKI Fernando, *op. cit.*, p. 74.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 121.

de la piedra de cristal que recibe a-nel como ofrenda de amor en lo que el lector está invitado a interpretar a primera vista como el sueño de Inez : ésta encuentra el objeto en 1940 en un *cottage* inglés y el sello de cristal acompaña a Gabriel, su amante, hasta 1999, para simbolizar el misterio entero de la vida humana. De manera más inquietante, el cuchillo de piedra, que es arma del sacrificio del moteca, nos induce a reinterpretar el instrumento quirúrgico utilizado durante la operación del motociclista, « algo que le brillaba [al médico] en la mano derecha<sup>0</sup> ». En « El río », sutilmente, el « pelo empapado » y los « ojos abiertos » – elementos que remiten al suicidio por ahogo, sugerido por el narrador como un sueño de su mujer –, se deslizan en lo que el hombre vive como una unión carnal efectiva en la realidad, señalados por « tu placer [...] de ojos enormemente abiertos »<sup>0</sup>, « tu pelo derramado en la almohada<sup>0</sup> ». Se da plenamente la confusión entre sueño y realidad en este desplazamiento de los signos que contamina la relación sexual de la pareja con la irrealidad del sueño. Al final del cuento, al narrador le golpea brutalmente la comprensión inequívoca de que el supuesto sueño de su mujer triunfa sobre los suyos, de los que había afirmado antes con mucha presunción : « donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse<sup>0</sup> ».

Terminemos con el clímax de la confusión inducido por la narración alternada de dos historias aparentemente vinculadas por una relación onírica que termina propulsando el sueño dentro de la realidad. Es la técnica escogida por Fuentes en un relato dual donde los capítulos dedicados a la prehistoria de a-nel se insertan entre los que cuentan la historia de Inez, acreditando a la primera como sueño de la segunda. Pero todo el edificio racional queda trastornado cuando a-nel irrumpe en el escenario donde se halla Inez la cantante y las dos mujeres se funden una en otra, corporeizando así la confusión estudiada. La técnica de la narración dual alcanza sin duda su punto culminante con « La noche boca arriba », donde las dos historias, según Jaime Alazraki, se cuentan mediante :

[Dos voces que] se oponen la una a la otra y buscan desplazarse. El desplazamiento tiene lugar hacia el final del relato : realidad y sueño cambian de silla porque en realidad se trata de una oposición que desde el comienzo es también una complicidad<sup>0</sup>.

El tema del desdoblamiento entre el soñador y lo soñado se revisa aquí gracias a la red de interrelaciones situacionales y sensoriales que van entretejiendo los dos relatos, y la última secuencia invierte con maestría la

---

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, *op. cit.*, p. 149.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>0</sup> ALAZRAKI Jaime, *Hacia Cortázar : aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, [382 p.], p. 134.

lógica y las identidades funcionales de los personajes. Tenemos un eco de la irrelevancia del despertar desarrollada por Iwasaki cuando el motociclista «sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto<sup>0</sup>». Cortázar, por su parte, desquicia al lector llevando hasta el extremo la transcendencia de la realidad por el sueño y desembocando en la intercambiabilidad de los papeles.

El sueño crea al soñador, viajero sin límites. El soñador se deja leer como ficción en la que el presente se convierte en realización del futuro anunciado por el sueño, en un movimiento que invita a reconstruir la historia real del individuo según otras estrategias en las que la escritura fantástica impone su práctica de la inversión. El soñador interrumpe la puesta en escena de la realidad y posibilita la confusión como viaje ambivalente, infinito juego de roles. Debajo de la forma del sueño se revelan otras perspectivas de la realidad, que ya no se afirma en la estabilidad sino que admite las múltiples imágenes oníricas fragmentadas como componentes de su existencia.

Marie-José HANAÏ

ERIAC

Université de Rouen

---

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, *op. cit.*, p. 155.

## De la escritura de los sueños al sueño de la escritura en Julio Cortázar

No es difícil sugerir una proximidad entre la episteme que funda el psicoanálisis, cuando afirma la imposibilidad de una teoría general del psiquismo sin reconocimiento del inconsciente, y ciertas reflexiones biográficas de Julio Cortázar de sus orígenes literarios :

Descubrí, y era penoso, que yo me movía con naturalidad en el territorio de lo fantástico sin distinguirlo demasiado de lo real. Que sucedieran cosas fantásticas o que pudieran sucederme a mí en la vida eran hechos que yo asumía sin protesta y sin escándalo<sup>0</sup>.

Esta elección de un sentimiento de lo fantástico da cauce a su oposición a una realidad lógica, enseñada, impuesta, que suprime lo que no logra integrar. Al afirmar que « entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos [...] se colaba, un elemento que no podía explicarse con la inteligencia razonante<sup>0</sup> » esboza otra ontología ; surgen mundos que desestabilizan las premisas de lo identitario. Si entre dos cosas definidas y separadas hay otras no previstas, las categorías de nuestros ordenamientos se revelan tautológicas en sus pretensiones naturalistas y nominalistas. Y es así que en sus cuentos, lo diferente y separado revela gozar una identidad unitaria o bien su contraparte : algo puede no ser igual a sí mismo, desdoblándose. Unificación de la diferencia y diferenciación de la unidad. Es así posible estar dormido y no estar dormido, existe el dormido-despierto y existen espacios al margen de dicha oposición. Lucas, personaje cortazariano, sabe que la univocidad es sólo un asunto de « higiene pragmática<sup>0</sup> » pero que no habría que engañarse al respecto, pues caído el principio de identidad « todo está resbalando a otra cosa y juega otro juego y calcina los diccionarios<sup>0</sup> ». Lejos de las constricciones de la lógica, Cortázar se muestra conocedor de las soluciones imaginarias y de las leyes que regulan las excepciones. Su problematización de la realidad, a diferencia de otras literaturas fantásticas, no se efectúa por vía de su desarticulación destructiva (apelando a lo sobrenatural, a lo mágico o a lo misterioso) sino impugnando los límites del

---

<sup>0</sup> Entrevista de SOLER Joaquín a Julio Cortázar, Televisión Española, programa « A Fondo », 1977.

<http://www.youtube.com/watch?v=VEBOBW07sgo&feature=related>

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Lucas, sus críticas de la realidad », in *Cuentos completos*, 3, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007, [427 p.], p. 33.

<sup>0</sup> *Ibid.*

pensamiento racional en sus aspiraciones totalizadoras. Vargas Llosa resaltará esta paradójica condición de la fantasía en Cortázar :

Las más elaboradas y cultas historias nunca se desencarnan y se trasladan a lo abstracto, siguen plantadas en lo cotidiano y lo concreto [...] La realidad banal comienza insensiblemente a resquebrajarse y a ceder a unas presiones recónditas, que la empujan hacia lo prodigioso, pero sin precipitarla de lleno en él, manteniéndola en una suerte de intermedio, tenso y desconcertante territorio<sup>0</sup>.

Y a Cortázar esta opción por lo fantástico lo pone en la vía de los sueños. Las condiciones que resalta como propias del cuento le dan las claves, los códigos de la retórica onírica. La esfericidad le confiere autonomía respecto a las reglas del mundo exterior, cuya aceptación y legitimidad dejan de ser requeridas ; no se parte del exterior sino que se llega a él. La economía de medios, por su parte, dota de una enorme carga narrativa a un conjunto de elementos mínimos. Ambas favorecen en la escritura las condensaciones y desplazamientos que el psicoanálisis muestra como expresión del proceso defensivo en el trabajo del sueño.

Cortázar muestra sus teorías del soñar a distancia de cualquier denominación que lo metería en algún sistema explicativo, aunque llama la atención una inconfesa conexión psicoanalítica. Sus teorías del proceso de escritura recordarán tanto el trabajo analítico frente a lo reprimido inconsciente como la vivencia del drama neurótico del sueño. Citando a Neruda, dirá así que sus « criaturas nacen de un largo rechazo<sup>0</sup> », y que escribir es de alguna manera exorcizar, « rechazar criaturas invasoras<sup>0</sup> » proyectándolas al espacio de la escritura :

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización<sup>0</sup>.

Y esto sería antetodo una vivencia crítica del escritor que no se resuelve en la técnica, y que se traduce en el cuento que transluce una posesión temporal y no sólo un ejercicio de cocina literaria. El cuento logrado lo es justo porque ofrece al lector una experiencia cercana al sueño (diurno) y expone al drama (neurótico, onírico) del autor.

---

<sup>0</sup> VARGAS LLOSA Mario, in CORTÁZAR Julio, « La trompeta de Deyá », in *Cuentos completos*, 1, *op. cit.*, p. 16.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Del cuento breve y sus alrededores », <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>, p. 2. [Consultado el 21 de marzo del 2011].

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

Cortázar llega a mostrar la dinámica del sueño, tal como la concibe cierto saber psicoanalítico. Lucas<sup>0</sup> nos expone a las soluciones de compromiso y a las limitaciones del proceso represivo de una manera casi didáctica – en lo que parece un acto de literaturización de la teoría : la razón del sueño se puede representar con una cacería (que no la caza) de la bestia, poder finalmente verla. Sueño para mostrar y para esconder ; para terminar con la bestia y para que no acabe la cacería. El sueño sería la tentativa de hacer y deshacer frente a lo ominoso. El movimiento será un giro que devela que se sabe lo que no se sabe. No es posible ver que la bestia sea la tía ; ella cuyo acercamiento incestuoso es claro : cuándo, cómo, dónde. Sea dicho de una vez que Cortázar no se centrará en estas consideraciones de la mecánica del sueño, en estas concesiones al sueño psicoanalítico .

Otra variante la encontramos en « Esbozo de un sueño »<sup>0</sup>, donde se expone al lector al relato de un sueño ordinario, en estado bruto, no a algo que parezca una creación literaria fundada en un sueño o que lo incluya. Y, ¿ qué se supone que hagamos frente a esa narrativa bizarra, delirante, tan excepcional y tan común ? Cortázar decía no reconocerse en la designación de que él sería un escritor « de profesión<sup>0</sup> » y su objeción venía de que, por su parte, no creía haber hecho otra cosa que divertirse. Y es difícil detenerse frente a este « Esbozo » y no incurrir en un « psicoanálisis silvestre<sup>0</sup> », ése que sobreinterpreta violentamente, lejos de cualquier transferencia, de alguna demanda de saber. Sin embargo, posiblemente más vale aquí proceder oponiendo, al juego del relato de un sueño, su correspondiente juego interpretativo. ¿Cuál ? El que el lector guste, no otra cosa parece reclamar el texto cortazariano.

No obstante esa proximidad a una lectura psicoanalítica, Cortázar es particularmente sensible al reconocimiento de una lógica del inconsciente operando respecto a sí mismo. La siguiente anécdota muestra, sin embargo, cómo, hablando de sueños y creación literaria, se ve implicado en consideraciones sobre el inconsciente que afirma y niega simultáneamente :

Fíjate, yo tengo sueños en los que hago juegos de palabras, pero eso es deformación profesional del escritor y cuando me despierto y me acuerdo del sueño me río mucho porque descubro la clave [...]. Por ejemplo, en una época en que yo sufría un problema afectivo, de separación, tenía un osito de felpa que era un símbolo entre nosotros, y lo perdí ; se fue con ella, y yo me acordaba de ese juguete con cariño. Una noche soñé con ese osito y alguien me decía que se llamaba Lemío, nombre que jamás ni yo ni la mujer

---

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Lucas, sus sueños », in *Cuentos completos*, 3, *op. cit.*, p. 145.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Esbozo de un sueño », in *Cuentos completos*, 2, *op. cit.*, p. 83.

<sup>0</sup> Entrevista de SOLER Joaquín a Julio Cortázar, Televisión Española, *op. cit.*

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *Sobre el psicoanálisis « silvestre »*, in *Obras completas*, XI, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1996, [269 p.], p. 222.

en cuestión, le habíamos dado. Cuando me desperté, como ya sé analizar mis juegos de palabras, me dí cuenta de manera completamente estúpida, pues se trataba de la canción napolitana, « O sole mio », « Oso-lemio »<sup>0</sup>.

Llama la atención el reconocimiento jubiloso de operaciones de condensación y desplazamiento ¿ Son tales juegos sólo un vicio de escritor ?, ¿ descubrir la clave ?, ¿ clave de qué ?, ¿ no identificamos una realización de deseo alrededor de la recuperación del símbolo entre nosotros ?, ¿ no ha sido camuflado el dolor de separación y la soledad que sin embargo la canción recordaría ?, ¿ no ha sido camuflado el dolor de separación y la soledad que sin embargo la canción recordaría ?, ¿ no se ha valido el dolor reprimido de un objeto-situación actual ?, ¿ no vale acaso este « oso » sólo como significante, no como objeto o significado ? Nuevamente Cortázar reconoce y desautoriza esa (otra) legalidad no requerida por su libertad creativa.

Anotar que en Cortázar el sueño está puesto al servicio de lo fantástico equivale a reconocer un abandono de la referencia fiel a la teoría psicoanalítica. Y más vale hablar de aquí en más – tal como lo hiciese Freud – de paralelismos entre el proceder del artista y el quehacer psicoanalítico, que parecen compartir algunas de sus fuentes, que de explicaciones recíprocas. En el sueño literario está – como en toda literatura – relajado el lazo con la realidad (incluida la realidad psicoanalítica), y el sueño de/en la literatura es una construcción donde alevosamente opera la ficción, la verdad de las mentiras. Los sueños de/en la literatura mienten, como sólo la literatura puede hacerlo. Freud por su lado, en cambio, se desveló, dentro de una *geisteswissenschaft*, por mostrarlos como el lugar de una verdad.

Veamos algunas condiciones de estos cuentos que producen un fuera de la realidad cercano a la ensoñación. Advirtamos que las exigencias de lo fantástico impiden saber bien donde están los contornos, quién duerme y quién no, cuándo es el tiempo vigil y cuándo el del sueño. Entre estas condiciones propiciadoras está el desdoblamiento del espacio-tiempo, el planteamiento directo del conflicto, sin introducciones, ni presentaciones previas, « diálogos no estructurados en la prosa como tales, pensamientos que se entremezclan con acciones, voces que se confunden<sup>0</sup> ». Dificultad de apropiarse reflexivamente del texto, descubrimiento de nuevas referencias a cada lectura. Enorme dialogicidad que se expresa en una gran comunicación

---

<sup>0</sup> Entrevista de SORIANO Osvaldo a Julio Cortázar, París, 1983.

<http://guerrerortiz.wordpress.com/2006/03/06/cortazar-y-los-suenos/>. [Consultado el 21 de marzo del 2011].

<sup>0</sup> MAUD Mónica, « Una lectura del cuento pesadilla de Julio Cortázar », <http://www.literaturas.com/v010/sec0511/educomania/educomania.htm> (abril 2010), p. 1.

De la escritura de los sueños al sueño de la escritura en Cortázar 135  
al interior del texto que establece relaciones anteriores y  
posteriores respecto al espacio y el tiempo. Sueños al servicio de lo fantástico  
que terminan siendo expresión de lo fantástico mismo y producen una nueva  
figura del sueño (y del soñar). Sueños ligados a la generación de  
heterotopías<sup>0</sup>. En varios casos, el sueño mismo opera en el relato como ese  
sistema de apertura y cierre del espacio heterotópico (recuérdese « La noche  
boca arriba ») que lo aísla del espacio restante. Observemos a continuación,  
en dos cuentos, esas formas inesperadas en que se entretiene el sueño.

#### « Profunda siesta de Remi<sup>0</sup> »

El protagonista se sorprende y se molesta de la persistencia de un mismo  
patrón en el libretto de sus pesados sueños, los que se ajustan a un estilo  
literario de aventuras y de heroico sacrificio. La realidad (del sueño) se ha  
hecho literaria. El sueño copia a la literatura. Y esta estupidez – tal parece  
ser el sentir de Remi – del sueño reiterativo, resulta ser premonición  
inesperada para el protagonista y para el lector. La realidad del protagonista  
copiará al sueño que copia la literatura, que copia la realidad. Y esto sucede  
de manera inesperada. No podemos precisar con exactitud en qué punto la  
segura realidad que hacía de piso firme es dura, es literatura. Y en el drama  
« real » final se dibuja la misma estructura temática de todos los sueños :  
morir procurando salvar a quien podría ser la amada. Remi nunca parece  
llegar a saber cuán real se ha hecho su sueño. La frescura y libertad del  
relato se va recortando sutilmente en fórmulas hechas y nombres que aflojan  
progresivamente el contrato de lectura. Y se nos va descubriendo  
gradualmente a nuestro convincente y muy *real* Remi como un mero  
personaje, casi como utilería literaria. Tanto así que la escena final ni  
siquiera lo requiere. Sueños de muerte. Muerte por el sueño. Realidad del  
sueño. Sueño de la realidad. Tal vez fuera por eso que solía quejarse tras sus  
siestas de que no había dormido. Porque en el sueño no se duerme, se vive  
de otra manera. La realidad no se iguala o supera a la fantasía, más bien no  
se diferencia de ella.

#### Retorno de la noche

Hay un despertar dentro del sueño. Se sigue soñando que se acaba de  
despertar. Es el sueño de un despertar de una pesadilla que tiene lugar  
dentro de un sueño. ¿ Dónde estamos después de despertar ?, ¿ a qué hemos  
despertado ?, ¿ es que al despertar sólo se le opone la vigilia ? :

---

<sup>0</sup> « [...] L'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui,  
normalment, seraient, devraient être incompatibles », FOUCAULT Michel, *Le Corps  
utopique. Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions lignes, 2009, p. 29.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Profunda siesta de Remi », in *Cuentos completos*, 1, *op. cit.*, p. 55.



Uno se duerme ; eso es todo [...] Aquella noche me dormí como siempre, y tuve como siempre un sueño. Sólo qué...[...] Aquella noche soñé que me sentía muy mal. Que me moría despacio, con cada fibra. [...] Debí soñar mucho tiempo, pero sé que mis ideas se tornaron súbitamente claras y que me incorporé en la oscuridad, temblando todavía bajo la pesadilla [...] Me sentía muy mal; no estaba seguro de que aquello me hubiera ocurrido, pero tampoco me era posible suspirar, aliviado, y volver a un sueño ya libre de espantos<sup>0</sup>.

Y éste hombre « despierto » camina y descubre que el espejo no lo refleja, sino que muestra su cadáver yacente. La pesadilla bloquea el despertar, aún en medio del horror, pues contiene la certeza de que no se trata de una pesadilla ¿ Y cómo podríamos dudar en ese momento de que esa es la realidad, si lo que la hace tal es la testaruda convicción de que inevitablemente ella es la realidad ? Es tan frágil su fundamento. El protagonista da ciertos cuidados a su cadáver : lo peina, lo acomoda, lo arregla. Sale y camina y concluye la causa de lo ocurrido (y tenemos aquí toda una original propuesta del soñar y del despertar) :

He dormido y he soñado. Sin duda mi propia imagen anduvo por las dimensiones inespaciales de mi sueño; inespaciales e intemporales, dimensiones únicas, extrañas a nuestra limitada cárcel de la vigilia [...] He despertado de pronto, quién sabe por qué. Demasiado pronto ; ahí yace la clave de mi actual condición. ¿ No se despierta uno a la muerte ? Yo he vuelto con tanta rapidez a mi país humano que mi imagen – la del sueño, aquella que era en ese momento recipiente de mi vida y mi pensar – no tuvo tiempo de volverse... Y acaeció así la división absurda, mi sorpresa de imagen onírica desgajada de su origen ; y mi cuerpo, que hubo de pasar de la pequeña muerte del reposo a la muerte grande en que sonrío ahora<sup>0</sup>.

Sueño y muerte abrevan en las mismas aguas. Son dos muertes, y puede desembocar la una en la otra. Despertar es un asunto delicado ; se puede no despertar o, como aquí, despertar mal y despertar a la muerte. Casi al amanecer, sin saber cómo, se encuentra contra su mismo cadáver yacente, aferrado y sacudiéndose. Y de esto despierta jadeante, aniquilado y puede afirmar la condición de pesadilla de lo que recién ha vivido. Mas encuentra disperso en su cuarto indicios de que la trama de la pesadilla sí ha tenido lugar. Restos que testimonian de la realidad del sueño (y en consecuencia del sueño de la realidad) ¿ Dónde estaría el suelo firme ? La vigilia sería un sueño lúcido, un sueño que se ha ido aclarando – sin que haya tenido que mediar ningún despertar. Por eso se puede despertar dentro del sueño. La posible referencia última de todo mundo a algún mundo de sueño (onírico) hace que el contenido de cualquier mundo vigil quede liberado de tener que ser una realidad « real ».

---

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Retorno de la noche », in *Cuentos completos*, 1, *op. cit.*, p. 67.  
<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 73.

El poeta trabaja con materiales burdos, oscuros, brutos, faltos de moderación, egoístas, amenazantes, acuciantes, pesadamente fascinantes, reprobables, que atrapan profundos anhelos sexuales, que asoman a la muerte, que encandilan con la unidad incestuosa, que se nutren de una base pulsional ; sus obras muestran el despliegue de su fantasía desde tales apremios. Y no otra cosa sucedería con las fantasías comunes de todos, excepto que las suyas tendrían la posibilidad de esa cualidad (sublimatoria) que las alejaría de la repugnancia y el escándalo, inducidos por la censura, y que por el contrario las convertiría en fuente de elevado placer ¿ Cómo esos materiales, cuyo rechazo es demandado por la cultura y por la estabilidad de una subjetividad, que se erigió justamente a partir de su rechazo, pueden hacer gozar (nuevamente) ? ¿ Qué clase de « perverso » sería el poeta ? Dirá Freud que en la habilidad del poeta de subvertir la ley cultural, que ha venido a regular las relaciones de los cuerpos (prohibiendo el incesto), y superar la otrora forzada renuncia y la repugnancia actual, es donde para él reside la auténtica *ars poetica*<sup>0</sup>; en hacer circular nuevamente algo de los placeres prohibidos en los tiempos del malestar en la cultura, esos que habitualmente sólo serían objeto de rechazo. Para Cortázar, el acierto de sus cuentos vendría, primero, de no romper con sus fuentes primarias, con lo ominoso que se ha sabido recibir y transmitir y, sólo en segundo término, de una destreza de oficio<sup>0</sup>. Difícil no destacar la excepcionalidad de Cortázar en mostrar viva esa materia aglutinante que podría hacer enmudecer y en sus posibilidades de hacer pasar tanto de ella de contrabando de este lado.

Freud no dejaba de advertir sobre lo contraproducente de un trabajo técnico, oficioso, respecto a los sueños ; por el contrario, domina en él cierto aire *zen* ; se trata de dar importancia a algo de una forma en que no se haga importante ; se les ha de tratar con cierta ligereza – la que impone la regla fundamental, la asociación libre. Advertía igualmente cuán fácil es desnaturalizar los sueños y hacerlos obras de la razón :

En general, hay que guardarse de mostrar un interés muy especial por la interpretación de los sueños [...] Se corre el riesgo de guiar la resistencia hacia la producción onírica y provocar una derrota de los sueños<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> Cf. FREUD Sigmund, « El creador literario y el fantaseo », in *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 134.

<sup>0</sup> CORTÁZAR Julio, « Del cuento breve y sus alrededores ».

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>, p. 4.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis », in *Obras completas*, IX, *op. cit.*, p. 88.

La escritura de Cortázar respeta y se mueve dentro de esa profundidad y fragilidad del sueño. Allí los sueños no han sido vencidos, de suerte que sostienen vigente la posibilidad de la contestación de lo que se tiene como irremediable, inexorable, única realidad posible, y es sólo bajo una tal oposición que pueden las palabras recobrar su posibilidad de significación y de volver a decir.

Mariano FERNÁNDEZ SÁENZ

Universidad de Costa Rica

RÊVE ET DÉCOUVERTE DE SOI

## Los sueños en *El Amigo Manso* de Benito Pérez Galdós

No es puramente arbitrario y vano el mundo del sueño, y analizando con paciencia los fenómenos cerebrales que lo informan, se hallará quizás una lógica recóndita<sup>0</sup>.

Éstas son las reflexiones que Máximo Manso hace después de un largo sueño bastante enigmático. Luego, se compara humorísticamente con Faraón: « Pero ¡ Qué tontería! Estaba yo tan fresco en la cama, interpretando sueños como Faraón, y eran las nueve, y tenía que ir a clase<sup>0</sup>. » Manso, que es profesor, se interroga sobre el misterio del sueño, recordando las hipótesis de los científicos de la época: « Si el sueño es el reposo del pensamiento y de los órganos sensorios, ¿ Cómo pensé y vi<sup>0</sup> ? » Pero él no está convencido del carácter absurdo e incoherente de los sueños y busca por eso una interpretación racional, relacionando las imágenes de su sueño con los acontecimientos del día anterior. Ya en 1882, sin tener ningún conocimiento del psicoanálisis, Galdós construye los relatos de sueño de sus novelas a partir de ideas que anticipan las teorías posteriores de Freud. Se nota en sus novelas que conoce de manera más o menos directa las teorías de los médicos y psicólogos experimentales, en particular las teorías del doctor Mata muy conocido en aquella época por su compromiso liberal y muy admirado por su amigo íntimo, el doctor Tolosa Latour. Para Mata, representante de las teorías materialistas, durante el sueño:

Los órganos cerebrales descansan y duermen, y hay excitaciones parciales de algunos de ellos, lo que provoca un tumulto y desorden de ideas y conceptos que brotan y se apagan, se va formando con la reflexión un enlace monstruoso<sup>0</sup>.

Manso descarta la posibilidad de que las producciones oníricas sean totalmente imaginarias, y rechaza también la interpretación que el lector podría hacer, comparando su sueño con un mero procedimiento destinado a dar rienda suelta a la imaginación, compensación justificada en una novela realista.

### Metaficción y realismo

La novela fue escrita inmediatamente después de *La Desheredada*, publicada en 1881. Después de haber leído *L'Assomoir* de Zola, Galdós cambia de « manera », término copiado de la pintura. La influencia naturalista es particularmente importante en *La Desheredada* y en las

---

<sup>0</sup> PÉREZ GALDÓS Benito, *El Amigo Manso*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1970, [1474 p.], p. 1245.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> MATA Pedro, *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios*, Madrid, Bailly-Baillière, 1864, p. 147.

grandes novelas siguientes, pero este naturalismo se aleja bastante de las teorías de Zola, porque se nota todavía una fuerte inspiración cervantina, con un recurso sistemático al humor rechazado por los escritores realistas-naturalistas franceses. *El Amigo Manso* empieza por la creación diabólica del personaje por su autor. La primera frase es : « Yo no existo<sup>0</sup> », y el personaje describe cómo fue creado por un amigo que había publicado ya treinta tomos a partir de tinta, azufre, pez y otras drogas infernales en una redoma, y exclama :

Quimera soy, sueño de un sueño, y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad; y recreándome en mi no ser, viendo transcurrir tontamente el tiempo infinito cuyo fastidio, por serlo tan grande, llega a convertirse en entretenimiento, me pregunto si el no ser nadie equivale a ser todos, si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser<sup>0</sup>.

El profesor de filosofía diserta sobre el ser del personaje, estableciendo una relación con el sueño, como Freud. Al final de la obra, después de su muerte, sueña, en una nube del paraíso, que está comiendo en casa de doña Cándida, apodada Calígula, mitómana experta en sablazos. La pesadilla es horrible y le despierta. Si Galdós no recurre, según dice Manso, al recurso trillado del sueño para despacharse a su gusto « narrando los más locos desatinos como los autores de cuento<sup>0</sup> », se interroga sobre la naturaleza de la ficción y sus relaciones con la realidad. El personaje denuncia su carácter ficcional, ente de papel sin existencia real, puro sueño de su autor. Pero Manso también sueña, hasta después de su muerte. El hecho de que esta novela calificada de « realista » o « naturalista », a pesar de estos juegos cervantinos o pre-unamunianos, haya sido escrita después de la novela más « naturalista » de Galdós no es meramente casual. Corresponde con unas dudas respecto a las teorías naturalistas y a la objetividad del autor ; corresponde también con una reflexión sobre la novela y la ficción y sobre el estatuto de la realidad psíquica que es tan real como la realidad material a pesar de la dificultad de traducirla en palabras.

### **Una concepción materialista de los sueños**

En las obras de don Benito se encuentran muchos sueños, más de 140, y unos de ellos son muy largos, extendiéndose a veces sobre un capítulo entero<sup>0</sup>. En *El Amigo Manso*, tenemos cinco sueños, de tamaño desigual. El segundo se limita a una alusión y sirve de conclusión al capítulo XX. El

---

<sup>0</sup> PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1185.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1245.

<sup>0</sup> Cf. LAKHDARI Sadi, *Les Rêves dans les romans de Benito Pérez Galdós*, tesis de tercer ciclo [sin publicar], defendida en la universidad La Sorbona-Paris IV, en 1982.

discípulo de Manso, Manuel Peña, necesita libros para una conferencia que dará en *La Sociedad para Socorro de los Inválidos de la Industria*. Manso, que está muy cansado, se acuesta en la alcoba contigua y oye vagamente a Manuel que dice : « Es un canalla, es un canalla<sup>0</sup> » :

Y dormido profundamente, en el cerebro no había más reminiscencias de la vida exterior que aquellas palabras riellando en la superficie oscura y temblorosa de mi sueño, como el fulgor de las estrellas sobre el mar<sup>0</sup>.

Durante el sueño, Manso percibe vagamente las palabras que se reflejan sobre una superficie que las representa de manera borrosa, estableciendo una comparación de la conciencia con un espacio plano, una pantalla, característica principal del psiquismo para Freud. La actividad cerebral no para nunca para Galdós, al contrario de lo que dice Mata que piensa que el reposo del alma puede ser absoluto, desapareciendo la conciencia del sujeto, « sin que por eso deje el alma de ser<sup>0</sup> ». El novelista sigue sin duda en este caso las teorías del gran psicólogo alemán de la época, Wilhelm Wundt, citado por Manso en el principio de la novela, para quien :

Las impresiones subjetivas visuales o auditivas, que, durante la vigilia, aparecen como un caos luminoso en nuestro campo visual oscuro o como tintineos o silbidos en los oídos, las excitaciones subjetivas de la retina me parecen desempeñar un papel esencial en las ilusiones del sueño<sup>0</sup>.

Galdós sigue también las teorías materialistas cuando reproduce sueños aparentemente proféticos. Cuando lo hace, utiliza el humor distanciado para relativizar las afirmaciones de sus personajes, en general supersticiosos, que creen en el valor premonitorio de los sueños. Este punto es fundamental en la época, ya que era uno de los argumentos principales de la prueba de la existencia de Dios. Para Mata, « Nadie sueña en cosas que no haya visto por lo menos una vez en su vida<sup>0</sup> » :

El sueño siempre tiene el rostro vuelto hacia lo pasado por lo mismo que es un engendro del recuerdo. Sólo por una de esas aberraciones, por uno de esos contrasentidos tan comunes en el vulgo, éste ha podido pensar, con los sabios de otros tiempos, que el sueño tenía algo de agorero, de vaticinador, de profeta, capaz de rasgar el velo del porvenir. Sin pasado no hay ensueños porque como las Musas, son hijos de la Memoria<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1234.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> MATA Pedro, *op. cit.*, p. 209.

<sup>0</sup> WUNDT Wilhelm, *Grundzüge des Physiologischen Psychologie*, 1990, p. 363, citado por FREUD Sigmund in *L'Interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1999, p. 36.

<sup>0</sup> MATA Pedro, *op. cit.*, p. 127.

<sup>0</sup> *Ibid.*

« Los pueblos ignorantes y las gentes despreocupadas<sup>0</sup> » atribuyen los acontecimientos incomprensibles para ellos a una voluntad divina, pero Dios no puede manifestarse por medios tan mezquinos para Mata que compara los cristianos « de los tiempos de ignorancia<sup>0</sup> » con los gentiles y los idolatras, los pueblos bárbaros y las gentes ignorantes de hoy. En *El Amigo Manso*, encontramos uno de estos sueños proféticos al final en el capítulo XXXIX. Manso se da cuenta de que su hermano José María, que ha vuelto de Cuba hace poco, está enamorado como él de Irene, la sobrina de doña Cándida, pobre y huérfana, que es institutriz de sus sobrinos. José María le alquiló un piso con la complicidad de doña Cándida y trató de seducirla. Descubierta la trampa, Manso, en buen profesor de Moral, amenaza armar un escándalo y revelar la verdad a Lica, esposa de su hermano. Éste renuncia a sus planes, pero Manuel Peña, el discípulo de Máximo Manso, le anuncia que está también enamorado de Irene y quiere casarse con ella. Manso cae entonces en una horrible depresión :

Todo era entonces sensaciones fúnebres, ideas de próxima muerte. A la madrugada, excitado mi cerebro con la falta de sueño, estas ideas de muerte llegaron a ser en mí verdadera manía, con su convicción correspondiente. Antojóseme que iba a amanecer muerto, y me entretenía en considerar la sorpresa que recibirían mis amigos al saber la triste nueva y el duelo que harían las personas que verdaderamente me estimaban<sup>0</sup>.

Finalmente se duerme y, después de una buena noche, despierta con la sensación de haber soñado algo, tal vez : « Y, no obstante, yo no recordaba haber soñado nada... Si acaso, si acaso tuve ligerísima sensación de que se celebraban veladas en honor mío<sup>0</sup>. » El sueño que pudiera ser profético, porque Manso muere efectivamente poco después, resulta de los pensamientos de la víspera.

### **Realismo psicológico de las narraciones de sueños**

En el capítulo XXV, un sueño mucho más importante utiliza también elementos de la víspera, pero se presenta como una narración enigmática, muy realista desde el punto de vista psicológico. Durante la tarde que precede este sueño, Manso, que empieza a tener sospechas a propósito de Irene, busca la casa del barrio nuevo de Santa Bárbara, donde doña Cándida pretende haber alquilado un piso con el producto de la venta de tierras en Zamora, que no existieron nunca, como él lo sabe muy bien. Sus sospechas se acrecientan cuando se da cuenta de que Irene está casi siempre fuera bajo

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1283.

<sup>0</sup> *Ibid.*



el pretexto de arreglar el piso nuevo situado en un edificio, nuevo también, que no tiene todavía número en una calle sin nombre.

La narración del sueño empieza sin transición, mezclando el autor los acontecimientos vividos durante la tarde y la noche y el propio sueño. El narrador homodiegético, protagonista de la novela, no hace la diferencia entre los pensamientos que le atormentan y el sueño. El lector no se da cuenta de que se trata de un sueño casi hasta el fin de la página, cuando Manso dice :

Este atroz sueño mío, que me atormentó por la mañana, fue nacido de mis hipótesis de la noche anterior, y llevaba en sí un no sé qué de probabilidad terrible. Me impresionó tanto que después recordaba el soñado paseo por la calle Fuencarral y me parecían tan claros sus accidentes como los de la misma verdad<sup>0</sup>.

Este pasaje justifica la narración del sueño casi imposible de distinguir de la de los acontecimientos « reales ». Manso ve a Irene pasar por la calle enfrente del Tribunal de cuentas y evoca luego todo un recorrido por las calles, con los escaparates de telas y los pequeños dramas que presencia como el descarrilamiento de un tranvía. Cada detalle es realista : Irene viste un vestido azul marino con un sombrero oscuro. Es elegante y tiene un aire algo extranjero, lo que no se explica en la novela. Alza ligeramente las faldas a causa del barro debido a una lluvia reciente. Se da prisa, y finalmente entra en un lóbrego portal cuando se para un coche cuya puerta se abre dejando ver al mismo hermano de Manso.

Lo que llama la atención en esta narración es la precisión de muchos detalles que corresponden con recuerdos del personaje. No inventa casi nada y finalmente el lector puede pensar que se trata de una narración muy racional que poco tiene que ver con un sueño real. La creación de este sueño sigue las pautas del realismo y corresponde con las costumbres del autor que paseaba por las calles según lo que explica a un crítico, haciendo actuar a sus personajes en un decorado real. La imaginación galdosiana es siempre estrechamente dirigida, limitada por un apoyo preciso en la realidad, lo que corresponde con una defensa de tipo obsesivo. La intelectualización que caracteriza al personaje se traduce por la enorme secundarización que se observa en esta narración de sueño. Dormido, Manso reflexiona, utiliza todos los elementos sospechosos para reconstruir la realidad y encontrar la verdad del deseo de Irene que constituye un enigma para él. Durante el sueño podemos pensar como durante la vigilia, y esa actividad es variable según los individuos. En este caso, que remite evidentemente al mismo Galdós, la intelectualización es muy importante, y el personaje se da cuenta de este defecto cuando piensa que debe acabar con « los estudios de carácter

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1245.

y las disecciones de caracteres que me enredan en mil tormentosas suspicacias y cavilaciones<sup>0</sup> ». Todo su esfuerzo se dirige hacia la resolución de un misterio, el de las relaciones de Irene con otro hombre, lo que remite, a pesar de las apariencias, siempre engañosas, a la satisfacción de un potente deseo : el deseo de ver y de saber, fuente de la pulsión epistemofílica. Como en una novela policiaca, el profesor-detective sigue en el sueño a la mujer sospechosa y descubre el enigma que intuía vagamente. Su hermano es su rival, lo que nos remite a una situación edípica clásica. El sueño contesta a todas las preguntas de la vigilia : a dónde va Irene, a quién va a ver. No conoce el número de la casa pero en el sueño esta casa lleva un rótulo misterioso, « una chapa verde de hierro con un letrero que dice : Viaje de la Alcubilla. Registro número 6, B. Arca núm. 18, B<sup>0</sup> ». No sé si se podría encontrar la fuente exacta de este letrero, pero lo cierto es que contesta a la pregunta sobre el número de la casa de Irene. Se define por el número del depósito de agua, del arca que corresponde con el Arco de Santa María evocado poco antes en el mismo párrafo. Lo que sigue no tiene relación con un razonamiento lógico ni con una fría deducción. Un potente afecto impregna todo el resto del pasaje, por el miedo que invade al personaje :

Era el rótulo del infierno... Dio algunos pasos y se escurrió por un portal oscuro. Yo era presa del más vivo terror, y sentía agonías de muerte. Clavado en la acera de enfrente, miraba el lóbrego, angosto y antipático portal, cuando llegó un coche<sup>0</sup>.

### **Angustia de castración y problemática edípica**

A pesar del humor, o gracias a él, « el rótulo del infierno » y el « terror » permiten la expresión de una angustia que tiene como objeto el angosto y antipático portal y que está reforzada por las expresiones utilizadas a continuación ; se trata de un « atroz sueño » que le atormentó durante la mañana siguiente. Aquí aparece de manera evidente una fuerte infiltración fantasmática. Irene, imaginada como pura e inocente joven, asociada con Santa María, podría tener una aventura oculta ya adivinada por Manso que no quiere admitirla. Máximo está « anonadado, presa del más vivo terror », siente « agonías de muerte » y se queda « clavado » en la acera de enfrente, contemplando, fascinado, el « lóbrego portal ». Hay una desproporción evidente entre los afectos evocados y la situación, entre la realidad de la ficción y el tono empleado que sugieren la expresión de representaciones reprimidas. Es muy probable que la angustia frente al oscuro portal remita a

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1244.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1245.

<sup>0</sup> *Ibid.*

una angustia de castración provocada por la contemplación de los órganos genitales femeninos, como lo sugiere la evocación de un viaje en la oscuridad, de los depósitos subterráneos de agua. Muchos detalles abogan en favor de esta hipótesis. Cuando describe a su heroína, Galdós habla de su sombrero, añadiendo una comparación extraña y algo inquietante, « sombrero oscuro, como un gran cuervo disecado<sup>0</sup> ». La mujer admirada lleva un sombrero oscuro, parecido a un cuervo disecado, que remite a la manía de la disección evocada en sentido metafórico por el mismo personaje. El sombrero y el pájaro son además representaciones típicas del pene. Irene parece bastante temible a pesar de su edad. El sueño satisfecería a la vez el deseo de saber, la pulsión escópica y epistemofílica, y conjuraría al mismo tiempo la angustia de castración como en muchas obras del novelista.

Manso que tiene miedo a las mujeres, no se atreve a hablarles ni a declarar su pasión. A pesar de su oficio, es un orador mediocre que tiene fuertes inhibiciones como Agustín Caballero en *Tormento*. Tiene miedo de hablar en público, como el mismo Galdós, y no se atreve a declarar su pasión a Irene. Esta inhibición vocal se relaciona de manera evidente con la angustia de castración que proviene del complejo de Edipo. Esta interpretación se confirma con otro sueño, una pesadilla de infancia, relatada al principio de la novela.

Manso es oriundo de Asturias, región evocada como un paraíso silvestre, lleno de « profundas, laberínticas y misteriosas cavidades selváticas, formadas de espeso monte por donde se pasean los osos<sup>0</sup> ». Galdós, que conoce muy bien Asturias sobre la cual escribió artículos, sabe, como lo explica en *Cuarenta leguas por Cantabria*<sup>0</sup>, que ya no hay osos en aquellas montañas. Manso tenía mucho miedo a los osos cuando pequeño. Tenía también horribles pesadillas donde estaba amenazado por la figura del padre eterno. Jugaba a la pelota en San Pedro de Villanueva donde las piedras esculpidas cuentan la historia de un rey que fue comido por un oso, el rey Favila. Trepaba sobre las columnas para dibujar con betún los ojos y los bigotes de las esculturas « con lo cual las veía más espantadas » :

Cuando volvía yo a mi casa me acordaba de la figura retocada por mí y me dormía con miedo de ella y con ella soñaba. Veía en mi sueño la mano chata y simétrica, los pies como palmetas, las contorsiones de cuerpo, los ojos saltándose del casco, y me ponía a gritar y no me callaba hasta que mi madre no me llevaba a dormir con ella<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1187.

<sup>0</sup> PÉREZ GALDÓS Benito, *Cuarenta leguas por Cantabria*, in *Obras completas*, t. 3, Madrid, Aguilar, 1979, [1481 p.], p. 1216.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1188.

Hay una confusión entre el rey, el padre eterno y el oso. Cuando Manso era pequeño, su padre le amenazaba con el oso que vendría a comerlo como al rey Favila. Siente profunda lástima por este rey comido del oso y los capiteles se estamparon definitivamente en su « masa encefálica<sup>0</sup> ». Explica que no se internaba solo en el monte y que « aun hoy, siempre que veo un oso me figuro por breve instante que soy rey ; y también si acierto a ver a un rey, me parece que hay en mi algo de oso<sup>0</sup> ».

El complejo de Edipo y la angustia de castración se expresan con una precisión y un candor prefreudiano. Estas pesadillas se reproducen frecuentemente en la niñez de Manso como en la de Ángel Guerra, que presentan muchas similitudes. La importante secundarización de estos sueños deja filtrar un fuerte contenido fantasmático. A pesar de las denegaciones del narrador que se defiende explicando que no se despacha contando las más delirantes locuras, el autor consigue dar una forma, cada vez parecida y sin embargo diferente, a unas representaciones que remiten claramente a un material reprimido.

En *El Amigo Manso* y en las novelas de Galdós, el sueño no es profético, no revela el futuro. Las revelaciones provienen de un razonamiento lógico comparable al de la vigilia, marcado por una fuerte secundarización. Las revelaciones sobre el ser del personaje provienen del descubrimiento de lo reprimido que aparece gracias al surgir de representaciones ocultas. Éstas filtran en el texto, en relación con el proceso primario, de manera privilegiada en los relatos de sueño y nos remiten forzosamente al inconsciente del mismo autor.

Sadi LAKHDARI

Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

### Le rêve dans «Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño)», de Julia Codorniú

Julia Codorniú<sup>0</sup> signe un récit intitulé «Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño)» qu'elle publie en première page dans les numéros 19 et 20 des 10 et 20 septembre 1884 de *La Semana Literaria*<sup>0</sup>, périodique qu'elle dirige à Madrid. Le texte s'adresse essentiellement à un public féminin et en particulier aux épouses. Il prend la forme d'un conte qui narre la triste histoire de Cristina. Celle-ci, victime de sa jalousie, poursuit sans relâche son mari à travers les rues de la capitale. La lectrice découvre avec surprise à la fin de l'histoire qu'il s'agit en fait d'un rêve de l'auteure, rêve utilisé à des fins moralisatrices et pédagogiques, car il incite les femmes à fermer les yeux sur les frasques de leur conjoint allant jusqu'à leur conseiller l'indifférence et la froideur.

Julia Codorniú confère donc un sens second à sa fable. Comme elle, nous distinguerons un contenu manifeste et un contenu latent qui éclaire la jalousie obsessionnelle de la protagoniste. Mais le sens que nous donnerons alors au récit de ce rêve rapporté dépassera la signification donnée par la narratrice et mettra en évidence ce à quoi renvoie le texte, qu'il masque et censure, c'est-à-dire, le complexe d'Œdipe et au-delà la question tabou de la sexualité féminine inabordable sans déformation.

«Le rêve ne s'adonne jamais à des vétilles ; nous ne nous laissons pas perturber dans le sommeil pour rien<sup>0</sup>», affirme Sigmund Freud, nous invitant à ne pas tomber dans le leurre du caractère apparemment innocent des fantaisies nocturnes.

#### Contenu manifeste : du rêve au cauchemar

Le titre du récit introduit une protagoniste en relation directe avec l'actualité madrilène des années 80 faisant allusion à Achille Bargossi<sup>0</sup>,

<sup>0</sup> Pour plus d'informations sur cette auteure, nous renvoyons à notre article intitulé «Julia Codorniú (1854-?) o cómo «se puede lucir el talento natural y también fama adquirir para llegar a inmortal», in *La Mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, edición y dirección de FERNÁNDEZ Pura y ORTEGA Marie-Linda, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 427-445.

<sup>0</sup> CODORNIÚ Julia «Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño)», in *La Semana Literaria*, n° 19, 10 septiembre 1884, p. 1-3 et n° 20, 20 septiembre 1884, p. 2-3.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve* in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. IV, Paris, PUF, 2004, chap. V, «Le matériel du rêve et les sources du rêve», p. 219.

<sup>0</sup> «Aquiles Bargossi. Biog. Célebre andarín italiano, que en 1882 ganó las carreras pedestres de Madrid, haciendo el recorrido hasta Aranjuez (50 kms.) en cinco horas. En

célèbre marathonien. Il implique l'idée d'une métamorphose de la protagoniste sous l'emprise de la jalousie, motion pulsionnelle qui la tourmente et fait progresser l'histoire. Le sous-titre, pour sa part, renvoie à la nature du texte : nous sommes en présence d'un rêve rapporté mais on ignore au départ l'identité du rêveur. Néanmoins, il prépare le lecteur à l'avènement de circonstances insolites. Le récepteur ne s'étonne donc pas du fait que la forme choisie pour dire le rêve soit celle d'un conte, car ces deux modes d'expression permettent toutes les extravagances, partagent le même symbolisme<sup>0</sup> et renvoient à un contenu latent.

Le conte se compose de deux parties antithétiques clairement définies par une narratrice intradiégétique qui s'adresse à son public en ces termes : « Hasta aquí la poesía, veamos ahora la prosa<sup>0</sup>. » Il distingue deux moments en rapport avec les principes de plaisir et de réalité auxquels est subordonnée Cristina, héroïne de l'histoire, jolie veuve de 28 ans, fille unique d'une famille noble et fortunée. Il suit la biographie de cette brune au caractère exagérément passionné, depuis son enfance choyée jusqu'à son premier mariage désastreux avec le vieux marquis d'Arévalo, son veuvage précoce au bout de deux ans de vie commune, sa solitude et son désir insensé d'avoir un homme qui ne la quitte pas une seconde, jour et nuit. Il renverse le schéma social traditionnel : la riche aristocrate épouse un pauvre ouvrier et fixe la règle de leur relation basée sur une interdiction formelle :

No quiero – exige-t-elle – que ni en sueños recuerdes tu pasado respecto a cualquiera mujer : quiero una fidelidad grande, tan grande, que sola yo he de ocupar a todas horas tu pensamiento... ; la muerte antes me faltes<sup>0</sup> !

Gerardo accepte cette prison dorée de manière inconséquente et jure solennellement sur les Évangiles fidélité éternelle et présence perpétuelle à sa future épouse.

Le récit du rêve aurait pu s'achever sur le mariage des tourtereaux mais la narratrice, après avoir évoqué le paradis des amoureux, passe à la description de leur enfer avec la transgression inévitable de l'interdit par le conjoint au septième mois de leur union. En effet, le mari s'affranchit

---

competencia con un caballo dio 120 vueltas a la plaza del Buen Retiro, mientras en la vuelta 70 se retiró el jinete, viendo el cansancio del caballo », *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*, t. VII, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1910, p. 804.

<sup>0</sup> Voir l'article de FREUD Sigmund, « Rêves dans le folklore » (1911).

<sup>0</sup> CODORNIÚ Julia, « Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño) », in *La Semana Literaria*, n° 19, 10 septembre 1884, p. 1-3. et n° 20, 20 septembre 1884, p. 2 B. Le texte s'étale sur trois colonnes que nous désignerons A pour la 1<sup>re</sup>, B pour la seconde et C pour la dernière.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 2, A-B.

ouvertement du carcan imposé par sa femme en s'absentant de plus en plus fréquemment au point de disparaître des journées entières. Cristina se métamorphose alors en une Bargossi qui poursuit sans relâche le parjure qui la fuit. Le conte s'interrompt dans le numéro 19 de *La Semana Literaria* sur une situation vaudevillesque mettant en scène Clodomiro, l'ami complice de Gerardo, Rosita, une prostituée que fréquente apparemment le mari et l'épouse soupçonneuse qui le talonne. Le numéro 20 achève le rêve en privilégiant le discours direct pour donner vie aux scènes de querelles entre époux, au désespoir et à la folie grandissants de Cristina à la fois humiliée, impuissante et pleine de rage. Les rôles s'inversent : de persécutrice, elle devient victime et Gerardo son bourreau, mais elle ne s'avoue pas vaincue et le cauchemar se termine sur sa promesse publique de se venger, de harceler l'infidèle sans repos. Gerardo et Clodomiro disparaissent tandis que surgissent deux agents de police qui rétablissent l'ordre troublé et que la foule se disperse.

Le lecteur découvre alors une troisième partie séparée matériellement du reste du texte par une série de points alignés. C'est le moment de la révélation de l'origine autobiographique du rêve, comme l'avoue l'auteure qui se confond avec la narratrice : « Entonces comprendí que acababa de despertar y que todo había sido un sueño.<sup>0</sup> »

### **Contenu latent : jalousie, complexe d'Œdipe et sexualité féminine**

Le songe d'une femme folle de jalousie a une portée morale : il vise à détourner d'un comportement aussi extrême les lectrices sujettes aux mêmes tourments. À travers lui, Julia Codorniú recommande la modération et le contrôle de ce qu'elle nomme « sus fogosos instintos<sup>0</sup> ». En somme, elle s'en tient à une convention littéraire du rêve comme instrument d'expression de la fantaisie et à une conception traditionnelle comme conseil délivré par la raison dans le sommeil pour montrer le droit chemin.

Or, si le conte donne sa forme au rêve et en constitue le contenu manifeste, il nous appartient maintenant d'en dégager le contenu latent quelque peu dissonant au regard de l'intention moralisatrice du texte.

Sigmund Freud pose le principe suivant :

Un rêve dans les règles se tient pour ainsi dire sur deux jambes, dont l'une touche à l'occasion actuelle majeure, l'autre à un événement lourd de conséquences des années d'enfance. Entre ces deux expériences vécues, celle de l'enfance et celle du présent, le

---

<sup>0</sup> CODORNIÚ Julia, *op. cit.*, n° 19, 10 septembre 1884, n° 19, p. 3 C.

<sup>0</sup> *Ibid.*

rêve établit une liaison, il cherche à reconfigurer le présent d'après le modèle du passé le plus reculé<sup>0</sup>.

Dans *Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño)*, le rêve puise sa matière dans un contexte contemporain – les exploits du célèbre coureur italien à Madrid – et dans l'enfance de la protagoniste Cristina. La narratrice fournit peu de données biographiques, mais ces informations s'avèrent néanmoins suffisantes et significatives. Le lecteur découvre une jeune femme qui a vécu en vase clos jusqu'à l'âge de 26 ans avec des parents idolâtres, d'où un profil égocentrique et un comportement caractériel si nous nous référons à la description de son trait psychologique dominant : « [...] Lo más notable en ella [relève la voix narrative] era su temperamento vehemente, apasionado y celoso hasta la exaltación<sup>0</sup>. » On observe que la jalousie est déjà posée comme élément constitutif majeur. L'on sait que le jaloux a peur de perdre ce qu'il possède. Précisément, Cristina est dans le souhait de maintenir et de prolonger l'existence de ce cocon ; cette situation idéale dans laquelle le moindre de ses désirs devait être exaucé, dans laquelle elle devait exercer sa toute-puissance sur son entourage. Elle adopte une position narcissique en n'investissant aucun objet d'amour, d'où son incapacité à s'offrir à son premier époux. Il est frappant de remarquer que cette union apparaît comme une contrainte : les parents la marient par convenance et elle cède non sans répugnance<sup>0</sup>. Comment interpréter ce dégoût ? Une unique épithète qualifie le conjoint de vieux, trait renforcé par le nom de famille dans la mesure où Arévalo renvoie à une petite ville connue pour ses vestiges archéologiques. On peut supposer que la jeune fille a découvert un corps en ruine, peu attirant ; un corps masculin dont les manifestations d'excitation l'ont probablement effrayée, elle qui – élevée dans la morale chrétienne – portait « l'auréole de la virginité et de la vertu<sup>0</sup> » d'où la répulsion comme mécanisme de défense ; il est aussi envisageable qu'elle n'ait pas tiré de jouissance du commerce sexuel avec son époux, ce qui expliquerait sa frigidité. Cependant son narcissisme reprend le dessus, lui permettant de sublimer son aversion. En effet, le blason qui orne sa calèche attire les regards envieux et l'attention d'autrui sur sa personne, mais le titre de marquise a eu un coût : son corps.

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « Fragment d'une analyse d'hystérie », in *Œuvres complètes, Psychanalyse, op. cit.*, t. XIV, p. 250.

<sup>0</sup> CODORNIÚ Julia, *op. cit.*, n° 19, 10 septembre 1884, p. 1 B.

<sup>0</sup> « Excusado es decir que no amó a su marido, sintiendo por él sólo una manifiesta repugnancia. [...] Como si la casualidad quisiera favorecerla, poco duró el violento estado de la joven, que no sentía sino repugnancia y frialdad hacia su viejo esposo [...] », *ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*



Veuve au bout de deux ans de mariage, Cristina se trouve en situation de force : elle est jeune, riche, belle et surtout libre de toute tutelle. Elle peut agir selon son bon plaisir et dicter sa loi. Or, paradoxalement, au lieu de jouir de cette liberté, elle n'aspire qu'à reconstruire le cocon de son âge tendre dans lequel elle régnait sans partage.

Le rêve montre que la jolie veuve n'a apparemment pas renoncé à ses toutes premières années. Cette jeune femme éprouve un vide rendu dans le texte par une série de points de suspension qui soulignent son désarroi, sa difficulté à expliquer ce qu'elle ressent, son état de manque<sup>0</sup>. Elle formule un souhait – comme on le voit habituellement dans les contes – : avoir un homme attaché à elle dans tous les sens du terme :

Quería encontrar un hombre que se la consagrara en cuerpo y alma, un hombre que no la faltara jamás, un hombre a quien todas las mujeres de la tierra le parecieran horribles y repugnantes, excepto ella<sup>0</sup>.

Son désir absolu apparaît dès le départ marqué du sceau de l'impossible. Elle ne cherche pas véritablement l'amour mais un esclave qui lui rendrait un culte comme ses parents le firent jadis. Ce vœu la ramène au stade de la dépendance envers les siens pour survivre ; elle n'a pas surmonté la peur de la solitude, la peur d'être abandonnée, d'où son agrippement à un Autre. On a l'impression que vivre seule équivaldrait pour elle à la non-vie, car seule elle est n'est que vide. Pour exister il lui faut la dévotion totale, la fidélité inconditionnelle, la présence permanente d'autrui. Cristina choisit à cette fin un homme en miroir inversé : un travailleur pauvre, roturier, malchanceux. En somme, elle répète le schéma de la situation antérieure : elle « achète » un époux – tout comme le marquis l'avait achetée – en jetant son dévolu sur un nécessaire, même si en retour elle s'engage à tout lui donner, sa vie si nécessaire. Elle aspire à une relation fusionnelle, mais tout en conservant jalousement, cette fois-ci, le contrôle de ce donnant-donnant. Car c'est bien de jalousie dont il s'agit dans le souhait exprimé.

Comment expliquer cette jalousie inhérente à son caractère et bien antérieure à ses mariages? Cristina n'a pas surmonté son complexe d'Œdipe et c'est bien là ce que masque le rêve. Il est frappant de constater que dans son souhait, la protagoniste recherche un homme qui corresponde à son père. En effet, qui l'adorait ? qui était toujours là pour elle ? qui la plaçait au-dessus des autres femmes qualifiées d'horribles et répugnantes ? Cette haine envers la gent féminine rappelle l'hostilité de la fillette amoureuse du père et haineuse envers sa mère, la rivale qui a conversé l'objet de son

---

<sup>0</sup> « [...] la faltaba una cosa... quería llenar la oculta aspiración de su alma... tenía un sueño, una manía, mejor diré, de difícil realización », *ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

amour et l'a écartée à tout jamais. Cette ennemie s'incarne désormais dans ses potentielles concurrentes, d'où la coupure avec le reste de la société afin d'éviter tout regard de son mari porté sur une autre, regard considéré comme le début d'une relation qui la mettrait en danger. De ce fait, elle ne veut pas perdre des yeux Gerardo au sens propre. L'œil devient l'instrument d'une surveillance sans relâche, comme si cet épierement garantissait la fidélité de son époux. C'est également un miroir de soi-même, une manière de se savoir exister : si cette psyché ne renvoyait plus son image mais celle d'une autre, s'en serait fait d'elle. Voilà pourquoi elle préfère enfermer le couple en le coupant du reste du monde aux multiples tentations.

Cet Œdipe non résolu nous conduit à une autre hypothèse. Le dégoût senti envers le premier mari et la frigidité s'expliqueraient dans la mesure où ce conjoint âgé se substituait au père sans que Cristina le sache ; alors l'éducation et la morale de la jeune femme l'auraient conduite à rejeter cette relation incestueuse jugée contre-nature, donc refoulée. La veuve a effectué ensuite inconsciemment un transfert de son amour sur un homme jeune – plus conforme à ses pulsions libidinales en raison de son âge – ; dans une relation harmonieuse pendant six mois, elle a pu vivre un conte de fée tel qu'elle l'avait conçu. Elle a retrouvé l'adorateur de son enfance. D'ailleurs, elle n'évoque jamais la possibilité de concevoir un bébé, car le nourrisson lui volerait la première place, la ferait chuter de son piédestal, détournerait les regards sur une autre personne. Mais à vouloir reconquérir cet amour inconditionnel du père, elle fait fuir son mari en l'étouffant dans le cocon qu'elle a réussi à reconstruire. L'angoisse de l'abandon la harcèle : en l'obligeant à un premier mariage, son père ne l'a-t-il pas quittée, lui préférant sa mère ? Cristina n'a pas réussi à faire le deuil de cet objet d'amour de petite fille ; la douleur l'assaille et se ravive avec la fuite, à son tour, de Gerardo.

Cette jalousie entraîne Cristina dans la spirale infernale d'une obsession. Le souhait d'avoir à l'œil son conjoint pour qu'il ne jette aucun regard sur une autre femme tient du délire. L'épouse passe des pleurs aux reproches et accompagne sa tendre moitié au bureau, faisant fi de son rang et du qu'en dira-t-on car, folle de jalousie, elle ne supporte pas ces absences du matin au soir. Elle transfère sur son mari cette idée de l'enfant qu'on peut résumer ainsi : « je veux toujours rester avec papa même à son travail ». Elle s'humilie, perd son identité en devenant le reflet de l'autre qu'elle imite en tout point.

On assiste à une surestimation de l'objet qui devient surpuissant en absorbant pour ainsi dire le moi. En effet, Cristina se dépersonnalise pour se

réduire à l'ombre de l'Autre qu'elle suit partout, se métamorphosant en une Bargossi. Elle se transforme en victime de son souhait délirant. Mais même épuisée et affamée par cette course folle sans fin, sa volonté farouche de ne pas quitter des yeux et d'une semelle – toujours au sens propre – son époux lui donne la force de continuer. Son père l'a abandonnée une fois ; elle ne le sera pas à nouveau. Lorsqu'elle prend sur le fait Gerardo en conversation avec une prostituée, la découverte brutale de la trahison de son mari la rabaisse, la plonge à la fois dans le désespoir le plus profond et la fureur d'une blessure narcissique. Le déni effronté de l'infidèle face aux questions répétées de façon obsessionnelle par Cristina accroît sa douleur. Rien n'existe plus autour d'elle : enfermée et repliée sur sa souffrance, elle ne voit même pas qu'elle est la risée des badauds qui la prennent pour une folle. Devant l'inflexibilité de son conjoint, elle change brutalement de registre, passant de l'amour à la haine et à la vengeance : désormais elle restera « collée » à Gerardo qui n'échappera plus à son regard. Cette fureur qui porte sur le partenaire et non sur l'intruse, Willy Passini l'explicite ainsi :

Selon Freud, la colère à l'encontre du traître serait un signe de moindre maturité par rapport à la colère contre le rival, parce qu'elle renvoie à la situation du petit garçon encore pris dans le complexe d'Œdipe qui, craignant son père, se dresse contre sa mère. En revanche, s'il a moins peur de son père, il dirigera sa colère contre le rival<sup>0</sup>.

Gerardo semble condamné à être poursuivi parce que Cristina poursuit son père de façon inconsciente.

Le rêve s'achève sur l'intervention de deux policiers qui rétablissent l'ordre public troublé. Ces agents symbolisent de toute évidence la censure qui réproche la conduite inconvenante de cette épouse. La rêveuse reprend conscience dans l'espace graphique des points alignés qui séparent l'état de sommeil de l'état de veille. C'est le moment de la justification de l'écriture et de l'interprétation du songe par son auteure :

Y yo me he decidido a trasladar al papel y publicar el mío, por si existe en el mundo alguna mujer tan celosa como la protagonista de mi sueño, a quien pueda interesar la semejanza del carácter<sup>0</sup>.

Au delà de la question de la jalousie, Julia Cordorniú utilise son rêve comme instrument de propagande de la morale sexuelle culturelle<sup>0</sup>

---

<sup>0</sup> PASSINI Willy, *La Jalousie*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2004 [Ouvrage publié originellement par Mondadori, sous le titre *La Gelosia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2003], p. 22.

<sup>0</sup> CODORNIÚ Julia, *op. cit.*, n° 20, 20 septembre 1884, p. 3 C.

<sup>0</sup> Nous reprenons l'expression de Sigmund Freud : « Ce que notre troisième stade de culture exige de l'individu, c'est l'abstinence jusqu'au mariage pour les deux sexes et l'abstinence à vie pour tous ceux qui ne contractent pas de mariage légitime », FREUD

dominante qui prône la répression des pulsions chez la femme. Elle fait l'éloge de la Prudence, vertu cardinale, comme règle du comportement féminin face à l'homme déclaré infidèle par nature dans une société qu'elle juge « corrompue<sup>0</sup> ». En véhiculant ce cliché, elle incite la femme au refoulement de sa libido. Cristina est mise au ban de la société et considérée comme folle dans la mesure où elle ne se plie pas à cette répression pulsionnelle. Son personnage sert de contre-exemple pour suggérer aux lectrices l'image de l'épouse idéale, sorte de « sainte du foyer<sup>0</sup> », qui parviendrait à la sagesse en adoptant une attitude froide et indifférente plutôt que passionnée. Car la clef du rêve tient dans les tous derniers mots du texte lorsque l'auteure prie instamment ses congénères de « sujetar sus fogosos instintos<sup>0</sup> ». Cependant, Cristina va jusqu'au bout de son souhait ; sa course est la forme que prend son désir qui cherche en vain à atteindre son but. En ce sens, le rêve dévoile la puissance de la libido chez la femme, puissance que l'interprétation moralisatrice finale de Julia Codorniú, prise au piège de la morale sexuelle culturelle, s'ingénie à minimiser et qu'elle réprouve. Le rêve qui s'est fait conte révèle ce que le discours bien-pensant final s'évertue à occulter parce qu'il s'avère dérangeant d'admettre que la femme a aussi une sexualité au même titre que l'homme.

Au terme de notre lecture, le récit de « Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño) » suggère deux hypothèses. Soit Julia Codorniú avait déjà conçu l'idée de propager pour la répression de la libido chez ses contemporaines et avait choisi le conte-rêve comme moyen d'expression littéraire, car forme de tous les possibles, de tous les excès condamnables. Soit, l'auteure avait réellement fait ce songe. Il conviendrait alors de remplacer Cristina par Julia et Gerardo par Gregorio<sup>0</sup> (son époux), hypothèse d'autant plus recevable que l'écrivain ne tait pas ses déboires

---

Sigmund, « La morale sexuelle "culturelle" et la nervosité moderne », in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. VIII, Directeurs de publications BOURGUIGNON André et COTET Pierre, Directeur scientifique LAPLANCHE Jean, Paris, PUF, 2007, p. 208.

<sup>0</sup> « Creo muy difícil, por no decir imposible, que exista en estos tiempos de corrupción un hombre que en toda la extensión de la palabra sea completamente fiel durante largos años a su mujer, y cuando la mujer no exige a su compañero una perfección que hoy día no poseen los mortales, tiene adelantado mucho para vivir tranquila », *ibid.*

<sup>0</sup> Cristina aspire à être une nouvelle Santa María de la Cabeza avec son époux.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> Gregorio Corrochano est né à Manille en 1854.

Los sueños en *El Amigo Manso* de Benito Pérez Galdós 157  
conjugaux dans d'autres articles<sup>0</sup>. Elle exprimerait ici sa propre  
jalousie, son propre dépit amoureux, sa propre colère – son propre complexe  
d'Œdipe ? – refoulés. Elle aurait dans ce cas sublimé son tourment par  
l'écriture. Mais qu'advint-il de ses lectrices, victimes du même mal ?

Quoi qu'il en soit, le contenu latent du texte dans son ensemble pose la  
question tabou de la sexualité féminine dans une société qui se voile la face  
et préfère déclarer « folle » celle qui va au bout de son désir. Certes, Julia  
Codorniú ne peut conseiller ce que dit Freud, à savoir que « le remède  
contre la nervosité découlant du mariage serait bien plutôt l'infidélité  
conjugale<sup>0</sup> ». Cependant, la solution qu'elle propose – pourrait-on lui  
rétorquer – est pire que le mal, car elle ne sort pas la victime de la jalousie  
de la névrose, mais à l'inverse l'y installe de façon durable. Vouloir  
réprimer la libido féminine par la Prudence n'est-ce pas une illusion –  
pardon – un rêve ?

Sylvie TURC-ZINOPOULOS  
GRELPP/EA 369  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

<sup>0</sup> Il y est fait mention dans l'article que lui consacre son ami Casimiro Servat y Macia, *La Semana Literaria*, n° 17, 20 agosto 1884, p. 1-3. Julia Codorniú l'insinue elle-même dans un poème intitulé *Dicha conyugal*. [Voy a contar las proezas / de un matrimonio ejemplar], *La Semana Literaria*, n° 18, 30 agosto 1884, p. 2.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, « La morale sexuelle "culturelle" et la nervosité moderne », in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, t. VIII, *op. cit.*, p. 211.

RÊVE, DÉSIR ET SÉDUCTION

## Mutilación de lo real e ilegible deseo. Una poética del sueño en la obra literaria de Luis Buñuel

Bachelard critica la definición de la imaginación como facultad de formar imágenes, ya que su primeridad es precisamente deformar la percepción: « Elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images<sup>0</sup>. » La imposibilidad de definir la realidad a causa de su idiotez – su singularidad y su unicidad – la condena a la insignificación. El rechazo de lo real, motivado por la crueldad de la existencia indigesta, crea la presencia de un doble metafísico e ilusorio que permite al individuo escapar de lo nefasto. Este rechazo sitúa el deseo en el terreno del doble, deseo de nada, precisión del lado de lo que se rechaza, imprecisión del lado de lo que se desea o si se prefiere deseo de lo ausente.

La obra literaria de Luis Buñuel destruye el sentido metafísico-moral del doble para deconstruir espacio y tiempo, devolviéndolos a su estado primigenio silencioso e insignificante. Esta obra de juventud recopilada por Sánchez Vidal, comprendida entre 1922 hasta la realización de *Las Hurdes* en 1933, constituye un punto de partida esencial al estudio de las vanguardias españolas. Buñuel reproduce, a través del discurso poético, un discurso onírico que provoca una visión de lo real y de lo imaginario como vasos comunicantes percibidos a través de un mismo ojo objetivo desgarrado. Esta poética, que precede el encuentro en París con el movimiento surrealista, se crea a través de la transgresión del signo mediante un proceso onírico, siendo realidad y sueño entremezclados en una única suprarrealidad. « ¿ Cómo contar la propia vida sin hablar de la parte subterránea, imaginativa, irreal<sup>0</sup> », dice Buñuel. Pero, ¿ no es ese acto de contar la vida a través del lenguaje quien convierte el sueño en mera ilusión repetitiva ? ¿ No es el propio lenguaje quien condena el sueño a una forma de discurso del deseo ? Si « miles y miles de imágenes surgen cada noche, para disiparse casi enseguida, envolviendo la Tierra en un manto de sueños perdidos<sup>0</sup> », ¿ no será el sueño, como la propia existencia, insignificante, inefable e idiota ? Respondo a esta problemática centrándome en tres aspectos de la relación entre realidad y sueño en algunos ejemplos de la obra literaria de Buñuel. En una primera parte, introduzco la reflexión de una posible ontología de lo real ; a continuación, analizo el papel del lenguaje

---

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le livre de poche, 2007, p. 5.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 107-108.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 106.

como forma de (des)ordenación del discurso ; para terminar, establezco las acciones concomitantes entre el deseo y la pulsión onírica.

### **La mutilación de lo real y la irrupción del sueño**

*Fantasmagories* (2006) de Clément Rosset insiste en la imposibilidad de reproducir lo real fielmente. Si sobre la realidad no podemos ni decir ni entender casi nada, si el hecho de definir la realidad carece de sentido, es, sin embargo, por lo real, según Rosset, que debe comenzarse esta andadura ontológica que permita ver la realidad sin las prótesis del doble. A pesar de que la propia percepción implica ver doble, la obra literaria de Buñuel propone, tras la mutilación del ojo, una mirada desgarrada que aprueba lo real en su más cruenta aparición y en su carácter más indigesto. En *Una Jirafa* (1933), Buñuel concibe un objeto surrealista a tamaño natural, la jirafa, que en cada mancha de su piel pueden encontrarse objetos dispares que responden a expansiones del inconsciente. En la mancha segunda : « Aparece un ojo de vaca en su órbita, con sus pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, dando fin a la contemplación<sup>0</sup>. » Esta visión hace del doble un revelador de lo real y conduce de manera indirecta a una ontología de la existencia. Esta ontología negativa del doble, en sentido fotográfico, se ve como un signo de la ontología de lo real, es decir, de una realidad sin doble y en consecuencia sin lógica. En este sentido, mantengo la hipótesis de que la obra literaria de Buñuel puede ser leída como una ontología negativa del sueño. A diferencia del orden lógico espacio-temporal y de la situación descriptiva de los objetos percibidos, *Suburbios* (1923) nos acerca a una naturaleza desordenada, fragmentada y mutilada : « Conglomerado absurdo de tapias, montones, casitas, jirones mustios de campo<sup>0</sup>. » En palabras de Sánchez Vidal, « el gran protagonista es, una vez más, el amontonamiento azaroso y en *collage* de las cosas desterradas<sup>0</sup> ». Lo que conduce a la negación de lo real no es la imposibilidad o la dificultad de pensarlo, sino la indigestión de su crudeza y la intolerancia a soportar lo peor. El suburbio, cuyo espacio se vuelve globalizador por su capacidad de destrucción, es lugar de aprobación incondicional de lo real : « El alma del suburbio estrangula todo lo que pueda haber en él de vida y movimiento<sup>0</sup> ». Este espacio que se expande como una epidemia entre su propio espacio cerrado, se vuelve obsesivo, lugar de la pulsión : « De los balcones cuelgan, como

---

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Una Jirafa*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ed. de Heraldo de Aragón, 1982, p. 145.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Suburbios*, in SÁNCHEZ Vidal, *op. cit.*, p. 91.



trapos puestos a secar, los innumerables crímenes<sup>0</sup>.» Las figuras humanas que ocupan ese espacio son fantasmagóricas y se (con)funden con los objetos esparcidos al azar : « Las sombras vestidas de harapos se cobijan en los quicios, extendiendo sus manos silenciosas como implorando algo<sup>0</sup> ». El suburbio no duerme, no sueña, todo queda postergado, reducido al objeto que aparece a su paso : « La lata vacía, el can hambriento, el ratón despanzurrado o el farol de gas empolvado y torcido<sup>0</sup> ». Este espacio no produce filiación porque no empieza ni termina, siempre está en el medio, inter-ser, sin implicar, no obstante, una relación localizable sino un movimiento transversal, así como un rizoma, en sentido deleuziano, que « no tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda<sup>0</sup> ». El sueño es rizoma, línea de fuga o pérdida de territorio. El sueño, como lo real, no es objeto de reproducción, aparece « entre », desmemoriado en una memoria corta o en una antimemoria, también de naturaleza rizomática. El sueño no se somete a una ley de contigüidad o de inmediatez del objeto sino que se (de)construye para aparecer siempre discontinuo, fragmentado, olvidado. El doble crea una escapatoria ilusoria, pero « estos barrios en letargo pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal<sup>0</sup> », no como línea de fuga, sino como espiral que envuelve a los habitantes « víctimas del mordisco rabioso que les produjo el alma del suburbio<sup>0</sup> » en la creencia de que un mundo mejor es posible, « esta suburbiofobia no se cura más que con la inyección prematura de unos sacos de oro<sup>0</sup> ».

Bachelard afirma que el hombre despierto racionaliza sus sueños con conceptos de la vida corriente, recuerda vagamente las imágenes deformando el sueño al tratar de expresar esas imágenes con el lenguaje de la vida despierta : « Le rêve le plus profond est essentiellement un phénomène du repos optique et du repos verbal<sup>0</sup>. » El iluso en la vida « despierta » no está ciego, al contrario, ve de más. Se trata más de una percepción inútil que de una percepción falsa, puesto que el iluso no rechaza la visión, simplemente ve demasiado. La ilusión va unida íntimamente a la duplicación por el hecho de ver doble y no por el hecho de no ver nada, de ahí la paradoja. La realidad no vuelve, diferencia mayor con la represión en

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>0</sup> DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 48.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *op. cit.*, p. 92.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 36.

sentido freudiano pues lo real siempre estuvo ahí, sólo fue desplazado.

### **El sueño como forma de (des)ordenación del discurso**

Puesto que no se puede decir lo real, pues es insignificante y singular, éste pasa por intuición. Lo real desprovisto de concepto, imperceptible, nada, fue formulado por Lacan en su seminario *L'Identification* (1961-62). Rosset critica que Lacan sitúe el sentido en otra parte para poder conservarlo – « par l'exhibition d'un rien, d'une case vide, d'un silence, qu'il réussit à faire éprouver<sup>0</sup> ». Si no se consigue desplazar el sentido, faltará, estará ausente. De este modo, lo real se convierte en creencia de algo oculto, signo desconocido que hay que descifrar, una creencia que se manifiesta como un deseo de nada. Según Rosset, a lo real no le falta sentido, simplemente no lo tiene ; si el lenguaje niega lo real es sencillamente porque se empeña en querer encontrárselo. En el poema *Palacio de hielo* (1927), Buñuel, reducido al esqueleto de un ahorcado, « se balancea sobre el abismo cercado de eternidad, aullando de espacio<sup>0</sup> », de él sólo quedan unos ojos : « Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada<sup>0</sup> ». Una vez que el lenguaje desaparece, el mundo queda desprovisto de significación y se instaura el doble para venir a ocupar un espacio, el de las palabras, reducido a un vacío angustioso que se rellena con significantes en busca de significación, preparando así el camino hacia el deseo. Frente a la palabra lógica, la instrumentación de la palabra mediante el absurdo : la greguería. Un ejemplo de este lenguaje absurdo donde se desestructuran coordenadas lógicas de pensamientos racionales sería *Hamlet* (1927) precursora del teatro surrealista español. En *Hamlet*, se desplaza el sentido original de las palabras para conseguir un efecto de extrañamiento capaz no ya de describir la realidad, sino, como en el sueño, de evocarla. En la acotación del acto primero leemos : « Un campo cualquiera. Aquí y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie. Por el horizonte un niño loco declina musa, musae<sup>0</sup>. » Espacio fragmentado, impreciso, la palabra profética bañada en furor poético se convierte en un desgaste irracional de la creación, quizás en su propio ocaso. Hamlet en el paroxismo de su amor para con Leticia, tras lanzar « un terrible ¡ ay ! incestuoso cae mutilado<sup>0</sup> ». Esta mutilación de los

---

<sup>0</sup> ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 58.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Palacio de hielo*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 141.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Hamlet*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 119.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 130.

cuerpos antes fusionados revela que « Leticia, la deseada Leticia, la de los aseados senos no es otra que Hamlet mismo, él, el idéntico Hamlet que alumbró su madre<sup>0</sup> ». Se instaura la imagen-pulsión en sentido deleuziano. El comienzo de *Teorema* (1925), « el cielo todo ojos azules refleja el sueño sin peces de los estanques y / estos a su vez bañan tibiamente la pereza de la tarde<sup>0</sup> », balbucea una imagen aérea donde peces inexistentes bañan un atardecer. La imagen del cielo queda inmovilizada por el reflejo del estanque. Nos preguntamos con Bachelard o con Dalí : ¿ dónde está lo real, en el cielo o en el fondo de las aguas ? « En nuestros sueños, el infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas<sup>0</sup> ». El sueño permite este cambio de materia. El silencio poético de la ensoñación queda sólo interrumpido por el grito que desea imponer el signo : « Después de un bordoneo, un silencio y luego pasa Cristo vendiendo voces<sup>0</sup>. » La verdad susceptible de demostración, el teorema, se convierte en un « solitario parto de las farolas<sup>0</sup> », para concluir de forma absurda « que es lo que no nos habíamos propuesto demostrar<sup>0</sup> ». En *Lucille y los tres peces* (1925), el sueño metamorfosea la frente de Lucille en espacio acuático donde desaparece el pez « Tejedor de Ensueños<sup>0</sup> » o por donde « atraviesa sonámbula la sombra del tercer pez japonés, la del Ovillador silencioso de deseos<sup>0</sup> ». Esta imagen de pecera, de aguas durmientes estancadas, es sueño totalizante, eterno retorno, del que no queremos despertar : el deseo atrapado, estancado por las letanías del recuerdo, en palabras de Bachelard. En el poema *Diluvio* (1925) vuelve esa imagen de aire y agua confundidos, « la atmósfera se había transformado en un mar sin peces<sup>0</sup> ». Estos peces inexistentes sacan sus cabezas de un mundo de pulsión onírico : « Se hallaba próximo el instante en que estos iban a poder salir tranquilamente de los estanques para pasearse por la gran bola acuática de la exatmósfera<sup>0</sup> ». Aparentemente asistimos a una filogénesis, pero tanto el tiempo, instante, como el espacio, exatmósfera, truncan cualquier acción. Acción embrionada y espacio primitivo forman una temporalidad fragmentada o desordenada :

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *El Agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 79.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Teorema*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 99.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Lucille y los tres peces*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 100.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Diluvio*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 101.

<sup>0</sup> *Ibid.*

« aquel diluvio que caía como en los sueños al ralentí, pareciendo de tan compacto, no caer sino quedarse<sup>0</sup> ». El objeto de la pulsión, el pedazo, pertenece a ese mundo originario y al mismo tiempo es arrancado al objeto real del medio derivado, como dice Deleuze, « es siempre objeto parcial o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho<sup>0</sup> ». La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula diferenciándose así del deseo que se pierde en la nostalgia de la palabra vaciada de sentido.

### **El ilegible deseo y la pulsión onírica.**

Lo real no se puede desear porque el referente del deseo le es funesto, no porque el deseo falte de referente real tal como pretende el pensamiento moderno que distancia el objeto del deseo de cualquier realidad. Este postulado moderno impide que un objeto sea deseable si no se reconoce como otro. Rosset afirma que lo real puede ser pensable y deseable por la gracia de una fuerza mayor – la *allégresse*. El rechazo de lo real calamitoso motivado por la ausencia de alegría sitúa el deseo entre su propio deseo y la nada : deseo de nada. El deseo se ve confrontado así a dos experiencias diferentes, no a dos clases de deseo : el « spleen », un deseo paradójicamente sin objeto, y el deseo propiamente dicho cuyo único y permanente objeto es lo real. Si el inconsciente se repite es porque el deseo no encuentra la palabra que lo diga o la imagen que lo represente. En esa repetición se sitúa el sueño obsesivo, recordado y descrito, ese sueño que pierde su carácter evocador para convertirse en enigma ciego o en oscuro objeto : « He llegado a catalogar una quincena de sueños reiterativos que me han seguido toda la vida, como fieles compañeros de viaje<sup>0</sup>. » El « spleen » rechaza lo real no a causa de no desear nada, sino porque no sabe nombrar lo que desea, de ahí que se desplace o que falte. *Pájaro de angustia* concilia estas dos vías en la hipérbolica imagen de « un plesiosauro dormía en mis ojos / mientras la música ardía en una lámpara<sup>0</sup> », donde se instala el deseo, « tu cuerpo se ajustaba al mío / como una mano se ajusta a lo que quiere ocultar<sup>0</sup> ». Esta disposición de los cuerpos en espejo de marcada estructura onírica, presenta la imago del cuerpo propio en tanto que figura doble, como ya vimos en el final de *Hamlet*. Para Lacan, la función del estadio del espejo sería un caso particular de la función de la imago, que es la de establecer una relación del organismo con su realidad. Pero en el poema, esta relación

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> DELEUZE Gilles, *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1984, p. 186.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Diluvio*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Pájaro de angustia*, in SÁNCHEZ Vidal Rafael, *op. cit.*, p. 142 (v. 1-2).

<sup>0</sup> *Ibid.* (v. 4-5).

con la naturaleza está alterada, despellejada, ya no es el verbo quien se haga carne, sino la pulsión animal de « aullidos hechos carne<sup>0</sup> ». Cuerpo fragmentario, grito que no palabra, alarido que no lenguaje, ilusión como juego de deseo. El saber trágico es el paso del silencio al aullido y del grito a la palabra. El hombre no se engaña porque ignora, sino porque desea. En este espacio, en esta gaya ciencia :

¿ qué anhelos, qué deseos de mares rotos  
convertidos en níquel  
o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia  
nacerán los pájaros de nuestras bocas juntas,  
mientras la muerte nos entra por los pies<sup>0</sup>.

*Ramuneta en la playa* (1926) crea hiperónimos evocadores de ausencia : « Y frente a nosotros un mar sin barcos un mar sin peces un mar sin playas un mar sin mar<sup>0</sup> ». La ausencia de puntuación insiste además en la ausencia de una temporalidad precisa, orgánica, desmemoriada.

La imaginación no es la facultad de formar imágenes de la realidad sino la facultad supra-humana de formar imágenes que sobrepasan lo real, que encienden la realidad. Aquí radica el carácter metafísico del sueño en Bachelard, en ese querer ir más allá cuando el sueño precisamente nos acerca a un aquí y a un ahora, silenciado, balbuceado, evocado. Es la cuestión que se plantea en la *Caballería rusticana* (1927) : « ¿ Por qué los dos sutiles remos de la tarde – luz y sombras – no surcan aires ni estilizan formas<sup>0</sup>? » En medio de esa tarde « truncada sin paisaje ni remota luna<sup>0</sup> », un fratricidio. La figura del doble se vuelve imago triplicada : « Él = ella / ella = yo / él = yo<sup>0</sup>. » La pulsión reemplaza al deseo, el objeto de deseo se vuelve imagen-instinto que conduce no a una conducta irracional sino a una lógica de lo peor incontrolada e incontrolable, al acto libre de imaginar, de soñar, de cerrar los ojos y hacer estallar el mundo : « Ya todo él se derretía como un grueso cirio. Atadas, codo con codo, entraban en la estancia las tinieblas<sup>0</sup>. »

A través de la metáfora de la llama, Bachelard nos revela que el hombre y su cultura están atravesados por la función irrealizante de la imaginación pues el hombre es un animal fantástico y su cultura un trabajo de ensoñación.

---

<sup>0</sup> *Ibid.* (v. 19).

<sup>0</sup> *Ibid.* (v. 20-24).

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Ramuneta en la playa*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 104.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *Caballería rusticana*, in SÁNCHEZ VIDAL Rafael, *op. cit.*, p. 105.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 106.

El sueño, en la obra literaria de Buñuel, responde a la aprobación incondicional de lo real a pesar de que las fantasmagorías perturben reiterándose en obsesiones delirantes y traten de crear por la repetición un sentido que aleje al sueño de su sentido primigenio, el acercar lo real y disipar el doble. Para ello, Buñuel propone una estética del absurdo, una estética del objeto que desnaturaliza, una poética del sueño que apenas balbucea. Un lugar situado entre toda posible acción realizable, entre la emoción irrefrenable y la pulsión casi confundida con el deseo. Ese espacio abierto en constante expansión de imágenes inmediatamente olvidadas, sorprendentes, espacio rizomático que condena al doble a la imposibilidad de penetrar los umbrales del artificio onírico. Como afirma Monegal, el prototipo de discurso onírico se construye no sobre la descripción, sino por el « encadenamiento consecutivo e inmediato de las imágenes según una lógica primitiva del propio sueño, es decir no traducible a criterios de racionalidad exteriores al texto<sup>0</sup> ». Frente a este sueño que permite aprehender lo real, la fabricación de un espejismo naturalista crea la ilusión de una estructura onírica que pide la hegemonía de la palabra. De este deseo naturalista, que niega el azar como único principio silencioso e insignificante de lo real, nace el doble que busca un orden lógico que garantice la significación del mundo. La obra de Buñuel indiferencia realidad, imaginación y sueño puesto que el sueño es lo real ligeramente desplazado en relación a las coordenadas espacio-temporales (véase *Por qué no uso reloj*), lo que Mannoni llama la « otra escena ». Se trata de la misma realidad, pero se produce en una escena inhabitual, un espacio protegido. Cabe preguntarse, ¿ dónde está la diferencia entre ver y creer que se ve ? El Buñuel humano contradice al Buñuel poeta :

Dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos, porque el sueño sólo existe por el recuerdo que lo acaricia<sup>0</sup>

Adaptando la célebre frase que Jean Epstein aplicara al cine, el sueño es « el medio más real de lo irreal<sup>0</sup> ».

Francisco José VILLANUEVA MACÍAS  
 Université Jean Moulin Lyon 3

---

<sup>0</sup> MONEGAL Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993, p. 69-70.

<sup>0</sup> BUÑUEL Luis, *op. cit.*, p. 105.

<sup>0</sup> EPSTEIN Jean, « A propósito de algunas condiciones de la fotogenia », in ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 2007 (4ª ed), p. 340.

## Sueños como puentes de la memoria en la poesía de Cristina Peri Rossi

Para conseguir lo que Sven Birkerts llama la « experiencia »<sup>0</sup> del poema, no se puede apresurar su lectura. Es preciso detenerse : explorar, recibir, y enunciar cada palabra en el proceso de desentrañar su maravilloso y oculto sentido. Birkerts agrega que un poema « es una construcción oral, una colección de sonidos y ritmos en la arena auditiva<sup>0</sup> ». Al mismo tiempo, el autor argumenta que el poema es una construcción de lo que él llama « espacio interno<sup>0</sup> » y añade que solamente podemos llegar « a la vida interna cuando hay palabras<sup>0</sup> ». Estas características presentes en la lírica invitan al lector a entrar en un mundo íntimo. En él, surgen con frecuencia significantes inesperados. Los mismos pueden sorprender al lector. Las imágenes afloran a la superficie, tejiendo historias. Birkerts explica al respecto : « Cuando experimentamos ese lenguaje íntimamente, tocando las capas de la emoción detrás del signo, los elementos más profundos y antiguos de la psiquis son activados<sup>0</sup> ».

Al examinar la extensa lírica de Cristina Peri Rossi surgen referencias a un pasado que en el exilio<sup>0</sup> resulta cargado de nostalgia. La poeta escribe : « Soñé que me llevaban de aquí / a un lugar peor todavía<sup>0</sup> ». Las inquietudes, la constante inseguridad por la inexistencia de referentes provoca en el ser un estado de aislamiento e incertidumbre<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> BIRKERTS Sven, *The Electric life. Essays on modern poetry*, New York, William Morrow & Co., 1989, p. 91. Todas las traducciones del inglés al español en este trabajo han sido hechas por la autora del mismo.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>0</sup> MIŁOSZ Czeslaw expresa algo similar, cito : « [...] un poema es una expresión de una operación interna », in *Witness of poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 27.

<sup>0</sup> BIRKERTS Sven, *op. cit.*, p. 33.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>0</sup> En este trabajo, seguiremos el concepto de exilio presentado por LAHENS Yanick, en « Exile : between writing and lace », *Callaloo*, vol. 15, n° 3, *Haitian literature and culture*, summer, 1992, p. 736. Cito : « Ser exiliado es ser de aquí y de todos lados, es estar al mismo tiempo dentro y fuera, establecerse en la inseguridad de una situación dolorosa y difícil ».

<sup>0</sup> PERI ROSSI Cristina, *Estado de exilio*, Madrid, Visor, 2003, p. 20. Este poemario obtuvo el XVIII Premio internacional Unicaja de Poesía Rafael Alberti en 2003. En el prólogo, la escritora menciona que esta colección fue escrita en 1973 : « Fue el primer libro que escribí en el exilio, y sin embargo, no intenté publicarlo. Un extraño pudor me lo impidió... no quería contribuir al dolor colectivo, al desgarramiento solidario », p. 8.

<sup>0</sup> CIXOUS Hélène y CALLE-GUBER Mireille, *Hélène Cixous, rootprints. Memory and life writing*, London, Routledge, 1997, p. 9, cito : « Hay infinidad de momentos que producen aflicción [...] Los seres humanos están equipados para una vida diaria con sus ritos, con su

En este trabajo, nos enfocaremos en elementos recurrentes en la poesía de la escritora. Uno de los más reiterados y al que ya nos referimos, alude a los sueños<sup>0</sup>. Trataremos de establecer argumentos que sugieran que el ser necesita prestar atención al material onírico, ya que como explica C. G. Jung : « El sueño provee las respuestas a través del símbolo que uno debe comprender<sup>0</sup>. » Es en el devenir de las imágenes presentes en nuestros sueños que el ser logra descubrir su profundidad. « Los sueños son las palabras guías del alma<sup>0</sup> », explica Jung en su *Liber novus*. Para entenderlos, para comprender su mensaje « [...] debemos llevarlos en el corazón, y recorrerlos en la mente, como palabras de la persona más querida<sup>0</sup> ».

### **Auscultar los sueños**

Esta acción de auscultar los sueños se lleva a cabo por medio de la introspección. « Mira en tu profundidad, ruega a tu profundidad y despierta a los muertos », le dice a Jung el « gran espíritu »<sup>0</sup> con el cual él dialoga<sup>0</sup>. Esta labor, que puede resultar extraña para algunos, ha sido y continúa siendo una actividad común en muchas culturas donde los sueños no solamente son respetados y compartidos, sino que se consideran como ejes

---

conclusión, sus comodidades, sus muebles. Cuando un evento sucede que nos expulsa de nosotros mismos, no sabemos cómo “vivir”. Pero debemos ». Éste es el caso del exilio, donde todo lo que es rutinario, familiar se pierde inesperadamente creando un estado de extrañeza profunda donde se está sin estar y nunca se logra llegar a sentir que uno « pertenece » realmente a un lugar, ya sea asignado por la vida o elegido.

<sup>0</sup> En este trabajo, seguiremos el concepto de sueño de acuerdo a C. G. Jung quien explica que : « El sueño es una pequeña y oculta puerta en los escondrijos más íntimos y secretos de la psiquis, la cual se abre hacia la noche cósmica en la cual fue la psiquis mucho antes de que hubiera alguna consciencia del ego. Lo consciente separa ; pero en los sueños nos asemejamos a lo más universal, verdadero, al hombre más eterno morando en la oscuridad de la noche primordial », JUNG Carl Gustav, *Civilization in transition*, Bollingen Series, vol. 20, 1953, p. 144-145.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *The Red book, liber novus*, New York, W. W., ed. Sonu Shamdasani, Trans. Mark Kybrurz, Norton & Company, 2009, p. 233.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> En *The Red book*, aparece bajo la mención de « el espíritu de la profundidad », pero Jung en su borrador menciona al « gran espíritu » que es la acepción que he elegido en este caso, *ibid.*, p. 255.

<sup>0</sup> Esta aseveración aparece en su *Black book 2* escrita el 22 de noviembre de 1913, p. 22, de acuerdo a JUNG Carl Gustav, *op. cit.*, p. 235.



vitales para la sobrevivencia del individuo y del grupo<sup>0</sup>. Este concepto ya ha sido presentado por Jung cuando menciona :

Los primitivos conocen estos sueños y no se refieren a ellos con la palabra común para los sueños – ellos no hablarían siquiera de sueños ordinarios – les llaman visiones grandes, y asumen que solamente los seres más importantes tienen esas visiones. Los antiguos también creían en eso<sup>0</sup>.

Al escribir sobre sus sueños, la poeta abre un sendero hacia otra zona de su ser. Otra escritora que le otorga relevancia a los sueños es Hélène Cixous, quien explica con respecto a ellos : « El sueño es una producción necesaria porque es dictada, no por un deseo o la conciencia de la escritura, sino por el drama que sucede detrás del pensamiento y del cual yo no sé nada<sup>0</sup>. » Apenas se despierta, Cixous los escribe y los coloca en lo que ella llama « la caja de los sueños ». Peri Rossi, en lugar de guardar sus sueños en una caja, los va sembrando en sus versos.

Lo vemos en otro poema escrito en el comienzo de su exilio :

Soñé que me iba lejos de aquí  
 el mar estaba picado  
 olas negras y blancas  
 un lobo muerto en la playa  
 un madero navegando  
 luces rojas en altamar  
 ¿ Existió alguna vez una ciudad llamada Montevideo<sup>0</sup> ?

Otra vez aparece aquí el sueño de volver a ser expulsada. La presencia del mar<sup>0</sup> resulta casi una constante en la obra de Peri Rossi, y surge nuevamente en su material onírico. En este ejemplo, con la imagen del mar, no solamente emana la idea de la distancia, sino que emergen también señales de un peligro inminente. El mismo puede hacer referencia al riesgo ya vivido o al que se avecina, ya que, como explica Jung, las imágenes en

<sup>0</sup> « Los tibetanos fueron los primeros en comprender que los sueños eran únicamente la creación mental del que sueña – un concepto sofisticado consistente con el pensamiento científico actual », *Conscious mind, sleeping brain. Perspectives on lucid dreaming*, New York, Ed. Jayne Gackenbach and Stephen LaBerge, Plenum Press, 1988, p. 3.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *The Visions seminars*, book one, Zürich, Spring Publications, 1976, p. 22.

<sup>0</sup> CIXOUS Hélène y CALLE-GUBER Mireille, *op. cit.*, p. 27.

<sup>0</sup> PERI ROSSI Cristina, *op. cit.*, p. 18.

<sup>0</sup> PÉREZ-RIOJA José Antonio menciona en su *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 287, que « El mar, símbolo de la inmensidad, se considera como principio y fin de la vida, donde ésta se renueva y purifica [...] Dentro de las actuales teorías psicoanalíticas, el mar es – en opinión de Jung – el símbolo del inconsciente colectivo, porque, bajo su superficie, espejeante, oculta insospechadas profundidades [...] ».

los sueños frecuentemente : « Muestran el camino de lo que va a suceder<sup>0</sup>. » La poeta presenta en el poema una enumeración copiosa de imágenes que indican peligro. Para culminar, deja al lector con el último verso donde el interrogante sobre la existencia de su ciudad de origen queda pendiente. Es como si el tiempo cuestionara el poder de la memoria.

No prestarle atención al contenido onírico supondría ignorar datos útiles para comprenderse a uno mismo. A pesar de su importancia, la mayoría de la gente se despoja de los sueños cada día. Los abandonan como elementos sin valor. Ian Hacking explica al respecto :

Todos sabemos que perdemos sueños. Esto es, nos despertamos con la convicción de haber soñado, pero solamente tenemos una confusa recolección de lo soñado. O, nos despertamos con una buena memoria del sueño, pero si no lo ensayamos de inmediato, lo olvidamos unos momentos más tarde<sup>0</sup>.

Si no se enuncian o registran, ya sea verbalmente, en forma escrita o por medio de otras expresiones artísticas, los sueños resultan efímeros.

Cuando los sueños « regresan » lo hacen desde sus propios mecanismos : deformados, mutando personajes y circunstancias, elípticos, condensando y desplazando contenidos. No tenemos control de ellos y este elemento causa desazón en muchas instancias. Sin embargo, cuando obtenemos aunque más no sea vestigios del repertorio onírico, el material puede resultar beneficioso para promover lo que Sonu Shamdasani llama la « actividad de análisis del ser<sup>0</sup> ».

Las evocaciones resultantes de los sueños pueden despertar sentires olvidados, dado que, como explica Hannah Arendt, las imágenes alojadas en la memoria no son copias exactas de las imágenes originales y agrega :

Lo que se encuentra en la memoria [...] es una cosa [...] algo más es lo que surge cuando recordamos [...] Es por esta transformación dual que el pensar « de hecho va mucho más lejos », más allá de toda posible imaginación<sup>0</sup>.

Al leer textos que evocan imágenes del pasado, el lector recupera ciertos aspectos de las mismas, pero nunca su totalidad. Estas memorias parciales, escindidas de lo que fue la realidad del ayer, contribuyen al estado de dislocación en el exilio. No solamente la gente que quedó atrás puede haber cambiado ; muchas veces sucede que los lugares que eran anteriormente familiares, ya no son un reflejo de lo recordado. Usualmente, el que más se ha transformado en este proceso, es el exiliado mismo. El retorno es tan

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *op. cit.*, p. 236.

<sup>0</sup> HACKING Ian, « Dreams in place », *The Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 59, n° 3, summer, 2001, p. 248.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *op. cit.*, p. 198.

<sup>0</sup> ARENDT Hannah, *The Life of the mind. Thinking*, 1971, New York, Harcourt, 1976, p. 77.

temido a veces como el no volver. Peri Rossi comunica esta desazón del reencuentro en estos versos : « Soñé que volvía / pero una vez allí / tenía miedo / y quería irme / a cualquier otro lado<sup>0</sup>. » El inconsciente advierte el potencial resultado de un posible regreso. Prepara al ser para el evento.

### El valor sociocultural del sueño

La importancia de auscultar los sueños reside en conocernos a través del inconsciente como ya lo expresamos. Jung menciona al respecto que : « El inconsciente contiene soluciones<sup>0</sup>. » No prestarle atención sería dejar de lado una fuente de información poderosísima e inigualable<sup>0</sup>. Es sugestivo que mientras muchas sociedades o grupos considerados más avanzados parecieran relegar el valor de los sueños, en Canadá, sin embargo, han sido una parte central de las culturas indígenas desde sus comienzos. Alfred Irving Hallowell explica que para la tribu Cree, por ejemplo, los sueños son « interpretaciones del ser<sup>0</sup> » y en esencia funcionan para mantener el sistema sociocultural.

Dada su relevancia en la vida diaria del grupo, los sueños, si bien no son transmitidos verbalmente debido a que, como menciona Nadia Ferrara, los Cree son gente que tiende a no verbalizar sus experiencias, éstos utilizan sin embargo otros medios para expresarlos. Explica Ferrara :

[...] Cuando una persona Cree tiene un sueño significativo, él o ella creará algo que lo simbolice, como tallarlo en el tronco de un árbol, o en una canoa o haciendo una manualidad con los símbolos que aparecieron en el sueño<sup>0</sup>.

De esta manera el sueño se registra, se recuerda, se transmite, trasciende. Es en esta trascendencia donde su importancia se manifiesta con mayor intensidad. Por otra parte, los Naskapi, otro grupo de Quebec y Labrador, creen que : « Soñar puede cultivar una comunicación más profunda con el

---

<sup>0</sup> PERI ROSSI Cristina, *op. cit.*, p. 22.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *The Visions seminars*, book one, *op. cit.*, p. 3.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *The Red book, liber novus*, *op. cit.*, p. 202. En la introducción al *Liber novus*, Shamdasani explica que Jung escribió sus fantasías en secuencia, primero en un cuaderno marrón y luego en los que se conocen como *Libros negros* debido al color de sus tapas. El material de estos volúmenes fue usado para su auto-reflexión ; sin embargo, el material presentado en el *Liber novus* fue escrito pensando en una audiencia.

<sup>0</sup> « The role of dreams in Ojibwa culture », in VON GRUNEBaum G. E. y CAILLOIS Roger (eds.), *The Dream and human societies*, Berkeley, University of California Press, 1966, p. 271.

<sup>0</sup> FERRARA Nadia, *Emotional expressions among Cree Indians. The role of pictorial representations in the assessment of psychological mindedness*, London, Jessica Kingsley Publishers, 1999, p. 60.

interior del ser o como ellos lo llaman « el Gran Hombre<sup>0</sup> ». Una vez en contacto con el « Gran Hombre », a través de los sueños, « la próxima obligación es que el individuo siga las instrucciones dadas a él en los sueños, y conservarlas en representaciones de arte<sup>0</sup> ». El contenido del material onírico de los nativos norteamericanos no solamente es considerado con respecto al bienestar y conocimiento del ser, sino que repercute a la vez en su vida física, mental y espiritual<sup>0</sup>. Es así que ya no es solamente un sueño personal sino que se transforma en un mensaje al grupo, quien a su vez hará uso del mismo para beneficio no sólo del individuo sino de toda la comunidad. Es curioso que a pesar de las lecciones de estos y otros grupos, muchos elijan relegar al inconsciente. El mismo Jung explica al respecto en forma irónica :

Tenemos un tremendo orgullo e imaginación acerca de nosotros mismos y del poder de nuestro consciente porque somos tan eficientes [...] Y entonces creemos en él y pensamos de nuestro ser inconsciente como si no existiera, un apéndice más o menos vergonzoso de la maravillosa luz que tenemos aquí arriba en nuestras cabezas<sup>0</sup>.

Sin embargo, la riqueza de los sueños y su influencia en la vida del ser no pasa desapercibida en muchas culturas. I. Hacking explica al respecto : « [...] en algunas culturas [...] los sueños tienen que ser contados, y si no escritos, por lo menos ensayados, de manera de conservarlos<sup>0</sup>. »

### Sueños, exilio y dislocación existencial

Peri Rossi elige escribir sus sueños en versos donde éstos se filtran dejando pistas de su contenido simbólico. El no pertenecer, el naufragar en busca de la propia identidad, el indagar la esencia misma del ser que resulta inefable en otras lenguas, el procurar asentarse en un lugar y sentir que no se pertenece no importa cuánto tiempo haya transcurrido ; algunos de estos monstruos del exilio aparecen en los sueños de la poeta. En muchas instancias se refiere a sus propios elementos oscuros y en otras menciona los que aparecen en sueños de otros :

En sus sueños ha visto una casa que no es la suya  
y cree haber sentido una nostalgia.

No sabe que las casas de los sueños

---

<sup>0</sup> *Ibid.* Esta acepción se asemeja al concepto de Jung del « gran espíritu » mencionado anteriormente.

<sup>0</sup> SPECK F. G., *Nakaspi : the savage uhnters of the Labrador peninsula*, Norman, University of Oklahoma P, 1977.

<sup>0</sup> FERRARA Nadia, *op. cit.*, p. 59.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *The Visions seminars*, book one, *op. cit.*, p. 9.

<sup>0</sup> HACKING Ian, « Dreams in place », *The Journal of aesthetics and art criticism*, *op. cit.*, p. 250.

ellas,

náufragos de nosotros mismos<sup>0</sup>.

y que flotamos en

En estos versos, la poeta se refiere a los sueños usando la tercera persona. De esta forma pareciera darnos indicios de que no solamente escribe sobre sus experiencias oníricas, sino que también expresa las ajenas<sup>0</sup>. El compartir el material onírico con alguien cercano no resulta insólito, ya que como explica Hacking: « La narración le da estabilidad a los sueños<sup>0</sup>. » Al narrarlos, los hacemos menos perecederos. Nos asimos de ellos para intentar completar su mensaje. Sin tener total seguridad sobre su significado, los sueños nos acompañan durante nuestra vida. Pero si bien no podemos con absoluta certeza comprenderlos, podemos sí formar lo que Jung llama la « hipótesis »<sup>0</sup> de lo que el sueño significa. Esta actividad introspectiva de una persona ayuda al conocimiento de sí mismo.

Lo constante en sus sueños es el sentido de dislocación. Podemos considerar que los mismos sueños se pueden también remontar a sus antepasados, quienes cruzaron quizás hasta los mismos cuerpos de agua que ella tuvo que atravesar en su viaje al exilio. Solamente que en el caso de Peri Rossi, lo hizo en sentido contrario. Estos elementos típicos en el material onírico de la escritora pueden provenir de lo que Jung llama un modo de pensar filogenético, donde todo lo vivido por el ser mismo se relaciona a generaciones pasadas.

Así como el cuerpo lleva las huellas de su desarrollo filogenético, así también lo hace la mente humana. De manera que no es sorprendente considerar la posibilidad de que el lenguaje figurativo de los sueños sea una supervivencia de un modo de pensamiento antiguo<sup>0</sup>.

El valor de estos elementos filogenéticos es central en el re-conocimiento del ser. « Estos elementos no se adquieren durante la vida del individuo, sino que son productos de formas innatas y de los instintos<sup>0</sup> », y como tales emergen en los sueños libremente, sin poder ser censurados o controlados.

---

<sup>0</sup> PERI ROSSI Cristina, *Babel bárbara*, Barcelona, Lumen, 1996, p. 43.

<sup>0</sup> Se puede también considerar en esta instancia que la poeta se esté refiriendo a sí misma en tercera persona.

<sup>0</sup> HACKING Ian, *op. cit.*, p. 250.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *Dream analysis. Notes of the seminar given in 1928-1939*, Princeton, Princeton University Press, ed. William MCGUIRE, 1984, p. 16.

<sup>0</sup> Cf. JUNG Carl Gustav, *The Structure and dynamics of the psyche*, Trans. R. F. C. NULL, Bollingen Series XX, New York, Pantheon Books, 1960, p. 247-248.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 248.

Es necesario pensar diligentemente sobre las imágenes que los antiguos han dejado, explica Jung<sup>0</sup>.

Se debe considerar las connotaciones históricas de los sueños como parte del proceso interpretativo de los mismos<sup>0</sup>. Los antepasados de los uruguayos provienen de numerosos lugares. No es extraño entonces que la autora mencione la melancolía de su ciudad natal. En uno de los poemas que lleva como título Montevideo<sup>0</sup>, Peri Rossi escribe :

la ciudad que aparece en mis sueños  
accesible y lejana al mismo tiempo  
la ciudad de los poetas franceses  
y los tenderos polacos  
los ebanistas gallegos  
y los carniceros italianos  
Nací en una ciudad triste  
suspendida del tiempo  
como un sueño inacabado  
que se repite siempre<sup>0</sup>.

La ciudad que surge en los sueños de la poeta de cierta manera evoca también la nostalgia que sus antepasados sintieron por sus lugares de origen al tener que dejarlos. Los ecos de los países natales han resonado por mucho tiempo en ciertas áreas de Latinoamérica. Estos versos libres llevan consigo una aliteración pronunciada en el copioso uso de la consonante « s » que produce un cierto dejo de arrullo adormilado. La melancolía resalta ante el uso de la anáfora por medio del verso : « Nací en una ciudad triste » que se repite cuatro veces en el poema. Al referirse a la ciudad que aparece en sus sueños, lo hace también por medio de la antítesis, creando este contraste y oposición entre lo asequible y lo distante.

Al complementar el contenido del texto con el manar de imágenes oníricas provenientes de la profundidad del ser, se puede llegar a lo que Jung llama « el balance<sup>0</sup> » entre lo material y lo espiritual. El ser, por medio de la observación cuidadosa de las imágenes del texto, de la misma manera que se debe hacer con las que surgen en los sueños, se embarca en un proceso introspectivo en el cual puede intentar delinear lo que Jung llama la « cosmología individual<sup>0</sup> ». Con todas las equivocaciones, delicias,

<sup>0</sup> Cf. JUNG Carl Gustav, *The Red book, liber novus, op. cit.*, p. 236.

<sup>0</sup> Cf. JUNG Carl Gustav, *Dream analysis. Notes of the seminar given in 1928-1939, op. cit.*, p. 46.

<sup>0</sup> PERI ROSSI Cristina, *Estado de exilio, op. cit.*, p. 67.

<sup>0</sup> *Ibid.*, versos 32-41.

<sup>0</sup> JUNG Carl Gustav, *The Red book, liber novus, op. cit.*, p. 238, cito : « El espíritu de este tiempo es impío, el espíritu de la profundidad es impío, el balance es divino. »

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 202.

Sueños, puentes de la memoria en Cristina Peri Rossi 177  
sufrimientos y gozos, con todas las imperfecciones y dudas,  
miedos y esperanzas, el ser puede llevar a cabo un proceso reflexivo más  
profundo.

Mercedes ROWINSKY-GEURTS  
Wilfrid Laurier University

## RÊVES D'ADAM ET RÊVES D'ÈVE DANS *EL INFINITO EN LA PALMA DE la mano* de Gioconda Belli, de la connaissance aux origines

Comme la vie est grande quand on médite sur ses commencements ! Méditer sur une origine, n'est-ce pas rêver ? Et rêver sur une origine, n'est-ce pas la dépasser ?

Bachelard<sup>0</sup>

Le cinquième roman de Gioconda Belli, publié en 2008 et lauréat du 50<sup>e</sup> prix Biblioteca Breve, se présente comme une réécriture du mythe d'Adam et Ève, depuis le fruit défendu jusqu'au meurtre d'Abel par Caïn. Dès les premières lignes du récit, la problématique est explicite : « Y fue. Súbitamente. De no ser, a ser consciente de que era<sup>0</sup>. » Le lecteur, assistant ainsi à l'éveil d'Adam dans le Jardin, est d'emblée invité à méditer sur la question philosophique de l'être et du non-être, du réel et de l'irréel.

En ce sens, l'omniprésence du rêve au fil des pages n'a rien de surprenant. Le rêve, dans sa forme nocturne du moins, est, selon les termes de Bachelard, « un mystère d'ontologie<sup>0</sup> ». Qui est l'être rêvant ? Qui est l'être rêvé ? D'où vient la matière du rêve ? Quelle est sa signification ?

Ces questions universelles, qu'Adam et Ève soulèvent dès le début du roman, vont alimenter leur désir de connaissance et les précipiter hors du Jardin. Nous verrons ainsi que le rêve, dans ses liens avec la connaissance, agit comme puissant moteur du récit, mais aussi de l'Histoire humaine, en provoquant une rupture temporelle due à la nature même de la matière onirique. Dès lors, le rêve va intégrer la mémoire et se confondre avec le souvenir, compliquant plus encore la question du réel et du fictif, et nous amenant finalement à nous demander ce qu'il reste du Jardin après la Chute et si le paradis n'est pas en définitive un rêve.

### Réalité et fiction : le désir de connaissance et la Chute

La première partie du roman, correspondant à la période d'avant la Chute, ne met en scène aucun rêve nocturne. L'activité onirique d'Adam et Ève dans le Jardin est limitée à ce que Bachelard appelle la « rêverie », c'est-à-dire un rêve diurne dans lequel le rêveur « garde assez de conscience pour dire : c'est moi qui rêve la rêverie<sup>0</sup> ». Ce maintien d'un certain degré de conscience constitue la condition *sine qua non* d'une quête de connaissance qui mènera les personnages à l'expulsion du paradis.

---

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2005, [183 p.], p. 94.

<sup>0</sup> BELLI Gioconda, *El Infinito en la palma de la mano*, Barcelona, Seix Barral, 2008, [237 p.], p. 17.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 128.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 20.



Le désir de connaissance, éveillé par la rencontre avec le Serpent, va progressivement envahir la vie mentale des protagonistes. Forts de leur expérience de la rêverie, qu'ils conçoivent comme le « reflet » du réel, ils vont commencer à questionner leur propre réalité et à la mettre en perspective avec celle de leur créateur Elokim, se demandant s'ils ne sont pas, eux aussi, un reflet de celui-ci. C'est la question qu'Ève va soumettre au Serpent en ces termes :

– ¿ Piensas que somos un capricho de ese Elokim que nombras ?

– No lo sé, la verdad. A veces, me lo parece. ¿ Qué sentido tendrá la existencia de ustedes ? ¿ Para qué los creó ? Se terminarán aburriendo en este Jardín. [...] Sin embargo, Adán y tú, a diferencia de todas las criaturas del Universo, poseen la libertad de decidir lo que quieren. [...] Elokim sabe que la Historia sólo comenzará cuando usen esa libertad, pero ya ves, tiene miedo de que la usen [...] Preferiría contemplar eternamente el reflejo de su inocencia<sup>0</sup>.

Adam et Ève, d'après le Serpent, seraient donc le « reflet de l'innocence » d'Elokim, l'idéal souhaité par le Créateur pour son propre plaisir de contemplation, en un mot donc, sa rêverie. Mais si les deux protagonistes sont capables de rêverie, et si rêver équivaut à créer, pourquoi n'auraient-ils pas également un « reflet » ? Et s'ils peuvent avoir un reflet, ne sont-ils pas alors aussi réels qu'Elokim ?

– ¿ Por qué la criatura del árbol, la que se llama Serpiente, ha visto a Elokim y nosotros no ? – preguntó Eva. [...]

– Quizás sea su reflejo.

– Dijo que nosotros éramos el reflejo de Elokim. [...] ¿ Acaso nosotros también tendremos nuestro reflejo<sup>0</sup> ?

C'est donc bien leur capacité de rêverie qui donne aux personnages une véritable consistance ; leur réalité est, paradoxalement, entérinée par leur faculté imaginative. Bachelard ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'il écrit, dans *L'Eau et les rêves* :

L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. [...] L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. Elle verra si elle a « des visions ». Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries<sup>0</sup>.

L'expérience, associée au réel, n'a donc de valeur que si elle apparaît en second lieu, en tant que « preuve de la rêverie », c'est-à-dire comme

---

<sup>0</sup> BELLI Gioconda, *op. cit.*, p. 28.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1985, [265 p.], p. 23-24.

vérification de la fiction. C'est ce renversement que l'on trouve dans *El Infinito en la palma de la mano*. Ève, lors de sa contemplation d'un fleuve de l'Éden, est tout à coup assaillie par une vision, qu'elle interprète aussitôt comme une préfiguration de l'Histoire, et qui va précipiter sa décision de manger le fruit défendu, puisqu'elle comprend à cet instant que seule l'expérience pourra lui concéder une réalité et la sortir du rêve d'autrui, en apportant la preuve de l'existence de sa rêverie :

La Historia, se dijo. La había visto. Era eso lo que empezaría si ella comía la fruta. Elokim quería que ella decidiese si existiría o no todo aquello<sup>0</sup>.

[...] a menos que ella se atreviera a romper la tranquilidad del Jardín, criaturas sin cuento se quedarían sin existir. Ellos mismos no existirían más que como el sueño de un soñador ingenioso que imaginaba criaturas libres y luego las confinaba a vivir como las flores o los pájaros<sup>0</sup>.

Cette vision excite ainsi chez Ève le désir de connaître par l'expérience ce que la rêverie lui a laissé entrevoir. Ce n'est donc pas un véritable désir de connaissance qui provoque la Chute, mais plutôt un désir d'accroissement de cette connaissance : la vérification par les faits apparaît à Ève comme une condition indispensable à son entrée dans la réalité.

Selon Bachelard, « il y a du *futurisme* dans tout univers rêvé<sup>0</sup> ». Il est donc tout à fait logique que la décision d'Ève de rendre réelle sa rêverie entraîne un décrochement temporel : si celle-ci est liée à un avenir, la réaliser implique nécessairement une rupture du temps présent. C'est ce qui se produit lorsque les deux protagonistes mangent le fruit défendu ; le présent éternel du Jardin est brusquement interrompu et le temps mythique de ce qui constitue désormais l'origine laisse ainsi place au temps historique. La rêverie a permis l'avènement de l'Histoire. Adam et Ève vont alors commencer à expérimenter tous les aspects du réel, et parmi eux, le rêve nocturne, qui leur apporte de nouvelles interrogations autour de la question fiction-réalité :

Adán, ¿ dónde vamos cuando dormimos ? ¿ Quiénes son esos como nosotros que viven dentro de nuestros sueños ? [...]

Él soñaba con otros como él, dijo Adán. No quería decir que existieran. Los sueños eran lo que ellos querían ver<sup>0</sup>.

El conocimiento, pensó Eva, no era la luz que ella imaginó abriría de pronto su entendimiento, sino una lenta revelación, una sucesión de sueños e intuiciones acumulándose en un sitio anterior a las palabras<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> BELLI Gioconda, *op. cit.*, p. 35.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>0</sup> BELLI Gioconda, *op. cit.*, p. 119.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 99.

Comme le souligne ici Ève, sa vision, qui condensait en quelques instants une multiplicité d'événements, ne s'est pas réalisée de la même manière. La connaissance qu'Ève croyait instantanée s'inscrit, au contraire, dans la durée. C'est cette dimension temporelle de la réalité que les personnages vont peu à peu découvrir. Hors du jardin, les rêves prolongent donc la problématique fiction-réalité ; s'inscrivant dans une perspective historique, ils vont pouvoir être envisagés comme souvenir d'une origine irrémédiablement perdue.

### **Le rêve et le passé : origines et mémoire**

Cette origine va entrer dans une mémoire de plus en plus ancestrale et son souvenir se brouiller jusqu'à se confondre avec le rêve. Lorsque le Jardin disparaît de la vue des personnages, au chapitre 13, c'est toute la problématique fiction-réalité qui entre dans une perspective temporelle. L'impossibilité pour Adam et Ève de contempler, même à distance, ce qui fut leur origine, jette un voile d'irréalité sur ce passé révolu, qui n'existera plus que dans le souvenir ou dans le rêve. Les visions et rêveries faites dans le Jardin vont ainsi être soumises à l'épreuve du temps, et bientôt la mémoire ne saura plus différencier ce qui a été rêvé de ce qui a été vécu avant la Chute. Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le réel aura systématiquement une apparence floue, tandis que les images de la rêverie et du souvenir seront entourées de contours nets et lumineux :

Se alzó despacio y en cuclillas miró una vez más el Jardín. Flotaba a lo lejos en un aire claro e irreal. Del ramaje del Árbol de la Vida [...] emanaba la luz dorada y plácida que hasta entonces los alumbrara. [...] A medida que el humo espeso se esparcía diluyéndose en el aire, el contorno del Paraíso se definía con mayor claridad<sup>0</sup>.

En fait, c'est le Jardin lui-même qui est considéré comme irréel, en raison de son apparence trop lumineuse et trop « placide » pour être vraie, et cela bien avant la Chute : les rêveries d'Ève au bord du fleuve semblaient plus réelles que cet Éden immobile et artificiel :

¿ Qué diferencia existía entre las imágenes que viera en el agua y las otras que a menudo se le revelaban mientras caminaba por los parajes apartados del Jardín [...]

A diferencia de aquellas visiones que tenían una cualidad iridiscente y fugaz, las del río eran rotundas, claras, su realidad más contundente que la del mismo Jardín<sup>0</sup>.

L'eau est ici un actualisateur de la rêverie ; comme le dit Bachelard, « elle lui donne un caractère *personnel* [...] Peu à peu, je me sens l'auteur de ce que je vois seul, de ce que je vois de mon point de vue<sup>0</sup> ». Bien après l'expulsion du Jardin, Ève continuera à accorder plus de crédit à cette

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 69.

Rêves dans *El Infinito en la palma de la mano* de G. Belli 183  
rêverie de l'eau qu'à la réalité qui l'entoure. Le Jardin, même avant la Chute, est donc considéré comme un espace inconsistant, comme un rêve. Cette irréalité s'accroît au fur et à mesure de sa disparition et de son inclusion dans la mémoire :

Hacia ya mucho que el Jardín les era inaccesible. Pero sabían dónde estaba. Podían verlo aunque fuera de lejos. Ese saber era un extraño consuelo. Marcaba su punto de partida, su origen. Al desaparecer el Jardín, quedaban a merced de las imágenes guardadas, de recuerdos que con el tiempo se les confundirían con los sueños<sup>0</sup>.

La confusion rêve-souvenir, induite par la sortie du Jardin, ne résout donc pas la question du réel et du fictionnel, mais elle est un élément essentiel à la « prise d'humanité » des personnages, car, comme le dit Bergson, la mémoire est indispensable à la conscience :

Conscience signifie d'abord mémoire. La mémoire peut manquer d'ampleur ; elle peut n'embrasser qu'une faible partie du passé ; elle peut ne retenir que ce qui vient d'arriver ; mais la mémoire est là, ou bien alors la conscience n'y est pas<sup>0</sup>.

Tant qu'ils étaient dans le Jardin, dans un présent immuable ne laissant aucune place à la mémoire, Adam et Ève n'étaient pas véritablement doués de conscience ; accéder au statut d'êtres conscients nécessitait donc de sortir du Jardin, au risque de devoir émettre quelque réserve sur le fait qu'il ait un jour réellement existé. Par ce renvoi du Jardin dans le passé, le couple primordial acquiert donc sa pleine humanité, une humanité tournée vers l'avenir et désireuse d'un retour utopique à l'origine.

### **Le rêve et l'utopie : prophétie et temps mythique**

La découverte de la vie hors du Jardin s'accompagne dès le premier jour de surprises et de déconvenues. C'est avec le Bien et le Mal qu'Adam et Ève font peu à peu connaissance. Les rêves aussi se polarisent et les cauchemars, qui sont souvent faits par Adam, apparaissent dans le roman. Si Ève avait vu dans le fleuve la force vitale de sa descendance, Adam en voit lors d'un rêve la dimension mortifère :

En el sueño [Adán] vio una esfera inmensa erizada de espinas. Las espinas eran árboles rectos y verticales. De cada uno emergía la cintura, el torso y la cabeza ya fuera de un hombre, ya fuera de una mujer. [...] Los árboles iban cayendo tronchado uno a uno. Crujían y se desplomaban dejando escapar largos lamentos. Adán volaba sobre la multitud de miradas fijas que lo contemplaban impotentes y cuyas voces sonaban en su corazón desconcertadas por el terror de un fin que no llegaban a comprender. Adán seguía volando, no podía detener aquel vuelo en círculos, no podía detener el restallar de los árboles muriendo<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>0</sup> BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2009, [508 p.], p. 5.

<sup>0</sup> BELLÍ Gioconda, *op. cit.*, p. 53-54.

Dans la vision d'Ève, on retrouve les mêmes figurations du temps en spirale ou en cercle, annonciatrices du futur, mais vues sous le signe de la fécondité et non de la mort :

Un burbujeo ascendió súbito del fondo y un ojo salido de quién sabe dónde abrió sus párpados, la miró y al hacerlo le concedió ver a través de su tembloroso cristalino imágenes fascinantes y vertiginosas en las que ella mordía el higo y de ese minúsculo incidente brotaba una espiral gigantesca de hombres y mujeres efimeros y transparentes que se multiplicaban, se esparcían por paisajes magníficos, sus rostros iluminados con gestos y expresiones incontables, sus pieles reflejando desde el brillo de los troncos húmedos hasta el pétalo pálido de los rododendros<sup>0</sup>.

Cette répartition sexuelle des contenus oniriques, qui attribue à l'homme la vision négative du futur et à la femme sa vision positive, explique qu'Ève ait été choisie pour rompre l'immobilité du présent éternel : il fallait une personne capable d'envisager l'Histoire d'un point de vue suffisamment lumineux pour accepter de renoncer au Jardin. Mais du choix de qui s'agit-il ? De celui d'Elokim, bien évidemment ; c'est du moins ainsi que l'interprètent Adam et Ève, pour qui les rêves et les visions sont des informations issues du Créateur lui-même :

Era un sueño terrible, le decía a Eva. Un sueño que lo asfixiaba y del que siempre emergía angustiado, pero porque insistía en ser soñado, él lo consideraba una señal clara de la voluntad de Elokim<sup>0</sup>.

Souvent, la voix d'Elokim est représentée, notamment dans les rêves d'Ève, par le Serpent. Intermédiaire entre le Créateur et les hommes, le Serpent incarne aussi la mémoire d'Ève, puisqu'il constitue son dernier lien avec le Jardin. À travers le Serpent, le rêve prend donc une dimension prophétique et confirme la volonté d'Elokim de laisser aux hommes la liberté de rêver leur propre Création. Ève, dont la décision acquiert ainsi une justification divine, va comprendre, après l'avoir pressenti dans le Jardin, que l'Histoire n'est qu'un long parcours en spirale qui pourrait permettre à ses descendants les plus éloignés de retrouver un jour le Paradis :

Sintió, en medio de su despecho, la claridad del pensamiento de Elokim extendiéndose dentro del suyo: Ellos no eran el principio, sino el perfecto final que Él había querido ver antes de animarse a darles la libertad, decía. Algún día su descendencia emprendería el retorno al Paraíso<sup>0</sup>.

Après avoir compris, grâce au rêve, que la raison d'être de l'Histoire n'est autre que la possibilité d'un retour futur au point de départ, Ève va pouvoir se détacher de ses liens avec sa vie passée dans le Jardin. Ses conversations avec le Serpent, qui, depuis la Chute, ne se faisaient plus que

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 123.

sur le mode onirique, vont ainsi prendre fin et, avec elles, c'est la mémoire de la vie dans le Jardin qui disparaît pour laisser place à l'Histoire. Cette Histoire, qui commence avec le départ chez les singes d'Aklia, une des filles d'Adam et Ève, et que le lecteur reconnaît comme l'Histoire de l'Humanité, est nécessairement antérieure au Jardin, puisqu'elle n'en porte plus la trace mémorielle. Or, si l'Histoire est antérieure au Jardin, c'est que celui-ci en constitue l'aboutissement, le grand final, la conclusion utopique susceptible d'être atteinte par l'Homme. En ce sens, Adam et Ève ne constituent plus le couple des origines, mais le couple idéal rêvé par Elokim, celui qui pourrait succéder à l'Histoire lorsque celle-ci sera arrivée à son terme :

Oyó [Eva] la voz de la Serpiente antes de verla.

– Mira la pequeña Aklia. El pasado y el futuro van corriendo con ella por la playa.

– ¿ Qué quieres decir ?

– Ha vuelto a la inocencia, Eva ; una inocencia anterior al Paraíso, precursora del Paraíso. La Historia ha saltado de ti a ella ahora y un tiempo largo y lento está por empezar.

– No sé si creerte. ¿ Por qué Aklia ? [...]

– Aklia es la realidad de Elokim. Nosotros somos sus sueños<sup>0</sup>.

Adam et Ève, qui semblaient s'être affranchis, au début du roman, du rêve d'un Créateur original qui crée des constellations « puis les oublie »<sup>0</sup>, n'en sont donc pas réellement sortis ; ils demeurent un rêve pour Elokim, un rêve que partage également l'Humanité telle que nous la connaissons. Une question reste en suspens : que se passera-t-il si les descendants d'Adam et Ève parviennent à réaliser l'utopie du retour aux origines ? L'innocence retrouvée alimentera-t-elle leur rêve de connaissance, poussant à nouveau le couple idéal hors du Jardin, et toute l'Histoire se répétera-t-elle à l'infini ? Cette question, posée par Ève lors de sa dernière conversation avec le Serpent, reste ouverte, malgré la réponse ambiguë de celui-ci : « Sabrán que el único Paraíso donde es real la existencia es aquel donde posean la libertad y el conocimiento<sup>0</sup>. » Après cela, Ève contemple une dernière fois son visage reflété dans le corps du Serpent, avant de lâcher la main d'Aklia et de céder la place à l'Histoire, dont le commencement est marqué par un déluge qui est aussi le terme du roman : « Y luego fue la lluvia<sup>0</sup>. »

Cet aperçu des manifestations oniriques dans *El Infinito en la palma de la mano* montre la place centrale du rêve dans le roman, aussi bien du point

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 27. Nous traduisons.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 236.

de vue narratif que philosophique : moteur du récit comme de l'Histoire humaine, le rêve est l'élément déclencheur de la Chute, une Chute qui n'est pas considérée comme une perte mais comme un gain de conscience et d'humanité :

¡ Ah ! ¡ Mujeres, compañeras mías !  
¿ Cuándo nos convenceremos  
de que fue sabio el gesto  
de extenderle a Adán  
la manzana<sup>0</sup> ?

À travers la mémoire, qui donne lieu à une confusion entre rêve et souvenir, Adam et Ève continuent ainsi à remettre en question les catégories du réel et de l'irréel même après la sortie du Jardin ; ils vont être de plus en plus convaincus que le contenu de leurs rêves n'est qu'une manifestation de la volonté de leur Créateur, faisant d'eux et du Jardin un simple rêve pour le futur de l'Humanité, l'aboutissement heureux d'une Histoire tortueuse dominée par la connaissance du Bien et du Mal.

Mais, d'un point de vue extradiégétique, cette histoire est aussi l'histoire des origines rêvée par Gioconda Belli ; un rêve que tout lecteur est également susceptible de faire sien.

Sophie LARGE  
Université de Bourgogne

---

<sup>0</sup> BELLI Gioconda, *Apogeo*, Madrid, Visor Libros, 2007, [118 p.], p. 75.

## Capitulations du réel, impostures du rêve, une étude de *La Milagrosa* de Carmen Boulosa

Ni dans la vie de mes rêves, ni dans la vie de ma vie je n'atteins à la hauteur de certaines images, je ne m'installe dans ma continuité. Tous mes rêves sont sans issue, sans château fort, sans plan de ville. Un vrai remugle de membres coupés<sup>0</sup>.

Saisi par le vertige de la fragmentation, inscrit dans cette poétique du discontinu qui travaille en profondeur la matière boulosienne, le récit *La Milagrosa*<sup>0</sup>, dans ses modalités narratives, rappelle la fantaisie brutale de la mémoire des songes, qui ne nous les rend que partiels. Texte en lambeaux, ce roman ébauche aussi la silhouette d'un personnage menacé par une dislocation pareille à celle qui frappe le poète.

Elena – la Milagrosa – exerce ses talents de faiseuse de miracles dans les bas-fonds de Mexico, attirant un cortège de suppliants pressés de se voir rêvés par elle : par l'entremise de ses rêves, elle donne corps aux souhaits exprimés par les uns et les autres.

Si le rêve constitue à la fois la matière du récit et son objet, il ne prend ici qu'occasionnellement les habits de son état. Le récit de songe du détective Aurelio Jiménez, qui abrite d'inoffensives fantaisies amoureuses, est ainsi borné par deux phrases qui le désignent comme corps étranger, dans le respect du « pacte onirique<sup>0</sup> ». Ailleurs, le titre donné par le narrateur-compileur à l'un des segments permet lui aussi de délimiter le rêve : « Pesadilla de la Milagrosa ». Pour le reste, les locuteurs discutent beaucoup sur le rêve, alors qu'on y pénètre rarement. N'apparaissent rapportées dans le texte que les suppliques des fidèles – ces visées de rêves –, transcrites dans la nudité du désir qu'elles expriment. Au long des écrits qui lui sont attribués, Elena ne revient guère, pour sa part, sur le vécu du rêve. Elle garde la trace des souhaits qui font la matière de ses nuits, mais paraît à l'évidence moins intéressée à explorer les paysages de ses songes que leur effet sur sa personne. Ces songes se distinguent en tout cas par une disjonction entre la rêveuse et le rêvé : « He soñado cosas que juro no me pertenecen, que no pudieron haber salido de mi imaginación, porque escapaban a todo mi espectro de la realidad<sup>0</sup>. » On voudrait ici pouvoir employer un néologisme dont Lacan est à l'origine et qui a connu une

---

<sup>0</sup> ARTAUD Antonin, « La liqueur des rêves », in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1972, [456 p.], p. 327.

<sup>0</sup> BOULLOSA Carmen, *La Milagrosa*, México, Era, 1993, 113 p.

<sup>0</sup> CANOVAS Frédéric, *L'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, [327 p.], p. 32.

<sup>0</sup> BOULLOSA Carmen, *op. cit.*, p. 17-18.



certaine fortune dans le domaine de la psychologie et de la psychanalyse, mais en le revêtant d'un sens autre : le mot « extimité ». En tant qu'il traduit une intimité à rebours, lui seul semble propre à décrire cette intrusion, puis cette intériorisation de l'extrinsèque chez Elena.

Qu'ils ne soient pas décrits n'y change rien, la substance des songes de la Milagrosa met directement à l'épreuve l'imperméabilité des champs de la réalité et de l'illusion. Le postulat de Freud prend ici un sens littéral : non contents d'exprimer le désir, les rêves de la Milagrosa – fenêtres du merveilleux – l'objectivent dans l'univers sensible. Dans cet espace interstitiel, la contamination opère aussi en sens inverse : de même que les rêves d'Elena pénètrent le réel, la conscience diurne occupe les territoires du sommeil. Ordinairement, le rêve laisse entrevoir ce que l'inconscient cèle au moi vigile. Or, ici, ce n'est pas l'inconscient qui se trouve reversé au rêve, mais bien la conscience claire, celle-là qui est capable de formuler le désir : « Kiero pedirle, suplikarle, que interseda ante Dios por mijo.[...] sakelo del reclusorio » ; « Milagrosa, quiero que me conceda el privilegio de morir<sup>0</sup>. »

La co-présence des plans de la réalité et du rêve autorise tous les doutes. Je les qualifierai d'existentiels, mais au sens le plus large que l'on puisse donner à ce terme, l'enracinement du personnage dans le monde n'étant pas seul remis en question. Ils se déploient dans plusieurs directions. Un premier problème a trait à la portée effective des rêves exaucés par Elena, puisque leur capacité à affecter le sensible est d'abord posée, puis contestée à l'échelle de la diégèse ; le second concerne essentiellement la protagoniste, mais d'autres instances narratives relaient son questionnement personnel. Le doute affecte encore, c'est là qu'il devient le plus vertigineux, les événements qui forment le pivot de l'intrigue. Ont-ils vraiment la consistance du réel ? Comment savoir, à défaut de bornes, où s'arrête le rêve ?

### **Flottements du rêvé**

L'authenticité du don se trouve questionnée à plusieurs reprises. Dans les premiers temps de son enquête, Aurelio soupçonne Elena de charlatanisme. Toutefois, il revient sur ses dires dans l'enregistrement, faisant irruption au présent dans son récit premier : « Para mí que todo esto de la Milagrosa es pura alucinación colectiva. (Perdón, pero he leído esta frase tal y como la anoté ese día. Sigo)<sup>0</sup>. » Le sens du témoignage se dédouble dans ce refus de la rature. Et le désaveu que le détective inflige à ses notes les transforme, à posteriori, en une nouvelle preuve à verser à la somme des textes attestant

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 29 et 26.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 57.

du don. Autrement problématique est l'intervention de la couturière de la sainte, à la fin du roman. On l'avait vue célébrer les talents d'Elena, dont elle s'était fait l'apôtre et le double, et la voilà qui remet tout en cause : « Sabes [...] que yo sé que tú no me curaste, que los médicos estaban equivocados, que yo no estuve enferma, y que el primer milagro que me concediste tampoco lo fue<sup>0</sup>. » Le trouble jeté est d'autant plus grand qu'elle se dédit dans le péritexte, espace où le lecteur ingénu se trouve fragilisé par le crédit que, benoîtement, il accorde à l'instance auctoriale censée s'y exprimer.

Cette intervention a de quoi ajouter à certaines préventions, qui tiennent à l'incapacité de ces rêves à modifier en profondeur les coordonnées du réel. Ils remodelent en effet la seule perception :

- Tengo treinta y pico años más que la mujer que yo amo. Necesito juventud.
- [...] Está bien. Procuraremos que usted sea más joven para ella, y para usted mismo, pero en su apariencia lo será solamente para ella, nadie más notará el cambio<sup>0</sup>.

Les souhaits ainsi comblés le sont dans un espace frappé au sceau du relativisme, et, en dernier ressort, factice, qui ne constitue qu'un en-deçà de la réalité que peint véritablement Boullosa dans ce roman. Une réalité dont le merveilleux peine à masquer l'âpreté. L'improbable monde dans lequel s'exaucent les désirs formulés par les suppliants s'apparente à une simple extension du domaine onirique, en ce sens qu'il devient le champ de tous les possibles tout en étant dépourvu de l'épaisseur du réel.

### **Tremblements de la rêveuse**

Le flottement qui affecte le personnage trouve d'abord son origine dans le don qui lui a été concédé. Elle ne le maîtrise en rien, aussi signe-t-il en elle la présence d'une dangereuse altérité : « Así yo (o mi don) he (ha) conseguido hacer posibles amores imposibles<sup>0</sup>. » L'indécidabilité du sujet cède un peu plus loin la place à un effacement complet du « je » : « Primero reparo lo visible, quiero decir, en mis sueños se repara lo visible<sup>0</sup>. » Sous le rapiéçage, le « je » exhibé malgré son éviction, atteste de la fêlure. On ne s'étonnera pas, dès lors, de voir Elena pointer son étrangeté aux choses qui la concernent :

Cuando leo [los agradecimientos] que dejan adheridos en las paredes y las columnas de la capilla [...], miro arriba de mi hombro. ¿ A quién le hablan ? Creo que a alguien que me va siguiendo<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 22.

La Milagrosa voit son identité menacée par un péril additionnel, les rêves qu'elle endosse. En tant qu'elles posent le songe en royaume d'une altérité littérale, les nuits d'Elena, si peu conforme que paraisse leur contenu à l'expérience commune du rêve, concrétisent ce sentiment diffus d'étrangeté qui s'empare de celui qui se regarde rêver et ne se reconnaît pas. Englouti par le vortex de la nuit profonde, le rêveur de Gaston Bachelard se dissout, il ne s'appartient plus. Et l'auteur de *La Poétique de la rêverie* de citer Valéry : « Je crois les rêves formés [...] par quelque autre dormeur, comme si dans la nuit, ils se trompaient d'absent<sup>0</sup>. » De Valéry à Boullosa c'est bien la même inquiète fascination qui s'exprime. La Milagrosa est aussi une invitation à descendre au cœur de l'universelle énigme du rêve.

Mais, pour prendre toute la mesure du doute existentiel qui s'empare de l'héroïne, il faut rappeler qu'un singulier renversement lui fait tenir le temps du rêve pour celui de la vie. Dans l'envers du jour, seulement, elle croit triompher de la platitude du quotidien. Elle pousse son refus de s'inscrire dans le monde jusqu'à se désolidariser complètement de son corps et de ses nécessités. Les voluptés du rêve la comblent au-delà du possible ; il est, surtout, une érotique. Pourtant, la jouissance d'Elena demeure celle du voyeur. Il n'est pas jusqu'à son plaisir qu'elle ne dérobe à ceux qu'elle rêve. Une remarque encore. Dans l'ombilic du rêve se dévoile la part manquante de nous-mêmes, celle que nous censurons durant la veille. Or il n'y a pas de place, dans les nuits de la Milagrosa, pour l'expression de son propre inconscient. La moitié d'elle à laquelle elle s'accroche n'est même pas sienne. Elena est ce sujet doublement mutilé qui se refuse à la réalité physique et ne peut accéder aux régions intimes de son être. Conscience nue. Bien loin du sujet transcendantal de Descartes, ce *cogito*-là est en proie à la morsure du doute. C'est bien un effroyable manque-à-être qu'exprime sa véhémence quête d'unicité : « ¡ Ay, uno, uno, unooooooooooooo, torna a mí<sup>0</sup> », s'exclame-t-elle dans le final. La violence de ce cri et l'essence volatile de son être, réaffirmée plus loin par la couturière, attestent de la vanité de son aspiration.

Le morcellement du texte romanesque ouvre des béances que rien ne viendra combler. Ainsi, les considérations de la couturière, dans le dernier monologue, suscitent davantage d'interrogations qu'elles n'en résolvent. Mais elles vont assurément dans le sens d'une remise en question de l'existence même de la sainte :

---

<sup>0</sup> VALÉRY Paul, cité par BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Gallimard, 2005, [183 p.], p. 125.

<sup>0</sup> BOULLOSA Carmen, *op. cit.*, p. 105.

Repito tu rutina, copio tus actos, para no dejarte evaporada en el sueño. Digo el vacío, porque si quedas toda entregada en los sueños, no dejas nada aquí, y como es tanta tu presencia en el otro mundo, el de la irrealidad, el de lo imposible, el peso de tu cuerpo no es el suficiente para traerte de regreso<sup>0</sup>.

Concernant le caractère problématique de l'application exclusive d'Elena au rêve, je voudrais étendre au personnage cette réflexion de María Zambrano :

El fenómeno del sueño lo es de una ocultación. Es una ocultación desde la vigilia, el lugar donde el ser humano ve y se reconoce a sí mismo : ve, es visto y se ve en la relatividad propia de la visión humana. El que duerme se ha retirado del lugar de la visión : ha dejado de ver. No comparece ante la vida, y en tanto que no comparece, ha dejado también de ser visible : no está presente. No está *aquí*, sino en un *ahí*, en un *ahí* que es también un *allá*. Ahí en tanto que cuerpo, allá en tanto que persona, en tanto que alguien a quien dirigirse. Ha perdido pues esta condición que parece esencial de la condición humana : ser el que no solamente está aquí viviendo, sino el que comparece<sup>0</sup>.

Le retrait qui caractérise le rêveur aux yeux de la philosophe, nous le trouvons concrétisé dans l'absence à elle-même d'Elena au sein de l'espace de la veille. C'est trop peu de dire que ses songes n'ont guère de prise sur le réel, il faut encore ajouter que les transports oniriques consomment cette rêveuse hors d'elle, qui menace à tout instant de disparaître, comme si Carmen Boullosa s'était attachée à exaspérer les traits constitutifs du rêve et avait fait de sa trop fragile rêveuse un champ d'expérimentation pour la mise à l'épreuve du réel.

### Dérobades du narré

Au premier abord, l'enchâssement des narrations permet une appréhension assez cohérente de l'univers diégétique, inscrit – du moins le croyons-nous – dans la topographie de la veille. La première phrase du texte insinue son appartenance au genre policier : « El cadáver sujetaba en sus brazos un manojo de papeles y una cinta<sup>0</sup>. » Le méga-narrateur affirme s'être attaché à rabouter et suturer ces documents épars de sorte à éclaircir le mystère. Le roman refermé, cependant, on fait le compte des promesses non tenues. Manipulé par une instance narrative anonyme, désarçonné par un périclème prolifère et contradictoire, le lecteur ne verra éclaircis ni la véritable identité du mort, ni les circonstances de l'assassinat, ni le sort de la Milagrosa. Dans son ultime monologue, la sainte semble lancer un avertissement à rebours à l'infortuné lecteur autant qu'au présomptueux narrateur :

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>0</sup> ZAMBRANO María, *Los Sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, [165 p.], p. 36-37.

<sup>0</sup> BOULLOSA Carmen, *op. cit.*, p. 11.

Que me espíe el que quiera : no podrá asomarse a mis sueños. No sabrá de mí. Nunca entenderá qué es lo que pienso, con qué siento, en qué ocupo las horas cuando estoy yo sola. Y cuando me acompañan los suplicantes, ¡ que intente hacer una historia con ese abanico interminable de historias, con ese desparramadero de anécdotas diversas<sup>0</sup>!

Dans ce royaume de l'impermanence, quel réconfort que la tangibilité du cadavre dont la découverte est posée par le narrateur ! Lui emboîtant le pas, on s'engage en toute confiance dans la lecture des notes du mort, qui supportent l'intrigue. Las, le lecteur en vient très vite à s'interroger sur les qualités essentielles de ce nouveau locuteur. Aurelio, passé à tabac, rapporte comment il a été guéri – rêvé – par la Milagrosa. Juste après cet épisode, des hommes pénètrent chez lui pour le tuer. Le découvrant ensanglanté et immobile dans sa baignoire, ils repartent convaincus d'avoir été devancés. Aurelio aura ces mots : « Me salvé del asesinato porque ya estaba muerto<sup>0</sup>. » Plus loin, on entend de la bouche de la Milagrosa : « Yo no creía que existías, ¿ sabes<sup>0</sup> ? ». Se pourrait-il qu'Aurelio ait bien été tué et/ou que le « je » qui nous guide dans le récit n'existe qu'en tant qu'une conscience – celle de la Milagrosa – a posé son existence ? Se pourrait-il que l'enquêteur ne soit (plus) que le rêve de la sainte ?

Ces remarques ne suffisent pas à venir à bout de la résistance du noyau de texte que forme le récit de l'enquêteur. Foudroyé par l'amour, il s'y départ de son cynisme pour épouser la cause d'Elena. Partant d'un compte-rendu clinique, nous sommes insidieusement entraînés, en vertu d'un processus de stéréotypisation et de déréalisation, dans une action d'abord assez invraisemblable, puis franchement abracadabrante. La relation dialogique qui se met en place avec les grands paradigmes de la littérature populaire – roman policier et roman à l'eau de rose – pourrait faire l'objet d'un long développement. Je me contenterai de signaler que la convocation des lieux communs du roman de gare participe du sentiment d'inauthenticité qui se saisit du récepteur. Et il se peut que le clinquant dont se pare l'univers diégétique le conduise à envisager que le récit d'Aurelio – l'intégralité des mésaventures des amants – soit le simple fruit des rêves d'Elena. Ou de ses songeries de lectrice fiévreuse. Le texte, installé de bout en bout dans le refus de la clôture, reste proposé à l'interprétation.

Entre ce personnage qui se dissipe dans sa chimère et la possible transgression du pacte onirique, n'avons-nous pas matière à décréter la capitulation du réel ? En apparence seulement.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 92.

**Le rêve au piège du désir**

Le rêve se constitue ici en chambre d'enregistrement du désir, avant sa mise en œuvre dans le monde sensible. En dépit de leur ancrage anti-réaliste, les songes de la *Milagrosa* font donc office, sinon de matrice, du moins de révélateur du désir. Au même titre et peut-être davantage encore que les rêves normaux. Car Boullosa rend le désir à sa violence constitutive en ce qu'il n'est aucunement travesti par le déroulement chaotique du rêve. Son énonciation se fait *en amont* du sommeil, aussi ses contours sont-ils particulièrement affilés.

Notre désir a des ardeurs souvent inavouables. Il est alors rendu aux moments d'engourdissement de la conscience ou enseveli dans la sûre intimité de notre for intérieur. Or voilà qu'il trouve à s'exprimer en toute impudeur dans ce déversoir qu'est la pièce où les fidèles viennent exposer leurs requêtes. Néanmoins, le refus d'Elena à causer du tort ne permet guère à la part la plus sombre du désir de s'exprimer. Seul Morales, le politicien sans scrupules qui la trompe pour obtenir d'elle qu'elle le fasse accéder au pouvoir, incarne ce désir avide et brutal occupé à satisfaire un ego inquiet. Mais avec quelle force, puisque toute l'intrigue se tisse autour de sa personne.

La rhétorique de la déformation qui préside au pastiche ne peut manquer de nous faire saisir la portée subversive du texte. Avec Morales et le désir prédateur qu'il incarne, on touche au pamphlet politique, ce dont on trouve confirmation dans la coupure de presse qui clôt définitivement le récit : « Se diga lo que se diga, a pesar de los rumores de distintas estirpes, desgraciadamente ni milagros ni milagreras podrán auxiliarnos en las próximas elecciones presidenciales<sup>0</sup>. » Et il est très révélateur que Boullosa renonce dans les dernières lignes au voile de la fable en citant nommément des hommes politiques mexicains engagés dans les présidentielles de 1994. À ce moment de la lecture, il ne fait plus guère de doute qu'il n'est pas jusqu'à l'intrigue – significativement irrésolue – qui ne tienne du leurre.

De l'autre côté du désir comparaissent tous les estropiés de la vie, pour qui la religion du miracle apparaît comme la seule issue face à l'exploitation et à la misère. Les demandeurs font fi des convenances, de la morale, des lois de la nature ; il s'en trouve même pour supplier la sainte de faire revenir les morts à la vie. Ni l'humour qui affleure souvent au sein de cette partition chorale, ni la relégation de ces désirs rêvés au rang de digressions narratives par le compilateur, ne sauraient occulter le fait que ce qui se dévoile ici est le réel, dans toute sa rudesse. Les exposés des suppliants, souvent issus du

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 113.

sous-prolétariat urbain, constituent un inventaire de toutes les indignités de la société mexicaine de la fin du siècle. Si Boullosa réserve l'essentiel de ses traits à ce pays qui n'a plus que le miracle comme fragile échappatoire à une réalité intenable, la critique prend parfois un tour plus général, comme avec cet homme frappé du complexe d'Aladdin, qui ne sait plus quoi demander et formule un désir blanc, trahissant une vision consumériste du rêve et un terrible vide ontologique<sup>0</sup> qu'on serait tenté d'étendre à notre époque.

Les florescences anarchiques du désir révèlent en dernière instance une imposture fondamentale : ce rêve dont on soupçonnait qu'il avait contaminé le réel jusqu'aux ultimes confins du récit, ce rêve qui est sur toutes les lèvres n'est, de fait, nulle part. Les songes de la Milagrosa et leurs petits arrangements avec la réalité ont la pauvreté de la veille. Ils n'ont pour objet que la satisfaction de désirs vénéneux, ou un maigre amendement des injustices du monde. Le trop plein de lucidité en fait des objets stériles : pas de dialogue qui tienne avec l'inconscient, pas d'abandon à l'imaginaire créateur. Pas de tension, en somme, vers un véritable ailleurs. Dans l'éventualité où la Milagrosa aurait fantasmé le cœur de l'intrigue, il resterait tout de même un rêve susceptible de constituer un arrachement au réel. Seulement, l'impossibilité d'Elena, dans son ascèse laïque, à surmonter l'émiettement de son être, ne laisse rien augurer de bon quant à la capacité du rêve à mettre le réel en échec.

La fin laisse en suspens le mystère de la disparition de la rêveuse incertaine. A-t-elle été sauvée par son rêve ou fauchée par la réalité ? Ni ce roman ni l'œuvre narrative de Boullosa ne se prêtent à des démonstrations péremptoires. Libre à nous de garder foi dans le merveilleux ou de conclure que, dans cette fiction d'où les rêves vrais sont absents, c'est une sourde angoisse qui point derrière la désarmante question de la sainte : « Y si me voy, ¿ quién sueña<sup>0</sup> ? »

Marie-Caroline LEROUX  
Université de Limoges

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 103.

RÊVE ET THÉÂTRE



## Onirisme et fantasmés dans *Quimeras de un sueño* de Enrique Zumel

Aunque pienso que eres diabla,  
me pareces tan bonita,  
que si es que te miro en sueños  
creación de mi fantasía,  
ojalá que el sueño dure  
y tanto como mi vida<sup>0</sup> !

Équivalent espagnol de la Féerie théâtrale française, la « comédie de magie » est un genre dramatique populaire qui se fonde sur le merveilleux. Le genre connaît son apogée au XVIII<sup>e</sup> siècle avec des pièces qui remportent un tel succès auprès du public, malgré de sévères critiques et condamnations – car elles vont à l’encontre du théâtre classique –, qu’elles sont encore très présentes à l’affiche tout au long du XIX<sup>e</sup> et même au début du XX<sup>e</sup>. Il s’agit ainsi d’un genre apparemment de second rang, mais dont les sources remonteraient aux mystères liturgiques médiévaux et qui rassemblait un grand nombre de spectateurs enthousiastes. Enrique Zumel (1822-1897) est un exemple de dramaturge très apprécié qui a su exploiter cette forme théâtrale entre 1849 et 1883.

Travailler sur les ressorts du rêve et ses révélations dans une pièce se définissant comme « comédie de magie » et dont l’intrigue, de surcroît, se déroule au cours d’un rêve, ouvre de riches perspectives critiques, car le rêve et la magie sont intrinsèquement liés, appartenant tous deux au règne de l’illusion et de la prestidigitation. La féerie qui parsème *Quimeras de un sueño*, dans le texte comme dans le hors-texte, provient du rêve ou provoque le rêve et apparaît souvent comme la projection de multiples fantasmés. Des désirs inconscients semblent ainsi motiver cette démesure dans le spectaculaire et l’irréel.

Le résumé de l’intrigue de la comédie nous permet de saisir d’emblée, outre l’imbroglio de l’action, l’étroite corrélation entre onirisme, magie et fantasmé.

Deux personnages, Alejandro et Ciñuelo, maître et écuyer, réchappés d’une traversée périlleuse, arrivent en Écosse pour une affaire d’héritage. À l’auberge où ils logent, l’hôte leur raconte l’histoire des fées et, pendant son récit, les deux survivants sombrent dans le sommeil. L’action bascule alors dans le surnaturel, car ils se retrouvent entourés de fées et de nymphes. Le motif de leur apparition est de les obliger à croire à la réalité de leur existence. Mais les deux égarés doutent de ce qu’ils voient, malgré les tentatives des créatures surnaturelles pour les convaincre – promesses d’un bonheur éternel sous leur protection s’ils les épousent, chœurs, spectacles

---

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *Quimeras de un sueño, comedia de magia en cuatro actos y en versos*, Madrid, José Rodríguez, 1874, [84 p.], « Ciñuelo » (I, 5), p. 16.

dansants, menaces et châtements. La pièce évolue dès lors selon les hésitations des personnages : la scène représente des décors tantôt fastueux, tantôt effrayants et la résistance du maître et de l'écuyer aux charmes féeriques faiblit peu à peu. Mais à la fin de la pièce, harassé de tant d'aventures, Alejandro exprime le souhait de se réveiller ; sonne alors le retour au « réel », avec l'apparition de l'Ange Gardien qui leur confirme que tout ce qu'ils ont vécu n'était qu'illusion et que la seule vérité est celle de Dieu.

La question du rapport au réel se pose tout naturellement, comme l'indique le titre même de la pièce, ou l'éternelle question : « rêve ou réalité ? » Sous l'effet de l'onirisme, la frontière est souvent mince entre le monde réel et le monde surnaturel. La scène se retrouve ainsi plongée dans cet entre-deux baroque du songe où règnent l'imaginaire et la confusion, dans le surnaturel. La symbolique onirique étant des plus intrigantes et mystérieuses et la comédie de magie aimant à représenter des tableaux fastueux, le public assiste à des spectacles fantasques et débridés où les limites du possible et du fantasme sont sans cesse repoussées.

### **Similitudes entre rêve et magie**

Rêve et magie présentent de nombreuses analogies, aussi bien dans le fond que dans la forme, à commencer par leurs sources et leurs composants, tout à fait similaires. En se basant sur l'étude de Freud sur la question de l'existence onirique, l'on sait que le support du rêve est avant tout visuel – il parle d'une « écriture iconique<sup>0</sup> » –, contrairement à la pensée qui procède par concepts. La vue est, selon lui, le sens le plus sollicité, avant l'ouïe, suivie des autres sens, car le rêve dessine des images mentales. Il en est de même dans la comédie de magie qui est, à proprement parler, un théâtre du regard. De riches décors, d'éblouissants effets scéniques, des costumes fantastiques et des scènes-spectacles chorégraphiées, tels sont les ingrédients essentiels de ce type de pièces. *Quimeras de un sueño* se compose d'une dizaine de tableaux différents, depuis un jardin de fées jusqu'aux gorges de l'enfer, en passant par un salon mauresque princier, des fonds marins ou encore un palais aquatique. La toile de fond du décor qui clôt le deuxième acte et ouvre le suivant en constitue un exemple très pittoresque :

Rompimiento de algas marinas, corales, conchas y caracolas, fondo de mar ; entre las olas, grupos de sirenas y conchas abiertas con sirenas dentro : en el centro, un grupo

---

<sup>0</sup>FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2010, [704 p.], p. 319.

Onirisme et fantasmes dans *Quimeras de un sueño* de E. Zúmel 199  
en alto sobre una roca de corales. [...] Todas las sirenas y nereidas  
estarán en dos filas en el escenario : en el centro los dos personajes<sup>0</sup>.

D'autre part, les éléments qui composent ces tableaux appartiennent aussi bien au réel qu'à l'irréel. En atteste le personnel dramatique, clairement ancré dans le surnaturel : la reine des fées, une nymphe, un ange gardien, quatre sorcières, Mahomet, Neptune, la tête d'Holopherne, un faune, des sirènes, sylphides, naïades et néréides et des houris. Légendes, contes, mythologie, tout se mélange. On ne s'étonnera donc pas à la vue des multiples prodiges de la pièce, comme au premier acte, quand « se ven cruzar por el aire fantasmas y dragones alados<sup>0</sup> », car rêve et magie puisent tous deux très volontiers dans le surnaturel, le difforme, le monstrueux et l'hybride.

Par ailleurs, dans le rêve, ces images oniriques sont amplifiées, ce qui confirme sa similitude avec le théâtre féerique où la démesure dans le spectaculaire est si caractéristique. Cette intensité dans les images se vérifie dans les visions hypertrophiées que décrivent certaines didascalies, comme lorsque Ciñuelo est au cachot et que « aparecen a un tiempo ocho brujas asomadas a ocho agujeros [de la pared], viejas y feas<sup>0</sup> ». Le matériau du rêve et de la magie est ainsi souvent décuplé de façon assez cauchemardesque.

La faim peut avoir un rôle déclencheur dans les deux cas. Freud éclaire cette idée en la classant parmi les stimuli corporels organiques, c'est-à-dire parmi les besoins pouvant être considérés comme la première cause excitatrice du rêve. Or, dans *Quimeras de un sueño*, comme dans de nombreuses comédies de magie, la faim du *gracioso* est souvent moteur de l'action, car le personnage ne cesse de crier famine et les créatures surnaturelles aiment se moquer de lui en frustrant son appétit. Le supplice de Tantale infligé à Ciñuelo au troisième acte<sup>0</sup> quand, affamé, il exprime le souhait de se restaurer, est un exemple type. Un gâteau apparaît, mais lorsqu'il veut en couper un morceau, le gâteau se transforme en singe. Et le tour se répète immédiatement après quand surgit un appétissant cochon qui bouge la tête et disparaît dès que Ciñuelo approche.

Songe et magie se rejoignent également, en tant que processus, dans leur agencement et leur enchaînement. « Le rêve est incohérent, réunit sans que cela choque les contradictions les plus sévères, autorise des

---

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *op. cit.*, (III, 1), p. 46-49.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (I, 7), p. 25.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (II, 5), p. 39.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, (III, 6), p. 60.

impossibilités<sup>0</sup> » ; de même, le théâtre féerique suppose l'abolition des règles d'unité dramatiques relatives à la vraisemblance, en premier lieu les structures spatio-temporelles. En témoignait déjà le résumé de la pièce, mais également les multiples changements de décors qui impliquent le transfert instantané et simultané des personnages dans un autre lieu scénique. Pour ne citer qu'un exemple :

Hada : Nos trasladaremos / a otra tierra muy distante, / donde no alcanza su imperio !

Alejandro : Pero cómo !

Hada : De esta suerte !.. Mutación. Campo pintoresco, vista de un castillo en la lontananza : aldeanas escosesas que cantan y bailan<sup>0</sup>.

Dans le rêve comme dans la magie, on peut se retrouver transporté dans des sphères lointaines et imaginaires avec la rapidité d'un coup de baguette. Aussi l'action semble-t-elle souvent se tisser en obéissant au principe du coq-à-l'âne, très typiquement onirique, sans transition rationnelle. Un tableau se substitue à un autre sans autre lien logique que l'imagination du fabricant d'illusions.

L'action est pareillement fragmentée, dans une profusion de coups de théâtre. À l'instar des compositions oniriques « embrouillées et riches à l'excès<sup>0</sup> », l'intrigue des comédies de magie est sous le signe de la saturation, ce qui dérouté les personnages eux-mêmes : « Si perturba mi razón / tanta y tanta peripecia<sup>0</sup> ! » Bien entendu, le tout instaure, dans les deux processus, une confusion extrême par le biais d'un embrouillement des sens, de la perception et des repères.

Enfin, il est assez systématique que le contenu imaginaire s'impose aux rêveurs comme aux personnages. Freud souligne en effet l'inévitable passivité du sujet qui ne peut avoir aucune emprise sur l'illusion ni contrôler sa propre imagination onirique, du fait d'une « mise en suspens de l'activité propre contrôlée<sup>0</sup> ». De même, Alejandro et Ciñuelo roulent, pour ainsi dire, d'univers en univers, et ne peuvent jamais s'en extirper de leur propre chef. C'est pourquoi les thèmes de l'emprisonnement et de l'empêchement – si fréquents dans le rêve – sont des leitmotiv omniprésents dans la pièce, comme l'illustre parfaitement cette réplique de la vindicative reine des fées : « Aquí te quedas, imbécil<sup>0</sup> ! »

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 90.

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *op. cit.*, (III, 9), p. 67-68.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 166.

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *op. cit.*, Alejandro (III, 1), p. 50.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 166.

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *op. cit.*, (I, 5), p. 20.

### Satisfaction du désir dans l'existence onirique et surnaturelle

Au vu des multiples points communs entre le songe et la magie, la problématique du rêve comme accomplissement du désir appliquée à la comédie de magie est des plus intéressantes, car elle offre la possibilité d'une double lecture forte de sens et permet de décrypter ce foisonnement d'événements prodigieux.

Dans *Quimeras de un sueño*, le rêve associé à l'enchantement est bien un moyen de réaliser ses fantasmes puisqu'il offre non seulement l'accès à d'autres sphères, mais aussi l'acquisition de nouvelles facultés et qu'il devient prétexte à de multiples actions extraordinaires. La parole, notamment, se voit conférer une certaine toute-puissance, un lieu commun, en matière de magie, si l'on pense au célèbre « abracadabra », formule performative qui déclenche le prodige. Ainsi, l'énonciation d'un souhait est en général immédiatement suivi de sa réalisation, notamment quand Ciñuelo regrette de ne pas pouvoir rencontrer celui qui l'a condamné : « Si yo le viera, a lo menos... (Sube Mahoma por escotillón)<sup>0</sup>. » Ce type de souhait exaucé dans l'instant est très récurrent, surtout dans la bouche de Ciñuelo, qui peut ainsi fugacement faire l'expérience de donner des ordres et d'être servi en retour.

Les noctambules acquièrent aussi dans leur rêve surnaturel le don de l'ubiquité, ainsi que des capacités physiques accrues par rapport à leurs facultés durant l'existence vigile. Ils réchappent ainsi à de périlleux dangers et sortent systématiquement vainqueurs des « diabólicas pruebas », notamment le supplice du pal, ni plus ni moins, à la fin du deuxième acte.

Par ailleurs, comme dans un grand nombre de comédies féeriques où la magie est le vecteur d'une ascension sociale, Alejandro et Ciñuelo ont accès à de luxueuses richesses durant leur sommeil. Le plus souvent, le féérique rejoint ainsi le faste, le luxe et l'abondance. Les promesses des fées vont toujours dans ce sens : « Si quieres felicidad, / entre tanta seductora / belleza, una protectora / elige, y serás dichoso<sup>0</sup> » Ou encore : « Sígueme ; palacios tengo / como en la mar, en la tierra<sup>0</sup> ! » Le fantasme de profit, de fortune scintillante et d'avenir souriant semble bien motiver cette scène – surtout quand on sait qu'Alejandro a dilapidé sa fortune en Espagne et qu'il espère beaucoup de l'héritage de son oncle.

D'une manière plus générale encore, la trame de l'intrigue corrobore l'idée que la satisfaction du désir est au centre de la pièce, car tout repose

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, (II, 5), p. 40.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (I, 5), p. 19.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (III, 2), p. 53.

sur la reconduction du désir, sans cesse réitéré, avec un jeu constant sur la frustration – sachant que, selon Freud, le sentiment de déplaisir n'exclut pas le désir. Les fées font miroiter des plaisirs, multiplient les promesses de bonheur. Un exemple de ce renouvellement illimité du désir : quand la reine des fées fait mine d'abandonner Alejandro en sachant pertinemment qu'il la suivra, ce qui se produit, Alejandro, en proie au délire, court après elle sans jamais pouvoir l'attraper : « Con sus burlas excitando ! [...] yo loco ! Demente ! / En alcanzarla empeñado, / hacía para correr / esfuerzos extraordinarios<sup>0</sup> ! »

Enfin, les mondes représentés sur scène à partir du basculement dans le merveilleux sont bien de l'ordre du fantasme, comme le prouvent la beauté sensuelle des créatures surnaturelles, les danses et les chants, le faste et les objets scéniques associés au plaisir. En effet, les fées se décrivent elles-mêmes comme capricieuses, préférant les humains aux ondins, joyeuses et festives, légèrement bêtes, mais divines – un idéal masculin ? Au détour des didascalies et des répliques, elles sont décrites « en actitudes graciosas » et « airosas y esbeltas ». Des chœurs et des spectacles dansants scandent la pièce – comme il est de coutume dans les comédies de magie, genre hybride par excellence –, une dizaine pour l'ensemble de la pièce, c'est-à-dire autant que les changements de décors. Bien sûr, ces instants musicaux participent de l'enchantement, car ils visent à subjuguier les sens. Et beaucoup d'objets scéniques ont une connotation sensuelle transparente : « Un trono de flores y gasas », « unos cojines », « unos almohadones », « un diván », autant d'éléments du décor qui sont une invitation explicite au plaisir. Les somnambules ne peuvent que faiblir devant le déploiement de tant de charmes, comme le prouve le fantasme érotique de Ciñuelo :

Como a mí me haga el amor  
alguna de estas bellezas  
prendada de mi figura,  
que es tan airosa y esbelta,  
a su envite, diré quiero,  
dejándome de simplezas<sup>0</sup> !  
La imagen del sueño  
parece verdad ;  
abrid vuestros ojos,  
que no es realidad<sup>0</sup>.

Si le rêve et, à plus forte raison, la magie dans le rêve, façonnent des situations et des objets fantasmés et ouvrent la porte aux désirs pour les

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, (IV, 10), p. 87.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (III, 1), p. 50.

<sup>0</sup> *Ibid.*, chœur final (IV, 11), p. 88.

Onirisme et fantasmes dans *Quimeras de un sueño* de E. Zumel 203  
réaliser, cet accomplissement onirique demeure néanmoins sous  
le signe de l'illusion, une hallucination d'autant plus puissante qu'elle a lieu  
sur la scène d'un théâtre.

C'est pourquoi, dans le sillage du songe caldéronien, les personnages  
sont en proie à un doute permanent, ne cessant d'osciller entre l'acceptation  
du spectacle magique qui s'offre à leurs yeux et la remise en question de la  
fiabilité de leur expérience. La tension entre les deux dimensions est encore  
plus forte dans les moments de tentation charnelle, comme l'indique cette  
exclamation d'Alejandro au début de la pièce :

Nada de esto me convence ;  
pienso que mi fantasía  
en los delirios del sueño  
me presenta hadas y ninfas,  
y jardines, y prodigios  
que existir no pueden<sup>0</sup> !

Et son écuyer exprime un peu plus loin la même défiance :

Ninfa : Yo existo – Ciñuelo : Lo dudo !  
– No me oyes ? – No te oigo ; [...] es mi fantasía  
la que ese conjunto de voz y belleza  
me finge, y me aturdo !  
Eres ser fantástico ;  
eres como el humo ;  
objeto impalpable,  
quimera<sup>0</sup>.

Cela tient en grande partie à la puissance de l'illusion onirique que l'on  
peut assimiler à celle de l'art de la prestidigitation. *Quimeras de un sueño*  
est une pièce à multiples emboîtements. Les personnages rêvent de fées qui,  
durant le rêve, se déguisent elles-mêmes en créatures surnaturelles exotiques  
afin de les séduire, mais se font démasquer, le tout sur une scène de théâtre.  
Le triple niveau d'illusion qu'implique ce jeu de théâtre dans le théâtre, si  
baroque – Shakespeare ne l'exploitait-il pas déjà dans *Le Songe d'une nuit  
d'été* ? – est emblématique du pouvoir de l'enchantement onirique dans ce  
genre dramatique.

D'où l'importance de la partie matérielle. « Le rêve hallucine<sup>0</sup> », dit  
Freud ; de même, la comédie de magie repose sur les effets scéniques d'une  
complexe machine théâtrale. Nous avons déjà évoqué la multiplication des  
mutations scéniques – qui sont toutes des changements à vue –, mais  
s'ajoutent aussi les nombreux trucs chargés d'entretenir l'illusion sur scène.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, (I, 5), p. 19.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 85.

La huitième scène du dernier acte, qui met en scène la danse infernale des filles de Satan, illustre cet aspect :

El baile habrá sacado unas serpientes en las manos, que apretándoles un resorte en este momento, serán chisperos que arden y los dirigen a Ciñuelo, que gritará y hará los gestos que quiera<sup>0</sup>.

Notons que les feux d'artifices comptent parmi les outils traditionnels de la machinerie théâtrale jouant sur l'illusion.

La presse de l'époque laisse d'ailleurs transparaître de manière très claire à quel point l'aspect technique prévaut sur le texte :

Hoy se inaugura la nueva compañía del teatro del Recreo con la comedia de magia [...] titulada *Quimeras de un sueño*. Será exornada con coros y grandes bailes : se estrenarán diez decoraciones, multitud de trastos de juego, un magnífico vestuario y elegante atrezo. La empresa no ha omitido gasto alguno<sup>0</sup>.

Toutes les comédies de magie présentent cette caractéristique, mais il est évident que la représentation du rêve sur scène permet d'accroître davantage encore la part de prestidigitation. Plus que jamais, le théâtre se situe dans un entre-deux onirique où les marques du réel sont gommées. Le spectateur, comme les personnages, se perd dans une profusion de prodiges surnaturels, sans pouvoir distinguer le vrai du faux, et ce, malgré la mélodie qui sonne l'ensommeillement et le réveil – matérialisation auditive du songe sur scène –, en début et fin de pièce : « Golpe de tanton de campana chinesca<sup>0</sup> ». À plus forte raison quand le retour au réel est annoncé par un ange.

« Todo es falso! Fabuloso<sup>0</sup> ! », clame Alejandro qui, pourtant, « tan extraordinario [encuentra] / todo cuanto [le] rodea<sup>0</sup> » ; voilà l'ambivalence inhérente au songe aussi bien qu'à la magie. Une tension sur laquelle se construit *Quimeras de un sueño*, dans une esthétique baroque. Dans cette comédie de magie, plus que jamais, tout semble s'orchestrer autour de l'illusion qui règne en maître : merveilles factices, personnages imaginaires travestis et jeux de scène spéculaires, il semblerait que tout cet univers fantasmé contribue finalement à la grande théâtralité de la pièce, en même temps qu'il renforce le comique, dans son exubérance teintée de farce. Quand le théâtre est onirique et féérique à la fois, l'imaginaire dramatique, des plus débridés, réclame des moyens scéniques décuplés. Une constante dans la comédie de magie qui se situe bien souvent dans cet entre-deux du réel et de l'irréel fantasmagorique.

---

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *op. cit.*, p. 85.

<sup>0</sup> *El Imparcial*, « Sección de espectáculos », 28/09/1874, p. 2.

<sup>0</sup> ZUMEL Enrique, *op. cit.*, (I, 4 et IV, 10), p. 14 et 88.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (I, 5), p. 18.

<sup>0</sup> *Ibid.*, (II, 3), p. 35.



Onirisme et fantasmes dans *Quimeras de un sueño* de E. Zumel 205

Lise JANKOVIC

Doctorante à Paris III – CREC

## Le rêve de Doña María dans *Águila de Blasón* de Ramón del Valle-Inclán : lecture herméneutique et fonction dramatique.

Mais le rêve, mais le songe donne à notre être, au contraire, une bienheureuse unité<sup>0</sup>

Les images, symboles et mythes font surgir dans l'œuvre de Valle-Inclán le caractère mystique et onirique de la vie, ce mystère que seul l'art peut figurer. Car l'esthétique de l'image chez Valle-Inclán établit une correspondance étroite entre le récit de rêve et son théâtre. Poésie, surnaturel et références au réel participent à la construction de la fiction où l'invisible devient visible.

Notre analyse du rêve de Doña María dans *Águila de Blasón* tentera d'élucider la fonction de la scène dans le déroulement dramatique et la construction de la pièce<sup>0</sup>. Puis nous nous arrêterons sur le langage esthétique et les images-symboles, dans cette séquence onirique qui met en scène le principe de condensation propre au rêve.

### **Révélation ?**

Deux personnages, Doña María et El Niño Jesús, dialoguent et évoluent dans un décor caractéristique des paysages galiciens valleinclaniens où prédomine le motif du chemin. À la clôture de la scène onirique, un troisième personnage apparaît, identifié par Doña María comme la Sainte Vierge. Le dialogue porte principalement sur le sort de Sabelita – qui a fui la maison de Don Juan Manuel et court un grave danger – et le profond sentiment de culpabilité ressenti par Doña María, sentiment qui s'exprime à travers les reproches que lui adresse l'enfant Jésus. Le départ pour la guerre de Cara de Plata et la proximité de la mort pour Doña María sont également évoqués.

Au moment du rêve, le personnage a déjà acquis ses valeurs (religiosité, ingénuité, maternité), procédé d'écriture dans lequel certains critiques ont vu une influence du théâtre expressionniste. Car, si le rêve représente un événement fantastique unique dans la pièce, il s'intègre dans les réseaux poétiques et interprétatifs tissés par l'œuvre. Ainsi, les mêmes lois régissent ce qui, à l'intérieur de la fiction, appartient au niveau du « réel » et au niveau du « rêve ».

---

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 254.

<sup>0</sup> Les différentes citations de la trilogie de VALLE-INCLÁN Ramón del, *Cara de Plata*, *Aguila de blasón* et *Romance de Lobos*, se rapportent aux éditions critiques de RISCO Antón publiées à Madrid, Espasa Calpe, « Clásicos castellanos », aux dates suivantes : *Cara de Plata*, 1992 ; *Águila de blasón*, 1994 ; *Romance de Lobos*, 1995. Le rêve de Doña María analysé ici se trouve à la scène 3, 4<sup>e</sup> Journée de *Águila de blasón*.

Dans la scène précédente, Cara de Plata annonce à sa mère qu'il va s'enrôler au côté des carlistes, et elle comprend qu'elle ne le reverra plus. Par ailleurs, à la fin de l'acte trois, plusieurs scènes illustrent la fuite désespérée de Sabelita, rongée par le remord de sa relation avec son parrain Don Juan Manuel. La scène 6 de la journée précédente marque d'ailleurs la simultanéité des actions entre la fuite de Sabelita et le rêve de Doña María par la mention des douze coups de cloche que l'on retrouvera dans le rêve. Les séquences antérieures au rêve de Doña María préparent donc la culpabilité – vis-à-vis du fils et vis-à-vis de la filleule Sabelita –, mise en scène par les symboles oniriques.

Les scènes suivantes renvoient clairement à l'image du péché : péché de chair et sacrilège.

La scène antérieure donne un cadre de lecture à la séquence du rêve. L'ingénuité de la relation du personnage à la religion est figurée par la description de sa chambre : « Una cama [...], entre cortinajes de damasco carmesí, que parece tener algo de litúrgico<sup>0</sup> », « un Niño Jesús con túnica blanca bordada de plata parece volar sobre la consola<sup>0</sup>. » D'autre part, l'icône de l'enfant Jésus disposée sur la commode, tout comme la thématique de la maternité contenue dans les adieux de Doña María à son fils, favorisent les références au culte marial, repris avec l'apparition de la Vierge à la fin du rêve. L'écho entre les deux scènes devient plus évident encore lorsqu'il passe par la répétitions : présence dans les deux scènes du vase de lys et de la statuette de l'enfant Jésus.

Ainsi, si le sentiment mystique et poétique de l'espace, dans la scène onirique, tient de l'écriture fantastique, il renvoie également à l'atmosphère religieuse de la scène précédente qui pose le cadre référentiel du surgissement du rêve.

Avant la scène du rêve, différentes situations tendent vers le tragique. Après, c'est l'image souvent burlesque de la dégradation qui prime. Pour autant, peut-on dire qu'il s'agit d'un rêve visionnaire dans le sens où il infléchirait des choix futurs des personnages ou la nature des événements ? Au contraire, le dramaturge met à mal l'une des propriétés classiques du rêve en littérature : faire basculer l'œuvre dans le sens que la symbolique du rêve semble indiquer. Ici, la présence de l'enfant Jésus et de la Vierge Marie devrait orienter la pièce vers l'ordre moral. Or, c'est tout le contraire qui se passe.

Par ailleurs, dans la trilogie, la scène qui occupe la fonction de déclencheur et ouvre la trame dramatique vers la repentance et la

---

<sup>0</sup> VALLE-INCLÁN Ramón del, *Águila de blasón*, op. cit., p. 132.

<sup>0</sup> *Ibid.*

Le rêve de Doña María dans *Águila de Blasón* de Valle-Inclán 209  
purification du protagoniste est la première scène de *Romance de Lobos* : la procession de la Santa Compañía<sup>0</sup>, hallucination, vision ou rêve de Don Juan Manuel.

La scène du rêve de Doña María est encadrée, au niveau de la trilogie, par deux scènes illustrant les superstitions galiciennes – le baptême anténatal auquel participe Sabelita lors de sa fuite<sup>0</sup> et la procession de la Santa Compañía. Religion catholique et superstition galicienne sont donc tout pareillement moteurs de surgissement du fantastique. Néanmoins, du point de vue de l'efficacité dramatique, il est manifeste que Valle-Inclán nous indique ici clairement que là où la ferveur catholique, même lorsqu'elle est associée à une religion de bonté et de pardon, est inopérante, la superstition galicienne peut être moteur de transformations. Le rêve ne participe donc pas à la résolution du conflit de la pièce mais précise la perception du personnage de Doña María.

D'autre part, le fait que Doña María soit uniquement accompagnée par des êtres que l'on peut qualifier de phantasmatiques – l'enfant Jésus et la Vierge Marie –, renforce l'idée de solitude. Cette forte présence du personnage, sans doute propre au rêve, participe de sa surdétermination, procédé courant chez Valle-Inclán. En outre, par l'identification qui s'établit entre l'image de Doña María (qui murmure une prière<sup>0</sup>) et les éléments renvoyant au lieu – ambiance liturgique, statuette de l'enfant Jésus, fleur de lys –, on retrouve le concept scénique<sup>0</sup> de Valle-Inclán par lequel les correspondances entre les éléments contribuent à la sacralisation de la représentation d'un théâtre total.

La scène de rêve n'apporte donc pas vraiment d'éléments nouveaux qui permettraient d'accéder à une face cachée du personnage, mais elle dynamise sa perception en en offrant une représentation qui fait d'avantage appel aux sens et à l'imaginaire.

Du point de vue de la fable, le rêve de Doña María n'infléchit pas le cours de la progression mais remplit bien une fonction programmatique à un autre niveau. En fait, c'est la structure plus profonde de la pièce qui s'en trouve bouleversée, puisque c'est l'image même de l'ordre dramatique qui est en cause.

---

<sup>0</sup> Dans la superstition galicienne, la Santa Compañía est une procession de morts qui parcourt la nuit les chemins de Galice appelant en son sein tout ceux qu'elle rencontre.

<sup>0</sup> Cf. *Águila de blasón*, acte 3, scène 6.

<sup>0</sup> *Ibid*, « Sobre los labios marchitos zozobra el rezo ».

<sup>0</sup> Cf. RIESGO DEMANGE Begoña. « Valle-Inclán : du concept scénique au concept esthétique », in *Hispanísticas XX*, n° 15, *Le Spectacle au XX<sup>e</sup> siècle*, Université de Bourgogne, 1997, p. 79-100.

Il est bien question de prémonition, mais elle ne fonctionne pas de façon linéaire. Elle concerne trois éléments de la trilogie. L'élément majeur est la mort de Doña María qui trouvera son accomplissement dans la pièce suivante. Néanmoins, ici déjà, le rôle révélateur du rêve peut être questionné. Car, si l'atmosphère morbide de la scène est possiblement une annonce, la véritable allusion à la disparition future de Doña María se trouve dans la scène précédent le rêve, lorsque Cara de Plata vient faire ses adieux à sa mère et qu'elle lui répond : « Pero mis ojos no te verán<sup>0</sup>. »

Le deuxième élément concerne le personnage de Sabelita. Selon les paroles de l'enfant Jésus, Sabelita semble vouée à la mort : « Si muere en pecado mortal, tú irás también al Infierno<sup>0</sup>. » L'attente du spectateur est en quelque sorte frustrée quand les scènes suivantes nous apprennent que l'événement n'a finalement pas lieu<sup>0</sup>. Le dramaturge trompe ici la fonction de révélation du rêve.

Enfin, la véritable révélation de la scène relève du personnage de Cara de Plata. L'enfant Jésus déclare à Doña María : « Eres muy mala, y por serlo tanto sufres el castigo de que el mejor de tus hijos se vaya a la guerra, donde hallará la muerte<sup>0</sup>. » Or, encore une fois, l'effet de suspens est déçu, puisque cette annonce ne se vérifiera pas dans la trilogie mais hors texte, dans une autre œuvre de Valle-Inclán : *La Guerra carlista*.

D'une révélation déplacée à la scène précédente à une révélation qui s'accomplit dans une autre œuvre, en passant par une révélation frustrée, on voit bien que le rêve et son préjugé prémonitoire troublent la perception de la progression du conflit et participent à la distorsion de la construction dramatique. Le principe mis en scène ici est celui de la culpabilité. Il a donné lieu aux différentes angoisses de mort de Doña María orientées vers trois personnages positifs de la pièce – Doña María elle-même, Sabelita et Cara de Plata. C'est cette perception par Doña María des événements et des personnages qui l'entourent qui permet le décalage et l'effet de confusion entre annonce dramatique et accomplissement. La confusion et le désordre dans la construction dramatique seraient donc la traduction des angoisses du personnage catalysées dans son rêve.

---

<sup>0</sup> VALLE-INCLÁN Ramón del, *Águila de blasón*, *op. cit.*, p.133.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> À partir de la scène 5, 5<sup>e</sup> journée, p. 171.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 136.

### Langage esthétique et symboles : mise en scène des images synthétiques

La scène s'organise en deux parties. Dans un premier mouvement, le dialogue prédomine avant de disparaître peu à peu pour laisser place à la représentation muette de la narration onirique, dans la longue didascalie finale. La brièveté de la didascalie d'ouverture contraste avec la description minutieuse de la chambre de Doña María dans la scène précédente. Cette concision a pour effet la déréalisation obtenue par une construction épurée : paysage qui renvoie en peu de mots à l'image littéraire valleinclanesque de la Galice : « Monte », « orilla de un camino », « lejanía<sup>0</sup> ». L'écriture didascalique de Valle-Inclán montre ici toute son efficacité. Plus qu'il n'est dénoté, le paysage galicien est connoté<sup>0</sup>. Les références sont immédiatement reconnaissables, car elles s'inscrivent dans le système poétique descriptif des espaces extérieurs de l'œuvre. Dans le dialogue qui suit, d'autres éléments se rapportant au paysage viennent compléter par touches successives la représentation de l'espace : le fleuve où Sabelita tentera de se noyer<sup>0</sup>, la lande austère où le risque est grand de se perdre<sup>0</sup>, la menace des pièges à loups déposés par les bergers<sup>0</sup>.

C'est d'ailleurs le même principe de brièveté et de concentration qui régit le réseau de symboles. Le cliché de l'heure de minuit, heure classique du surgissement du fantastique, est dynamisé par la démultiplication des douze coups en douze cloches<sup>0</sup>. Le recours métonymique par lequel le temps envahit l'espace participe à cette densification des images-symboles, tout comme le glissement de la vision des cloches à la figuration des pendus<sup>0</sup>

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>0</sup> Nous renvoyons ici au travail de Monique Martinez : « Il [Valle-Inclán] s'attache en [...] avec beaucoup de soin à certains détails, qui ne sont pas a priori, théâtralement, les plus importants. Pour Valle leur connotation importe plus que leur simple dénotation. Car le décor fixé n'est pas simplement mimétique, il est, dans sa transcription textuelle, symbolique, renvoyant à une signification plus riche », MARTINEZ Monique, *Valle-Inclán père mythique. Le théâtre espagnol des années 60 face à l'esperpento*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 88.

<sup>0</sup> « ¿ No la has visto caminando por la otra ribera del río... ? », VALLE-INCLÁN Ramón del, *Águila de blasón, op. cit.*, p. 135.

<sup>0</sup> « El Niño Jesús : No sabemos el camino y nos perderíamos en los breñales del monte... », *ibid.*, p. 135.

<sup>0</sup> « el camino está lleno de trampas que ponen los pastores para los lobos », *ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> « doce campanas negras doblan a muerto en la lejanía », *ibid.*, p. 135.

<sup>0</sup> « Las doce campanas cuelgan, como doce ahorcados, de las ramas de un árbol gigante », *ibid.*, p. 135.

puis des corbeaux qui, tels autant de démons, obscurcissent le cœur de Doña María<sup>0</sup>.

La présence menaçante de l'arbre vient projeter son ombre gigantesque sur le décor depuis le début de la scène. C'est de ses branches que pendent les cloches puis les pendus, et c'est dans ses ramures que sont perchés les inquiétants corbeaux, ces mêmes corbeaux que Fray Jerónimo, dans la première scène de *Águila de blasón*, associe à Satan<sup>0</sup>. Dans son guide de lecture<sup>0</sup>, Gregorio Torres Nebrera interprète l'arbre comme le symbole de la noire lignée des Montenegro. Mais le terme générique « árbol » renvoie avant tout à l'image synthétique et concentrée du plus grand représentant des végétaux. Par sa verticalité, l'arbre est un contrepoint à l'horizontalité de la lande. Dans *L'Air et les songes*, Gaston Bachelard remarque que : « On sent d'autant mieux l'action verticale de la contemplation de l'arbre que l'arbre est plus isolé. Il semble que l'arbre isolé soit le seul destin vertical de la plaine et du plateau<sup>0</sup>. » L'arbre représente ici la menace du Ciel sur les humains perdus sur la ligne d'horizon. L'action de l'arbre condense l'errance angoissante des personnages.

Tout converge vers l'angoisse et la mort et, dans le système de représentation propre à Valle-Inclán, la mort est tout naturellement en rapport avec le diable. Ainsi, aux figures de la divinité représentées par l'enfant Jésus, puis par la Vierge Marie, correspond la présence du démon que les paroles de l'enfant Jésus convoquent : « Un demonio negro le tiraba de la falda arrastrándola hacia las aguas<sup>0</sup>. » Les avertissements et les menaces de l'enfant Jésus sont terribles.

Cependant, d'avantage encore qu'une mise en garde, la plasticité symbolique des premières didascalies et les reproches adressés par l'enfant Jésus à Doña María sont une mise en scène du péché. Car Doña María, considérée comme une sainte par tous les autres personnages, exprime ici les remords de la pécheresse. Le péché sera d'ailleurs la thématique principale des scènes qui suivent le rêve. L'image des loups, développée dans toute la trilogie, où elle représente la dégradation de la famille Montenegro, et qui émerge à la fin ce premier mouvement, concentre cette symbolique du péché.

---

<sup>0</sup> « Doña María : ¡ El vuelo de los cuervos cubre mi corazón ! », *ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> « Sobre vuestras cabezas, en vez de la cándida paloma que descende del Empíreo portadora de la Divina Gracia, vuela el cuervo de alas negras, donde se encarna el espíritu de Satanás », *ibid.*, p. 52.

<sup>0</sup> Cf. TORRES NEBRERA Gregorio, *Las Comedias bárbaras de Valle-Inclán. Guía de lectura*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002, p. 187.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 244-245.

<sup>0</sup> VALLE-INCLÁN Ramón del, *Águila de blasón*, *op. cit.*, p. 135.

La couleur noire envahit le début de la scène. On la retrouve dans las « campanas negras »<sup>0</sup>, « un demonio negro »<sup>0</sup>, la présence des corbeaux, les verbes qui traduisent l'obscurcissement de l'âme<sup>0</sup> et, symboliquement, dans l'image du péché<sup>0</sup>. L'arc-en-ciel chamarré annoncé dès la première didascalie ne parvient pas à égayer le paysage. Il renvoie à la magie de l'événement et ajoute à l'aspect fantastique de la scène par le caractère irréel de la lumière. Mais si le texte n'est pas explicite sur la noirceur du ciel, les personnages semblent avancer dans le noir comme des aveugles : « Nos guiaremos por aquella paloma blanca<sup>0</sup>. » Une faible lueur apparaît dans le dialogue avec la métaphore de la colombe, associée de manière récurrente dans la trilogie au personnage de Sabelita.

À mi-parcours de la scène, les pâquerettes cueillies par l'enfant Jésus sur le bord du chemin assurent la transition avec le second mouvement où le paysage semble s'illuminer avec l'apparition de la Vierge : « Entonces, de la sombra de los breñales sale una doncella que hila un copa de plata, en una rueca de cristal [...] Un rayo de luna deslumbra [a Doña María] como la estela de un prodigio<sup>0</sup>. » De la couleur blanche opaque des pâquerettes, le texte est passé à l'évocation d'une clarté transparente (« rueca de cristal »), réfléchissante (« copo de plata »), voire éblouissante (« un rayo de luna la deslumbra »). La présence de la Vierge illumine la scène qui fonctionne sur les oppositions franches clarté-obscureté, oppositions qui sont à mettre en rapport avec le caractère synthétique de l'expression et des symboles. Cette lumière apportée par la Vierge est sans aucun doute la métaphore de « la voix de la vérité<sup>0</sup> » énoncée par l'enfant Jésus dans le premier mouvement. Ainsi, avec l'éblouissement, Doña María connaît une véritable expérience mystique qui lui montre le chemin : « La estela del prodigio<sup>0</sup>. » Le terme « reconociendo<sup>0</sup> » marque la première étape de la prise de conscience. La deuxième est l'aveuglement qui aboutit à l'éveil, au sens propre et

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> « ¡ El vuelo de los cuervos cubre mi corazón... ! » – « no oscurezcas con tu llanto mis palabras... », *ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> « ¡ Sálvala de morir en pecado, mi Niño Jesús ! », *ibid.*, p. 135, « dejaste que la mujer arrepentida volviese a caer en el pecado... », *ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>0</sup> « Aprende a oír la voz de la verdad », *ibid.*, p. 136.

<sup>0</sup> « Un rayo de luna la deslumbra como la estela del prodigio », *ibid.*, p. 137.

<sup>0</sup> « reza reconociendo en la doncella que hilaba bajo la sombra de los breñales, a la Virgen Santísima », *ibid.*



symbolique, de la rêveuse. On peut donc sans doute parler de révélation mystique.

Cette didascalie finale adopte un caractère synthétique et narratif qui fait que la scène de rêve rejoint le récit de rêve. C'est sans doute le propre du rêve d'être à la fois environnemental et narratif. Contrairement aux autres scènes, où l'histoire progresse en même temps que l'esthétique se construit, la scène du rêve de Doña María est un exemple extrême de prise de pouvoir des images synthétiques sur le déroulement de l'intrigue. Ainsi, même les événements qui y sont racontés – la chute de l'enfant Jésus dans la grotte, l'intervention salvatrice de la Vierge – apparaissent inopérants. Ce sont les symboles et les images synthétiques qui agissent – image du péché, couple obscurité-lumière, notion de révélation.

Ainsi, la scène est répétitive et synthétique. Les symboles reprennent et développent des éléments évoqués précédemment à propos de Doña María et cette scène apparaît finalement comme la métaphore filée du caractère du personnage – associé à la perception naïve et infantile d'une religion de bonté –, de son état d'esprit (angoisse et culpabilité) ou de son destin (lié à la mort). Doña María est un personnage relativement silencieux dans la trilogie – absent dans *Cara de plata* et *Romance de lobos*. Le rêve lui offre ici un espace d'expression en quelque sorte en dehors du langage.

La scène est un mystère qu'il faut déchiffrer au moyen des correspondances qui déroutent. Le poète est un magicien qui fait apparaître les images plus qu'il ne donne les clés d'interprétation pouvant éclairer la compréhension de la progression de la trame. Et pourtant, malgré la parenthèse ouverte par ce rêve dans la progression de la fable, par un appel aux sens et une cohérence esthétique, Valle-Inclán place cette scène sous le signe de la continuité. Et l'on comprend que le songe est surtout une voie pour accéder à cette unité de la vie et des arts tant recherchée par Valle-Inclán.

Samantha FAUBERT  
Université du Havre

La scène onirique du théâtre arltien. *300 Millones* de Roberto Arlt

Lorsqu'en 1932 il écrit *300 Millones* pour le Teatro del Pueblo, Roberto Arlt est déjà un écrivain célèbre. C'est avec cette pièce, placée sous le signe du rêve, que s'ouvre une dernière phase de son œuvre.

Dans ce passage au théâtre, véritable événement dans le parcours d'écriture d'Arlt, le rêve joue un rôle fondamental, révélant les enjeux imaginaires de l'écriture arltienne. On tâchera, dans un premier temps, de montrer en quoi *300 Millones* est une pièce onirique pour voir ensuite qu'elle répond à un véritable besoin d'écriture qui taraude l'écrivain et prend la forme d'une pulsion scopique irrépressible. L'analyse du récit de la genèse de la pièce révélera ainsi qu'elle est le fruit d'un véritable drame de l'écriture.

**La scène arltienne, espace et temporalité oniriques**

*300 Millones*, la pièce la plus intime d'Arlt, raconte la dernière nuit d'une jeune employée, qui, avant de se suicider, rêve de grandeurs impossibles. La pièce met en scène un fait divers qu'Arlt avait rapporté quelques années plutôt, lorsqu'il était journaliste pour la rubrique criminelle d'un journal portègne, *Crítica*. Arrivé trop tard sur les lieux, il n'a pu voir le corps de la morte. Cette image, non vue, plutôt rêvée, l'obsède. Il convient d'avoir présente à l'esprit cette origine fantasmatique pour comprendre les enjeux imaginaires qui sous-tendent les choix scéniques d'Arlt, en particulier le choix du rêve.

Dans cette pièce, Arlt donne vie aux fantasmes de Sofia, une jeune émigrée espagnole, fantasmes nourris de la lecture de feuilletons et de magazines illustrés. Rocambole, son héros favori, lui annonce qu'elle vient de gagner trois cent millions de pesos ; elle part en croisière sur un fabuleux transatlantique, se fait courtiser par un beau jeune homme avec lequel elle a une fille mais, à la fin de l'acte, cette dernière est enlevée par des brigands. Dans le second acte, avec l'aide de Rocambole, elle retrouve sa fille, Cendrillon, réduite à mener une vie misérable dans la forge de Vulcain. Dans le troisième et dernier acte, devenue femme, Cendrillon annonce à sa mère qu'elle est amoureuse et lui reproche, à elle qui ne sait pas rêver, de ne pas comprendre les sentiments qu'elle éprouve.

Cloîtrée dans sa misérable chambre jusqu'à la fin de la pièce, jouant le rôle prescrit par ses scénarios oniriques sur des scènes imaginaires, Sofia finit par se tuer d'un coup de revolver dans la tempe, sous les yeux des personnages qui peuplent ses rêves tandis que dehors, le fils de sa patronne, seul personnage réel de la pièce, avec Sofia, vient la déranger pour la

dernière fois. L'irruption du fils de la patronne, cherchant les faveurs de Sofia, met fin à cette mise en scène de l'introspection de la jeune femme.

Ce qui fait la particularité de *300 Millones*, c'est qu'Arlt s'y mesure à un défi. L'intime au théâtre est un paradoxe pour la représentation : comment donner à voir l'intériorité sur la scène, quel espace laissera pénétrer le regard à l'intérieur des pensées, voire de l'inconscient d'un sujet ? La trouvaille d'Arlt consiste à confronter la jeune femme à ses « fantasmas », fantômes – ils sont, précisent les didascalies, des « personnages de fumée » – qui sont également le support de ses fantasmes (amour et argent).

Riche en rebondissements et autres coups de théâtre, élaborée à partir de matériaux disparates (imaginaire du feuilleton et du cinéma hollywoodien), servie par des personnages empruntés à toutes sortes de registres et de genres – personnel de *comedia*, personnages de conte, figures mythologiques – et qui apportent dans la pièce les rôles attachés à leur personnage, *300 Millones* n'obéit évidemment pas au principe aristotélien de composition de la fable. Les actions se suivent sans rapport logique apparent, les tableaux se succèdent transportant le spectateur dans des espaces et à des époques diverses, fantaisistes pour la plupart. L'enchaînement des actions n'obéit donc pas à un principe de progression raisonnée ; la pièce avance au contraire dans le tourbillon des impromptus. Aussi son principe d'organisation est-il d'une autre nature : c'est la logique de récupération, d'association et de déplacement du rêve qui préside au devenir de Sofia. En ce sens, la première pièce arltienne s'inscrit en plein dans le mouvement général de la crise moderne du drame qui est avant tout crise de la fable (*muthos*). *300 Millones* cherche son principe de fonctionnement dans une logique onirique. Arlt, imaginant les pensées de la jeune servante avant son geste fatal, s'abandonne aux libres associations du rêve, ultime refuge de la future défunte, multiplication magique de la présence d'une femme qui pour Arlt est un cadavre absent sur les lieux du crime.

Ce choix d'une logique onirique qui fait de la scène le lieu des jeux de l'imaginaire, se traduit dans le soin apporté par Arlt à la description de la scène et le choix de la forme du tableau. Ces derniers sont longuement décrits dans des didascalies où Arlt mélange éléments réalistes et symboliques. L'attention portée aux décors suppose que le drame s'impose au spectateur avec une présence visuelle et silencieuse – méconnue de l'abstraite dramaturgie classique, exclusivement fondée sur la parole – comme un rêve qu'il s'agit de contempler pour le déchiffrer.

Surtout, la scène de *300 Millones* est coupée en deux, entre un espace de la réalité, la misérable chambre de Sofia, et un espace du rêve, tour à tour transformé en paquebot, forge mythologique et palais, division qui bien évidemment rejoue la distance entre la scène et la salle. Les personnages représentent les rêves de la jeune femme, devant elle, sur la partie onirique de la scène. Le prologue de la pièce se tient dans une « zone astrale », espace psychique aux accents oniriques, et sorte de coulisse de la représentation, où les personnages sont réunis en « conciliabule » avant d’aller représenter devant leurs « maîtres » respectifs les chimères nées de la folle imagination de ces derniers :

Zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan o recrean en sus sueños. Marco de caverna, más allá del cual se distingue una llanura de cobre bloqueada por montañas. Cambiantes luces violetas le prestan al panorama la sequedad del desierto y la magia irreal de los escenarios de fantasmagoría.

Conciliábulo de fantasmas pueriles e ingenuos<sup>0</sup>.

L’atmosphère irréaliste de ce prologue se prolonge tout au long de la pièce, au rythme des variations de la lumière, rappelant constamment au spectateur qu’il assiste à la représentation d’un rêve. Libérée de la nécessité d’une action, allégée du poids d’une temporalité vectorisée, la scène peut ne plus se penser en une succession d’actes qui s’articulent logiquement ; la voie est ouverte à une poétique onirique du fragment. *300 Millones*, drame intime qui met en scène les rêves d’une morte, est ainsi une sorte de drame à stations expressionniste dont les séquences sont autant d’instantanés possibles sur la vie. C’est de cette manière, par autant d’arrêts sur image, qu’Arlt s’interroge sur la vie intérieure de la servante.

La dimension onirique de la pièce se traduit également dans le traitement du temps. Pour en mesurer la portée, retournons aux côtés de Sofia. La rupture du fragile équilibre entre les deux espaces de la pièce (onirique et réel) advient à la fin de la pièce lorsque le fils de la patronne vient réclamer les faveurs de sa servante, collant son visage rougi à la fenêtre du misérable réduit. Tandis que la scène du rêve s’éteint progressivement et que les personnages oniriques se figent, la réalité, sous les traits grossis – « grotesques » – du fils de la patronne, reprend le dessus et rattrape la servante qui l’instant d’après accomplit son geste fatal, déclencheur de la méditation d’Arlt.

*300 Millones* prend, avec ce dernier rebondissement, des accents tragiques. Ce qui brise ici Sofia, c’est l’irréversibilité du temps qu’elle a

---

<sup>0</sup> ARLT Roberto, *Trescientos millones*, in *Obras completas*, t. 2, prólogo, Buenos Aires, Carlos Lohé, 1991, p. 241.

cherché à combattre par le hors-temps du rêve. C'est, au troisième et dernier acte, devant sa petite Cendrillon devenue femme et exprimant son désir d'être aimée, que Sofia a mesuré le temps parcouru. L'ombre de la mort, venue la hanter au tout début de la pièce sous les traits d'un personnage inquiétant, mi-allégorique, mi-folklorique de vieille entremetteuse dénudant le corps de la servante pour tâter la marchandise, peut à présent revenir et sceller le destin de Sofia. Le retour de La Mort marque la fin d'une illusion, celle d'une vie libérée des entraves de toutes sortes. Aussi la présence de La Mort dès le premier acte puis ses réapparitions, placent-elles la totalité de la pièce entre parenthèses, dans l'espace onirique volé à la course du temps. La matérialité du corps de Sofia, souligné par le regard expert et les commentaires appuyés de l'entremetteuse, contraste avec le statut des autres personnages, ombres incertaines de la caverne intime de Sofia, et rappelle que, malgré tous ses efforts pour y échapper, Sofia est soumise à une double loi, celle du temps et celle du désir. La Mort est la grande ordonnatrice de la vaste comédie à laquelle Sofia tente de se soustraire par ses rêves.

La présence du personnage de La Mort, dont les apparitions rythment la pièce, y introduit une temporalité singulière, comme souterraine, en-deçà du tourbillon des aventures rêvées par Sofia. C'est une des conséquences de la mutation optique du drame moderne : elle permet la construction d'un théâtre de la mort – puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, comme nous le rappelle Arlt dans son texte d'introduction à *300 Millones* – où la scène ne représente plus qu'un instant éternel, comme une prise photographique d'autant plus fantasmée par Arlt qu'elle n'a pas eu lieu. Cet instant éternel est celui de la veillée funèbre d'un cadavre en suspens, d'une servante transformée en un véritable fantôme, habité par d'autres fantômes.

Dans l'espace du rêve, dans l'instant suspendu, subtilisé à la fuite du temps, Sofia a pu déployer, sous les masques de ses multiples personnages, toutes les facettes de son désir. Cet instant, à la fois éternellement recommencé et à jamais inachevé dans le théâtre symboliste, se termine dans *300 Millones* avec l'arrivée du fils de la patronne qui rompt la temporalité onirique. Le drame, aux accents symbolistes, est rattrapé par la réalité. L'irruption du fils de la patronne met fin à l'illusion de Sofia en laissant jaillir dans toute sa brutalité le désir de l'Autre et le retour de l'ordre social qui se rappelle au bon souvenir de la servante.

C'est donc à travers la forme d'un « jeu de rêve<sup>0</sup> », c'est-à-dire avec les moyens d'un réalisme onirique qui procède au rebours de l'analyse

---

<sup>0</sup> Cf. SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain, Études théâtrales*, n° 22, Louvain-la-Neuve, 2001, p. 53-54.

Le rêve de Doña María dans *Águila de Blasón* de Valle-Inclán 219  
discursive et au mépris des fausses clartés de la psychologie,  
qu'Arlt porte sur scène sa méditation mélancolique sur les désirs d'une  
morte, rattrapée par la résistance du réel et la fuite inexorable du temps. Il  
fallait cette forme transformant la scène en espace ouvert aux dialogues de  
l'imaginaire pour percer à jour ce mystère.

### **Le rêve du dramaturge**

Dans le mystère qui le taraude et à la poursuite duquel il construit cette  
pièce onirique, c'est sans doute les reflets de son propre psychisme qu'Arlt  
traque, tout à la fois angoissé et émerveillé. Aussi, ce que Strindberg écrit à  
propos du *Songe* décrit parfaitement le fonctionnement de *300 Millones*, la  
pièce la plus onirique d'Arlt :

Dans ce drame onirique, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, en  
apparence logique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable [...]  
Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une  
conscience les domine tous, c'est celle du rêveur<sup>0</sup>.

Cette implication émotionnelle d'Arlt se manifeste très clairement dans le  
texte qu'il écrit en introduction à la pièce. Revenons vers ce texte déjà  
évoqué pour mettre à jour les enjeux imaginaires de ce théâtre onirique et la  
place qu'il occupe dans le parcours de l'écrivain.

Le récit de genèse de *300 Millones* est hautement affectif, Arlt s'y montre  
troublé, habité par l'image d'un corps qu'il n'a pas vu, obsédé au point de  
devoir véritablement exorciser l'image mentale du cadavre en donnant corps  
à cette morte.

Dépourvu de la pièce maîtresse de l'enquête (le cadavre de la servante),  
Arlt s'applique en vain à un examen oculaire des lieux du crime. Ne  
pouvant recueillir ni traces ni pièces à conviction concluantes, il lui reste à  
imaginer, à rêver. Dépourvu de l'instrument à la fois réaliste (garant de  
vérité) et magique (créateur de fantômes) de la photographie, fidèle  
compagnon de l'enquêteur, Arlt doit reconstruire un drame à partir d'un  
vide.

Ce texte déclare très clairement l'échec d'une approche réaliste de la  
mort sur le modèle de l'enquête journalistique. Cette dernière peut  
multiplier les angles et les prises de vue sur les lieux du crime sans toutefois  
parvenir à percer le mystère de cette mort. Au regard réaliste du récit  
cherchant le détail qui permettra de recomposer les faits, il faut substituer un  
autre regard qui accepte l'investissement fantasmatique dans l'objet, un  
regard rêveur, habité par le visuel, par « un regard se laissant regarder<sup>0</sup> ». Ce  
regard singulier, c'est celui que permet la scène du théâtre moderne,

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

chambre noire où s'inscrit l'imaginaire du public, admis à s'impliquer mentalement dans le processus de théâtralisation du réel, à participer à l'élaboration d'images que la scène seule ne parvient plus à produire<sup>0</sup>.

En d'autres termes, la scène est le lieu d'investissement psychique de l'auteur mais aussi du spectateur, l'interaction d'un regard public et d'un regard intime. C'est cet échange qu'Arlt met en circulation, depuis son texte d'introduction à *300 Millones*, tout entier tendu par un désir de voir qu'il espère assouvir par le truchement de sa scène onirique.

Et la pièce s'ouvre sur un dispositif favorisant cet échange. Cette « zone astrale » du prologue de *300 Millones* où des personnages discutent à propos de leur statut de personnage est en soi une méditation sur les enjeux imaginaires du théâtre. Les personnages racontent, avec une férocité cynique, comment ils doivent se plier aux exigences de leurs rêveurs respectifs :

Demonio (*al Galán*) – ¿ Y usted continúa con esa chica ?

Reina Bizantina – ¿ Y qué se hizo de la jorobadita ?

Galán – Horrible y mala. Además de ser fea, es perversa. Tiene los dedos callosos y una verruga en la nariz. A pesar de su facha, estoy obligado a fingirme desesperadamente enamorado, al punto que no queda conforme si no me arrodillo ante ella. Fijense que vive en un cuarto infecto. Al presentarme debo decirle reglamentariamente así (*declama*) « Amor mío, ¿ cuándo permitirás que mis labios cubran tus labios de besos ? » Hombre cúbico – ¡ Oh !... ¡ Oh<sup>0</sup> !

Ce que dévoilent les « personnages de fumée<sup>0</sup> », c'est le principe ludique (le « on dirait que » des enfants) qui gouverne leur fonction. Si les acteurs ne peuvent pas se proposer de créer une illusion, au sens propre de ce mot, ils agissent (jouent) à l'intérieur de leurs conventions comme si l'essentiel était bien – par les déguisements, les masques, les truquages – de produire cette illusion.

<sup>0</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minit, 1992.

<sup>0</sup> Pour le théâtre classique, le drame est dans ce que nous voyons, c'est-à-dire dans ce qui nous est donné à voir, ordonné par le quadrillage imaginaire de la « chambre claire » des peintres. Avec le quatrième mur installé face à la scène, le théâtre du drame moderne, devenu ersatz de chambre obscure, peut désormais se croire apte à recueillir une réalité plus ou moins brute, que le public n'aura plus qu'à surprendre comme au travers d'un « judas » fictif. D'une optique régie par les lois de l'œil, on passe ainsi à une optique qui prétend n'être inféodée qu'au seul réel. C'est notamment cette optique nouvelle qui rend possible l'émergence du carrefour naturalo-symboliste dont le théâtre d'Arlt est un descendant.

<sup>0</sup> ARLT Roberto, *op. cit.*, prólogo, p. 244.

<sup>0</sup> Les personnages de *300 Millones* sont présentés comme des « personajes de humo » dans les didascalies.

Avec ce prologue, Arlt démonte le fonctionnement de l'illusion comique. Si, en tant que spectateurs, nous ne sommes pas victimes d'une illusion devant le théâtre ou devant les masques, il semble que nous ayons cependant besoin de quelqu'un qui lui, pour notre satisfaction à nous, soit en proie à cette illusion. Les jeux des personnages dont nous sommes les complices amusés doivent tromper un rêveur, ici la servante. Aussi tout semble machiné pour produire l'illusion mais chez quelqu'un d'autre, comme si nous étions de mèche avec les acteurs. Or c'est ce que démontre ainsi la pièce, c'est le ressort imaginaire du théâtre en général, de toute pièce. Le spectateur ne s'illusionne pas, il sait que ce n'est pas « pour de vrai » cependant :

Quelque chose en nous, quelque chose comme l'enfant que nous avons été, et qui doit bien subsister sous quelque forme, à une certaine place dans le Moi, du côté peut-être de ce que Freud, après Frechner, d'ailleurs, appelle justement (et pourquoi cette métaphore ?) la scène du rêve, ce serait cette partie comme en retrait de nous-mêmes qui serait le lieu de l'illusion dont d'ailleurs nous ne savons pas encore tout à fait ce que c'est. C'est cette partie de nous-mêmes qui serait représentée<sup>0</sup>.

En ouvrant sa pièce, et l'ensemble de son œuvre dramatique, sur un espace onirique, projection d'une sorte de « scène de rêve », en faisant débattre ses personnages sur le jeu de l'acteur, Arlt place son théâtre sous le signe de l'imaginaire et engage une réflexion sur l'illusion. En faisant entrer le spectateur dans son théâtre par un espace onirique, en posant d'emblée le caractère paradoxal de la présence en scène du personnage, Arlt lui donne les clefs de l'adhésion au spectacle, car « au théâtre, il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres<sup>0</sup> ».

Le théâtre, dès lors, permettrait cette introspection dont le personnage romanesque arltien aspirait dans sa quête de l'intériorité. Voici donc le bouleversement majeur introduit par le passage au théâtre et que le rêve révèle magistralement : c'est à travers le regard du spectateur, par le biais de son investissement fantasmatique dans le jeu dramatique, que cette introspection peut s'élaborer. L'organisation scénique entre un espace du rêve et un espace réel ainsi que le statut des personnages oniriques de *300 Millones* favorisent cet investissement. C'est tout l'enjeu de la révolution optique dans laquelle s'inscrit le théâtre arltien :

Le trou de serrure creusé fictivement dans l'écran du quatrième mur sert autant, sinon plus, à la projection sur scène des fantasmes des spectateurs qu'à la saisie par ces derniers de ceux propres à l'auteur : pour le dire autrement, devenu définitivement

---

<sup>0</sup> MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 161-183.

<sup>0</sup> *Ibid.*



Samantha FAUBERT

*camera obscura* avec l'extinction définitive des lumières de la salle, le lieu du drame peut à présent accueillir l'*Autre scène*, jusqu'ici impossible à saisir par les seules lois du visible<sup>0</sup>.

Aussi, le choix du théâtre prend-il tout son sens : par la concrétisation visuelle de la scène et l'ouverture au regard d'un sujet (le spectateur de la salle), Arlt se donne les moyens de contourner l'écueil sur lequel achoppaient ses romans. Parce qu'elle est l'interaction d'un regard public et d'un regard intime, la scène ouvre la possibilité de figurer la tension psychique du sujet. Le rêve se déploie merveilleusement sur cette interface qu'il met à jour.

Gersende CAMENEN

Université François-Rabelais-Tours

---

<sup>0</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 70-71.

## Le rêve dans le théâtre de Carlos Denis Molina, expressions, mises en scène et dimension cathartique

Parmi les dramaturges qui se sont passionnés pour le phénomène du rêve depuis l'époque classique, l'écrivain uruguayen Carlos Denis Molina<sup>0</sup> constitue un exemple paradigmatique. Présent dans chacune de ses pièces à des degrés divers, le motif onirique s'érige en véritable poétique comme nous pourrions le constater à travers l'étude de deux œuvres dramatiques : *Morir, tal vez soñar* (1953) et *Soñar con Ceci trae cola* (1983).

### Expressions et mises en scène

#### Le réalisme à l'anglo-saxonne

Les deux pièces avouent, dès leur titre, un lien avec le motif du rêve. Celui de *Morir, tal vez soñar* est tiré du célèbre monologue de *Hamlet*. Il s'agit d'une reprise de la citation suivant le vers « To be or not to be », dans sa version originale : « To die, to sleep ; perchance to dream ». La pièce se présente donc d'emblée comme une réécriture de celle de William Shakespeare, passée à la postérité pour ses réflexions philosophiques sur la fragilité de l'existence. *Morir, tal vez soñar* en constitue en effet une adaptation à la réalité uruguayenne des années cinquante. La pièce met en scène l'histoire de trois jeunes colocataires travaillant à Montevideo dans le monde du théâtre : Omar, Julio et Carlos. Ils hébergent, depuis peu, deux jeunes femmes : Judith, la compagne de Julio, et son amie Virginia. Omar, dérangé par la présence de celles qu'il voit comme des intruses, décide de jouer la comédie avec Judith, à la façon d'Hamlet avec Ophélie, pour lui faire avouer malgré elle son passé de prostituée que semble ignorer Julio.

Loin d'une représentation aux accents oniriques, *Morir, tal vez soñar* se distingue par son réalisme inspiré du théâtre de langue anglaise qui trouve alors un écho favorable sur les scènes de Montevideo. Cette dramaturgie mettant en scène des drames sociaux (Tennessee Williams) ou des conflits familiaux (John Boynton Priestley) peint des situations réalistes qui sous-tendent une vision critique de la société. Si *Morir, tal vez soñar* reprend cette dimension satirique en dénonçant la précarité dans laquelle vit la jeunesse uruguayenne à l'époque, la réflexion philosophique prend le pas sur cet aspect pour justifier non seulement l'allusion paratextuelle au drame shakespearien mais aussi les connexions intertextuelles. Le rêve surgit ainsi

---

<sup>0</sup> Poète, dramaturge et auteur de récits prolifique, Carlos Denis Molina (1916-1983) fut également un homme de théâtre qui occupa la fonction de Directeur Artistique de la Comedia Nacional de Montevideo entre 1971 et 1981. Son œuvre est en grande partie conservée à Lille 3 dans le fonds d'archives Giraldi en dépôt au SCD de l'université.

comme un point de vue des personnages sur l'existence et contribue à donner un sens global à l'intrigue. Distillé par touches dans le texte, le motif devient la métaphore d'une attitude vis-à-vis de l'existence. Pour Judith, il représente le choix de croire en la rencontre du Prince Charmant<sup>0</sup> ; pour Julio, il devient le besoin de montrer sa bravoure à cette dernière en feignant être l'assassin de son ex compagnon<sup>0</sup>. Pour Omar enfin, il s'agit d'un positionnement de prudence face au miroir aux alouettes que représente l'existence, et notamment vis-à-vis du manège que joue Judith. Il préfère choisir le rêve ou l'illusion afin de ne pas se faire d'illusions<sup>0</sup>.

### L'antithéâtre

*Soñar con Ceci trae cola* ne se positionne pas de la même manière dans la mise en scène du rêve puisque toute son intrigue constitue un songe. Elle évoque l'expérience onirique d'une femme qui, à l'occasion d'une promenade avec sa chienne Ceci, s'endort sur un banc de la place Cagancha de Montevideo. Plusieurs figures défilent au cours de son rêve : un journaliste, le gardien de la place, son mari puis un personnage fantômatique dont l'identité se veut incertaine. Le « scénario » de son rêve présente d'abord la recherche de la petite chienne, à la fois par le couple et le gardien, car selon des cris hors-scène, l'animal de compagnie aurait mordu un enfant. Ensuite, l'intrigue bascule véritablement dans l'absurdité : la protagoniste étouffe dans ses bras la chienne que son mari a retrouvée, puis le couple se livre à un jeu sadique avec le personnage spectral qu'il croit être une réincarnation de Ceci. Pour finir, le mari se jette sous les roues d'une voiture ; à cet instant, la protagoniste se réveille en sursaut.

Le caractère de prime abord insignifiant de la pièce évoque la représentation commune que tout un chacun se fait du rêve, non seulement à partir de ses propres expériences oniriques mais aussi grâce aux théories freudiennes, qui ont acquis le rang de « doxa » dans la région du Río de la Plata et demeurent alors la principale source scientifique sur le phénomène. Denis Molina a pris, en outre, le parti de peindre ce rêve à travers une esthétique de l'absurde, avant-garde théâtrale née dans les années quarante en Europe qui a aussi connu un succès retentissant en Amérique latine dès les années soixante. Mais si les dramaturges du genre ont eu recours aux caractéristiques du rêve pour signifier l'absurdité du monde<sup>0</sup>, aucun n'a

---

<sup>0</sup> DENIS MOLINA Carlos, *Morir, tal vez soñar*, Lille 3, Tapuscrit, Fonds d'archives Giraldi, Acte I, 1<sup>er</sup> tableau, dernière réplique.

<sup>0</sup> *Ibid.*, Acte II, début du 1<sup>er</sup> tableau.

<sup>0</sup> *Ibid.*, Acte I, 1<sup>er</sup> tableau, conversation entre Omar et Carlos.

<sup>0</sup> BERTRAND Dominique, HAQUETTE Jean-Louis et *alii*, *Le Théâtre*, Paris, éd. Bréal, « Grand Amphi Littérature », 1996, p. 411.

choisi comme Denis Molina de combiner à ce point les deux types de représentation, expérience onirique et monde absurde, afin d'augmenter la portée symbolique du motif du rêve. Il y a, par exemple, une absence de logique tant dans l'intrigue que dans l'enchaînement des actions. Comment entendre, en effet, que la protagoniste étouffe sa chienne après l'avoir longuement recherchée ? Les personnages se livrent aussi à nombre d'actes irraisonnés qui sont des clichés de l'antithéâtre tels que le mal de dents inexplicé<sup>0</sup> ou des échanges verbaux inutiles<sup>0</sup>. De par ces éléments ainsi que par le décor dépouillé<sup>0</sup> ou l'incertitude des personnages à savoir s'ils rêvent ou non<sup>0</sup>, la pièce baigne dans une atmosphère d'irréalité semblable à celle qui caractérise tant le drame absurde que l'expérience onirique de l'adulte selon Sigmund Freud<sup>0</sup>.

### **Le concept néo-baroque de « sueño »**

#### **Double sens et polysémie**

Si les traitements du motif du rêve semblent éloignés dans les deux pièces, ils partagent pourtant des points communs et notamment la même dynamique de faire que le public perde pied. Le sens commun donné aux mots et aux choses y semble erroné, si bien que le spectateur est en proie au doute. Cette instabilité sémantique se manifeste entre autres, dans le texte, à travers l'omniprésence du terme « sueño » pour désigner des postures existentielles différentes. Les écrivains de l'époque classique ont déjà cultivé les multiples significations de la métaphore du rêve, notamment les auteurs espagnols qui se sont délectés de la polysémie du terme espagnol « sueño », signifiant à la fois sommeil et rêve. Dans une optique néo-baroque moins formelle que philosophique, le théâtre de Denis Molina joue donc, lui aussi, avec ces ressources sémantiques pour donner de nouvelles perspectives au concept.

Dans *Soñar con Ceci trae cola*, ce concept évoque ainsi une non-existence puisque la protagoniste ne fait que rêver pendant toute l'intrigue. Le rêve serait la métaphore de sa vie sans intérêt qui s'apparente plutôt à un cauchemar de par les événements angoissants qui s'y déroulent. Rêver serait donc pour elle une façon de ne pas affronter et de fuir la réalité. Dans *Morir, tal vez soñar*, le personnage d'Omar s'oppose à cette attitude de fuite

---

<sup>0</sup> DENIS MOLINA Carlos, *Soñar con Ceci trae cola*, Lille 3, Fonds d'archives Giraldi, Tapuscrit, p. 12.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>0</sup> Cf. FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 60.

adoptée par les autres. À ces yeux, tous sont « endormis » et surtout Julio, hypnotisé par le manège de Judith se faisant passer pour la compagne modèle. Ils vivent dans un « rêve », sans chercher à voir au-delà des apparences, faisant preuve de ce que Jean-Paul Sartre a nommé la « mauvaise foi » : le manque de volonté ou le refus de s'engager dans sa propre vie<sup>0</sup>. Cela ne va pas sans rappeler l'influence des théories existentialistes sur l'engagement de l'artiste en Amérique latine, diffusées en Uruguay par l'hebdomadaire *Marcha*. Le théâtre de Denis Molina en retient surtout la dimension universelle ou la nécessité de prendre en main son destin pour ne pas avoir de regrets, comme la protagoniste de *Soñar con Ceci trae cola* qui, à son réveil, se repent de s'être endormie. La vie n'aurait alors de sens que si elle est désirée et décidée : il faudrait vouloir sa vie pour être heureux.

### Le rêve, une utopie ?

Malgré cette hypothèse, la dramaturgie de Denis Molina ne peut être considérée comme un théâtre à thèse à l'instar de celle de Jean-Paul Sartre, où des personnages comme Oreste dans *Les Mouches* prennent des décisions qu'ils assument, aussi immorales soient-elles. Chez Denis Molina, tous les choix ne sont pas bons et il ne suffit pas d'avoir décidé pour être affranchi de sa mauvaise conscience. Son théâtre montrerait plutôt les chemins à ne pas suivre puisque le réversible « sueño » peut tourner au cauchemar.

Aussi le rêve n'a-t-il pas de vertus salutaires dans *Soñar con Ceci trae cola*, car, à l'instar de ce que décrivent les théories freudiennes, il représente la réalisation du désir mais ne règle pas le problème de son assouvissement dans la réalité. Comme le sous-entend cette réplique de la protagoniste lorsque son mari l'accuse d'avoir prémédité la mort de Ceci, la chienne incarnerait sa vie ratée et l'étouffement de l'animal serait la mise en scène, dans le rêve, de son désir d'en finir avec sa vie cauchemardesque :

Señora.

(Repentinamente

histérica) ¡ ah, no, pacifista ! ¡ Que lo calculé ! ¿ Qué cosa no hay que calcular en la vida ? ¡ Contesta ! ¿ He sacrificado toda mi perra vida para protegerte y me condenás en el día, en el único día, que se me fue la mano<sup>0</sup> ?

Toutefois, ce désir demeure insatisfait et continue de la harceler à la façon d'un fantôme. Le théâtre de Denis Molina joue d'ailleurs avec la polysémie du terme espagnol « fantasma » signifiant à la fois « phantasme »

---

<sup>0</sup> Cf. SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1996, 109 p.

<sup>0</sup> DENIS MOLINA Carlos, *op. cit.*, p. 26.

et « fantôme<sup>0</sup> ». Si étouffer le chien représente le désir d'en finir avec sa vie malheureuse, l'apparition du personnage spectral symboliserait alors sa frustration de ne pas y parvenir.

Chez Omar, le « desengaño » est semblable, car il finit par s'égarer dans les méandres de sa théorie existentielle. À trop vouloir contrôler sa vie, il en oublie ses aspirations initiales et ne fait plus que jouer une comédie dont il perd le fil. Ainsi, malgré sa volonté de ne pas se laisser imposer une situation qu'il ne souhaite pas, il n'assume pas pour autant son véritable désir, son attirance homosexuelle pour Julio<sup>0</sup> qu'il ne saurait (s')avouer dans l'Uruguay des années cinquante.

Comme dans *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, le motif du rêve suppose donc un processus d'inversion sémantique où le sens peut se retourner sur lui-même pour signifier son contraire : tantôt vie subie et mortifère de la protagoniste de *Soñar con Ceci trae cola*, tantôt existence hyper contrôlée d'Omar dans *Morir, tal vez soñar*. Ce renversement donne alors naissance à d'enivrantes antithèses et oxymores néo-baroques comme lorsque Carlos et Omar réfléchissent sur les élucubrations existentielles de ce dernier :

Carlos. Es interesante tu filosofía, pero poco constructiva. Según ella, si no he comprendido mal, estamos todos muertos desde el instante en que despertamos... y así la vigilia es la muerte ¿ no ?... de donde resultaría que todo lo serio del destino humano está en el sueño, aunque él nos abandone a cada rato, despiadadamente...

Omar. Y así, aquel que despierto sueña, resucita.

Carlos. Por eso tú vives haciendo teatro... buscando soñar : soñar despierto<sup>0</sup>.

## Les révélations du drame

### Rêve versus théâtre

Le motif du rêve pose problème dans le théâtre de Denis Molina, car il met toujours en évidence une peur, celle de se dévoiler et de faire face à des désirs inavouables. Pourtant ceux-ci apparaissent toujours mis en scène et, en ce sens, le rêve partage certains points communs avec le théâtre. Freud parle ainsi de « dramatisation » pour définir le travail qu'opère la psyché du

---

<sup>0</sup> Une autre pièce de Denis Molina *La Niña y el espantapájaros* (1942), met particulièrement bien en scène le double sens du mot « fantasma » en espagnol au travers d'un personnage qui revêt tantôt les atours du Prince Charmant et prend tantôt les traits d'un fantôme, selon l'état d'esprit de la protagoniste.

<sup>0</sup> DENIS MOLINA Carlos, *op. cit.*, fin du premier acte.

<sup>0</sup> *Ibid.*

dormeur sur le rêve afin de cacher son sens à sa conscience<sup>0</sup>. Les dramaturgies surréalistes, puis absurdes, avaient déjà exploité ce parallèle, mais celle de Denis Molina opère le rapprochement au travers d'une dimension métathéâtrale afin d'augmenter la portée poétique du concept. Étant lui-même acteur, Omar, dans *Morir, tal vez soñar*, a ainsi recours au jeu théâtral qu'il rapproche du rêve, et devient le metteur en scène de la vie des autres. Son objectif principal n'est donc pas de dévoiler ses propres sentiments, mais de « démasquer » Judith en la séduisant afin de révéler qu'elle n'est pas sincère avec Julio.

Dans *Soñar con Ceci trae cola*, le non-sens patent pourrait être le résultat, comme dans le rêve, de la dramatisation d'un désir honteux pour la protagoniste, le désir sexuel à caractère incestueux. On peut d'ailleurs appliquer à la pièce les principes du travail de rêve que décrit Freud<sup>0</sup>. Sont ainsi mis en œuvre les processus de « condensation » et de « figuration », car le désir se cache sous les traits de personnages comme le chien qui devient ensuite un fantôme. L'objet de ce désir se manifeste également sous la pluralité de la figure masculine du mari qui la dégoûte, du gardien qui lui fait peur et du journaliste qui l'attire. Or, les scènes où se dévoile cette attirance d'ordre érotique sont secondaires, à la façon du principe de « déplacement ». Il semblerait donc que le désir sexuel n'est pas assumé chez la protagoniste, car l'objet qu'elle convoite s'apparente trop à la figure paternelle, à travers, d'une part, le mari qui voit en elle plutôt la mère que la femme<sup>0</sup> et, d'autre part, le gardien autoritaire et froid.

### **Le rêve du public**

Le théâtre de Denis Molina ne glorifie pas les choix de rêve de ces personnages puisqu'ils débouchent sur une catastrophe au sens figuré et dramatique. Il s'intéresse plutôt au mode de révélation de l'expérience onirique, sa capacité à faire entendre certaines choses grâce à des détours subtils, contrairement à une révélation brutale. Anne Ubersfeld souligne d'ailleurs cette similitude entre rêve et théâtre car tous deux suscitent une attitude de bienveillance : le public ne saurait s'interposer dans l'action de la pièce qui se joue devant lui, tout comme le rêveur ne peut interrompre la mise en scène de la réalisation de son désir<sup>0</sup>. En outre, au théâtre, la honte de la découverte d'un désir inavouable est atténuée par l'expérience collective du spectacle dramatique.

---

<sup>0</sup> FREUD Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1985, p. 50.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 78-96.

<sup>0</sup> Cf. DENIS MOLINA Carlos, *op. cit.*, p. 6.

<sup>0</sup> Cf. UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, « Lettres sup », 1996, p. 37-38.

Le drame le plus abouti en ce sens est sans doute *Soñar con Ceci trae cola*, car le songe de sa protagoniste occupant toute l'intrigue, l'assimilation de la pièce au rêve que ferait le public est envisageable. Réétudions donc cette expérience onirique en admettant cette fois-ci que le public est le rêveur et voyons ce qu'on veut lui révéler à son insu. Le contexte où se joue la pièce est celui de la dictature. Le pays vit alors dans une fausse atmosphère de paix et la répression contre les opposants au régime fait rage ainsi que la censure que les uruguayens ont d'ailleurs intégrée en eux-mêmes en éludant certains sujets même en privé<sup>0</sup>. La pièce opèrerait ainsi une « dramatisation », à l'instar du rêve, afin de parler d'un sujet tabou que l'on prétend étouffer comme Ceci. Dans ce rêve où la protagoniste serait une image du public ou de la nation en raison des attributs nationaux que revêt son personnage<sup>0</sup>, la recherche de la chienne, traitée comme un enfant par le couple, puis sa transformation en fantôme sont tout à fait assimilables au phénomène des disparus totalement niés par le régime. Le destin de la protagoniste serait le cauchemar de la nation, au sens étymologique et mythologique du terme puisque, selon Sophie Bridier, ce type de rêve met en scène le harcèlement du dormeur par un revenant<sup>0</sup>, ce qui figure tout à fait le deuil impossible des familles de disparus. Bien qu'à mots couverts, cette évocation dramatique possède à l'évidence une dimension libératrice pour un public alors condamnée au silence.

En rapprochant théâtre et rêve, la dramaturgie de Denis Molina ramène le genre à ses racines antiques puisque, paradoxalement, il « masque » certaines réalités ineffables pour pouvoir les « montrer ». La catharsis aristotélicienne y retrouve aussi un nouveau souffle en délivrant le spectateur de ses démons : il éprouve à la fois de la crainte vis-à-vis de ces destins tragiques et de la pitié pour ces personnages qui lui sont si semblables.

Cécile CHANTRAINE BRAILLON

Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis

---

<sup>0</sup> LISCANO Carlos, « La tortura como parte de un proyecto económico », in *Actes du colloque Lieux et Figures de la Barbarie* (Lille 3, 20-24/X/2008), à paraître aux éditions Peter Lang.

<sup>0</sup> CHANTRAINE BRAILLON Cécile, « Polynice ou la disparition du corps dans *Soñar con Ceci trae cola* de Carlos Denis Molina », in *Les Antigones contemporaines de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 243-256.

<sup>0</sup> Cf. BRIDIER Sophie, *Le Cauchemar. Étude d'une figure mythique*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2002, p. 34-35.



RÊVES, CAUCHEMARS ET INCONSCIENT COLLECTIF

## **Rêves et cauchemars dans *Cholos* de Jorge Icaza. La révélation d'une réconciliation possible**

L'Équatorien Jorge Icaza (1906-1978) appartient à la « Generación del treinta » qui, par un réalisme cru et engagé, entend dénoncer les maux de la société équatorienne. Comme *Huasipungo*, son roman le plus connu, publié en 1934, *Cholos*, en 1937, décrit un système de domination implacable, qualifié de féodal, celui de l'hacienda, quitte à utiliser des stéréotypes pour en décrire les acteurs clés, le Blanc, l'Indien, le Métis. Avec une noirceur où le sordide frise le grotesque, *Cholos* met en scène toutes les formes de violence possibles contre l'Indien, sociales, économiques, sexuelles, culturelles, physiques, morales. Toutefois, *Cholos* échappe à l'indigénisme. En effet, à notre sens, au cœur du roman se trouve avant tout la question d'une identité équatorienne posée comme métissée.

Le *cholo*, issu de la rencontre du Blanc et de l'Indienne, est bien ici le personnage principal. Il s'y présente comme un élément social en pleine ascension, incarné par Montoya, le Métis qui s'empare des terres de Peñafiel, le grand propriétaire blanc, pour devenir à son tour le seigneur et maître de la population indienne. Cette ascension, propre aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, s'inscrit dans la continuité historique de l'exploitation systématique de l'Indien, laquelle dépasse largement l'espace de l'hacienda pour devenir le fonctionnement même de la société équatorienne. Dans cet univers violent et dégradé, les personnages indiens, métis et blancs dorment mal et rêvent peu. Pourtant, trois rêves viennent ponctuer la narration : le rêve du *cholo* Montoya, le cauchemar de l'Indienne Consuelo puis celui de Lucas Peñafiel, le fils du grand propriétaire ruiné. Revenant sur chacun de ces rêves, nous tenterons de montrer comment ils constituent les moments clés de la narration, articulant la démonstration identitaire sous-jacente. Nous nous efforcerons également d'observer dans quelle mesure le rêve de Lucas permet de penser le métissage comme un élément positif. À la fois pivot et point de rupture, il est en effet porteur d'une révélation inédite : la réconciliation possible des trois composantes, blanche, indienne et métisse.

### **Le cauchemar de l'Indienne ou la dépersonnalisation de l'Indien**

Il y a peu de sommeil réparateur dans la narration et, partant, peu de rêves. Le sommeil tronqué, la rareté du rêve, son caractère angoissant quand il surgit servent une écriture dénonciatrice qui dépeint la société équatorienne comme une entreprise de déshumanisation de l'Indien, à

l'instar de *Huasipungo* où le système économique et social de l'hacienda s'apparente au « milieu extrême<sup>0</sup> » selon Bruno Bettelheim.

Ainsi l'Indienne Consuelo, forcée de travailler comme servante dans la famille du grand propriétaire Peñafiel, ne dort que quelques heures, d'un sommeil sans cesse interrompu par les ordres de sa maîtresse. Le réveil est donc toujours pénible et frustrant : « Manos hidrópicas de cansancio, se frota los ojos hasta sacarse la última viruta de sueño<sup>0</sup> ». Et le manque de sommeil contribue à son abrutissement : la voilà marchant éveillée « a paso de sonámbula<sup>0</sup> ». C'est justement sur son sommeil contrarié que s'ouvre la narration. Avec le sommeil, la satisfaction de tous les besoins fondamentaux est niée à l'Indien, besoins physiologiques, mais aussi besoins psychiques. La négation du sommeil renvoie à celle de l'Indien comme individu et personne<sup>0</sup>. Il n'est jamais un être humain dans le regard méprisant qui est porté sur lui. Alors que la maîtresse blanche peut jouir de « un rico sueño<sup>0</sup> » la séquence se referme, comme elle s'était ouverte, sur le sommeil contrarié de Consuelo.

En effet, Consuelo n'a pas l'occasion de rêver, au sens propre comme au figuré. Après avoir servi ses maîtres, éreintée, elle se rendort dans le vestibule, à même le sol, tel un animal ; les conditions matérielles du sommeil illustrent, autant que son interruption répétée par le Blanc, le processus de deshumanisation à l'œuvre. Don Braulio la réveille alors brutalement pour la violer. Consuelo incarne la victime du système de domination à double titre, comme Indienne et comme femme : en tant qu'Indienne, elle est dominée par tous les groupes d'une pyramide sociale dont l'Indien est la base et le support ; en tant que femme, elle est opprimée par l'homme dans une société inégalitaire et machiste.

Toutefois, à travers l'absence de rêve, ce ne sont pas seulement les abus mais leurs effets sur la victime qui sont décrits. Le non rêve pointe une misère absolue, matérielle, physique, mentale, affective, qui amène Consuelo à adopter un comportement déshumanisé. Les violences subies engendrent ainsi une violence plus radicale encore et bien plus terrifiante : la dépersonnalisation de la victime *via* la perte de son autonomie et la paralysie de sa volonté. Dès lors, quand le rêve parvient à se produire, et ce

---

<sup>0</sup> Cf. BETTELHEIM Bruno, *Le Cœur conscient*, Paris, Laffont, 1977, [383 p.], *passim* ; *La Forteresse vide*, Paris, Gallimard, 1977, [588 p.], *passim*.

<sup>0</sup> ICAZA Jorge, *Cholos*, Quito, Libresa, 1989, p. 64.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> Cf. SINARDET Emmanuelle, « Violence et désintégration de la personnalité dans *Huasipungo* de Jorge Icaza (1934) », in *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, LÓPEZ Amadeo (dir.), Nanterre, Publidix, 2003, p. 185-195.

<sup>0</sup> ICAZA Jorge, *Cholos*, *op. cit.*, p. 64.

une seule fois dans la narration, il ne peut qu'être cauchemar et révéler la déshumanisation du rêveur.

Du viol naît un fils que Consuelo élève aux côtés des enfants issus de son union avec l'Indien Julián Chango. Découvrant l'existence de cette progéniture métisse, alors âgée de quatre ans, don Braulio entend l'arracher à sa mère et le faire élever à l'hacienda. La mère, pourtant désespérée, n'ose désobéir, tant l'autorité du maître est intériorisée. C'est donc en rêve qu'elle imagine les voies d'une possible révolte, une fois levée la censure de la conscience. Or le rêve de désobéissance devient cauchemar, renvoyant l'Indienne à sa condition.

Dans son rêve, Consuelo tente de cacher son fils dans l'église du village afin d'échapper aux ordres du maître. Mais l'église se présente comme un nouvel espace de domination, incarné par le prêtre prédateur qui déchiçète l'enfant : « Con el hijo a la puerta de la iglesia para esconderle... Hueco de dientes... de perro feroz con la cara y la sotana de señor cura<sup>0</sup> ». Le Ciel cesse d'être un espoir. Pour les Indiens, Dieu ne se manifeste que pour punir et tuer, jamais pour reconforter ou consoler. Le prêtre, le patron blanc et Dieu se rejoignent ainsi dans l'image de la toute-puissance vécue comme irrationnelle et incontrôlable. Les Indiens donnent à tous trois du « taita » – « taita Dios », « taita cura », « taita patrón » –, témoignage de leur soumission et de leur respect craintif.

À travers le cauchemar, l'univers métis du village est également dépeint comme un milieu hostile :

Al huir, el cholerío del pueblo se apodera del muchacho en pedazos, los cuales esconde en los huecos de las tapias, bajo la tierra de los huertos, al fondo de los corrales, entre trapos y basuras<sup>0</sup>.

L'espace métis happe l'enfant chéri, dépossédant doublement Consuelo, comme mère et comme indienne. En effet, l'enfant se démultiplie en *cholitos* dégagés de l'empreinte indienne. Ces derniers sont alors menés en troupeau, sous les coups, vers l'hacienda. Les efforts de Consuelo pour récupérer son enfant restent vains.

Le Blanc, dont la figure n'apparaît pas dans le cauchemar, demeure pourtant omniprésent comme volonté immanente : ses ordres finissent toujours par se réaliser, présidant au déroulement même du rêve. Il habite l'inconscient de sa victime au point de la déposséder d'une liberté ultime, celle de pouvoir imaginer, ne serait-ce qu'en songe, un espace d'auto-détermination possible. L'aliénation est totale. Il n'y a pas d'échappatoire pour l'Indienne, telle est la révélation du rêve : « ¿Por qué, pes ? Alguien

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>0</sup> *Ibid.*

desde el cielo le aplasta con peso de me da la gana, carajo<sup>0</sup>. » L'expression « me da la gana, carajo » renvoie à l'arbitraire du Blanc.

Le rêve, loin de permettre à l'Indien d'échapper à l'horreur de la vie éveillée, fonctionne ici comme son redoublement, rejoignant la réalité. Être Indien, c'est être écrasé par les instances sociales, économiques, politiques, religieuses, culturelles. Le rêve, forcément cauchemar, représente un mécanisme supplémentaire d'enfermement. Il contribue à la résignation angoissée de Consuelo : au réveil, quand on vient lui réclamer l'enfant, elle le laisse emmener sans réagir, sans mot dire. Il n'y a pas d'échappatoire, comme son cauchemar le rappelle, même en rêve.

### **Le métissage comme négation des origines**

L'Indien n'est pas la seule figure broyée par le système aliénant de l'hacienda. Le Métis illustre également les processus aliénants à l'œuvre, à l'instar de Leopoldo, le *cholito* né du viol. Leopoldo incarne un type, celui du métissage comme déchirure. Né sous le signe de la violence et de la bâtardise, arraché à sa mère, le voilà maltraité dans la maison du maître, espace de l'univers blanc qui le méprise. Il finit d'ailleurs par s'enfuir de l'hacienda de Peñafiel. L'identité émerge des rejets successifs et de la négation qui en résulte, celle des origines et des racines.

Le métissage est donc nécessairement douleur et déchirement, désigné par le terme péjoratif *cholo* qui donne son titre au roman. Au *cholo* Montoya qui le recueille pour en faire un de ses contremaîtres, Leopoldo fait croire qu'il n'a ni père ni mère : il est l'orphelin par excellence, un *guagcho* en quechua, sans origines ni racines. Guagcho devient son nouveau nom, son identité même.

Guagcho, victime, devient bourreau. Il apprend le mépris de l'Indien qu'il brutalise à son tour, espérant partager le pouvoir du Blanc qu'il admire et qu'il craint. Mais l'insulte du Blanc, la peau trop cuivrée, viennent rappeler immanquablement l'origine indienne. D'où le drame du Métis, condamné à se mépriser, qu'Agustín Cueva définit comme un déracinement intérieur :

En la narrativa icaciana, el mestizo se manifiesta esencialmente como el punto de cristalización subjetiva de todas las contradicciones sociales. Atrapado entre « dos razas », dos culturas, dos instancias estructurales y hasta dos edades históricas, configura un lugar de desgarramiento y desarraigo antes que un espacio privilegiado de fusión<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> CUEVA Agustín, « En pos de la historicidad perdida. Contribución al debate sobre la literatura indigenista en el Ecuador », in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 7-

Or, pour le Métis, le reniement ne peut que déboucher sur la perte de l'estime de soi ou bien sur une schizophrénie identitaire, toutes deux responsables de l'appauvrissement de la personnalité et de la conscience.

Le Métis est aussi au cœur d'une narration qui revêt une dimension historique. Alberto Montoya est ce « cholo en ascenso » de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Équateur. Son ascension irrésistible n'est pas seulement économique. S'il s'empare d'abord des terres de Peñafiel, Montoya consolide ensuite son assise locale en devenant un personnage politique influent. Il s'établit d'ailleurs à Quito où il devient une figure de premier plan. Il y gagne en envergure sociale, opérant une véritable mue physique grâce au choix judicieux de ses vêtements, de sa coupe de cheveux, à l'acquisition pugnace du maintien et du parler quiténien. Son ascension s'accompagne d'une entreprise de blanchiment forcenée, par laquelle il se dote des attributs du maître blanc, à commencer par l'apparence physique.

Le rêve, de nouveau, se charge de redoubler la narration pour faire le récit de l'affirmation de l'élément métis. De retour de la capitale où il a accordé à Peñafiel un nouveau prêt, certain de pouvoir s'emparer des terres hypothéquées de ce dernier, Montoya rêve de son avenir. Le lecteur sait ce rêve prémonitoire, l'ascension du *cholo* étant posée d'entrée par le narrateur omniscient :

El cholo en ascenso a señor latifundista curó el estropeo del viaje sobre una cama mal tendida rumiando sueños que daban mágica resolución a sus problemas : la comadre Alejandrina tendida en la cama... Junto a... Abierta las piernas pare uno, pare dos... Peones... Él, le grita: « ¡Más, más! » « No puedo, no puedoo », responde la parturienta y se transforma poco a poco en don Braulio Peñafiel, al cual salen indios por los ojos, por las orejas, por la nariz, por la boca, por el ombligo, por el culo, por los pies... « Por los intereses » pensó en el sueño Montoya. El viejo gamonal entre tanto habíase tornado mágicamente chico, mientras él, vestido de caballero – zapatos de hule, chistera, levita – se agigantaba<sup>0</sup>.

La *chola* Alejandrina représente évidemment la femme désirée. Si elle devient rapidement la maîtresse de Montoya, elle est aussi la complice de ses agissements pour duper les Indiens. La figure amoureuse et celle de la puissance économique se confondent ici pour accoucher, au sens propre dans le rêve, de *peones*, main-d'œuvre rare et véritable richesse des haciendas andines. Au sens figuré, dans la réalité éveillée, Alejandrina les attache à Montoya par le biais du *concertaje*, cette dette savamment entretenue que l'Indien ne parvient jamais à rembourser.

---

8, 1978, p. 37.

<sup>0</sup> ICAZA Jorge, *Cholos*, *op. cit.*, p. 74-75.

Elle se transforme ainsi en don Braulio, le seigneur des Indiens de la région, qui les porte en lui au sens propre du rêve, comme clé de voûte du système de l'hacienda, comme Blanc omnipotent. Mais le voilà minuscule, annonçant la ruine prochaine et le déclassement face au *cholo* enrichi. Montoya est bien la nouvelle figure du seigneur et maître. Non seulement il impose sa taille disproportionnée au Blanc, mais il en porte désormais les attributs, les vêtements qui actent sa métamorphose.

Le rêve permet d'appuyer la narration en la redoublant et en anticipant pour le lecteur l'action ultérieure. Mais il marque aussi le caractère dérisoire de l'entreprise de blanchiment du Métis, le ramenant au drame de sa condition de ni Blanc, ni Indien. Car le blanchiment a ses limites, comme le narrateur omniscient le rappelle régulièrement. Le *Cholo* porte les stigmates indiens :

Sus pequeños ojos negros, su nariz bien cortada, sus labios un poquitín abultados, bien le hubieran podido dar la apariencia de un señor aristocrático, pero tenía el bigote demasiado ralo y caído como el de un chino, los pómulos pronunciados y el cabello rebelde que le traicionaban<sup>0</sup>.

Le rêve renforce ici le fossé entre l'aspiration de blancheur du *cholo* et la réalité de sa condition. Il contribue à révéler la tension entre le désir profond, obsessionnel chez Montoya, et le principe de réalité. Il contribue alors à entretenir le cercle vicieux de la frustration, de la haine et du mépris, au cœur du roman. Mépris du Métis envers le Blanc qu'il envie toujours malgré son succès social, mépris envers l'Indien qu'il hait d'autant plus qu'il lui rappelle ses origines honnies, mépris envers soi pour ne jamais parvenir à être le Blanc rêvé ni à assumer la part indienne.

### **La réconciliation révélée : le rêve de Lucas**

La figure du Blanc, face aux bouleversements sociaux en cours, se présente aussi comme celle du déclassé. Lucas Peñafiel, fils de don Braulio, fait l'expérience de la pauvreté, de la honte, de la dépendance, du mépris des puissants pour les faibles. La déchéance familiale et la fin misérable de la mère sont narrées dans un rêve flash-back dont Lucas cherche à s'éveiller. Le cauchemar est ainsi entrecoupé de phases de semi-éveil qui alimentent encore l'angoisse du rêveur : « Sueño interrumpido y recuperado transforma la realidad : la miserable llama de la bujía en tea incendiaria, los frascos y las obleas en ejércitos de fantasmas<sup>0</sup>. » Le cauchemar, là encore, vient redoubler la réalité narrée pour en souligner le caractère dramatique. Au réveil, Lucas doit prendre la route de l'ancienne hacienda de son père, sur

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 212.

laquelle il revient comme modeste maître d'école cette fois, seul emploi qu'il soit parvenu à obtenir.

Pourtant, Lucas tire les leçons de son déclassement. Il apparaît comme une figure sensible au malheur d'autrui et aspire à une transformation sociale radicale. Il est d'ailleurs poète et écrivain, sa plume tentant de dénoncer les injustices dont il est témoin. Il se présente en ce sens comme un double de la figure de l'auteur Icaza au même âge. Le rêve final de Lucas est aussi le rêve icacien. Il réoriente la narration, rompant avec le destin inaltérable qui brise les personnages et révélant la destruction possible du système en place. Cette révélation apparaît comme une réponse au questionnement social qui hante la vie consciente et éveillée de Lucas.

Le rêve, en effet, met en scène l'histoire nationale. Il s'ouvre sur des paysages andins familiers et un peuple vivant paisiblement au rythme de la nature, des récoltes, des rites du soleil, sous la tutelle d'un roi splendide qui incarne une autorité toute-puissante mais juste. Ces Indiens d'avant la Conquête vivent un âge d'or, auquel Lucas associe la figure maternelle :

Transfiere de inmediato la posible sensación de las figuras oníricas a [su madre] y encuentra identidad de olor, de tacto, de placer : mama... mama... El eco en el sueño recuperado repite : mama... mama... mama... en tono de fiesta, de grano maduro, de chicha dorada<sup>0</sup>.

Deux douceurs matricielles, celle de la mère de Lucas mais aussi celle de la terre nourricière indienne, se confondent avec délectation. Soudain, le rêve vire au cauchemar, avec l'irruption de la figure paternelle de don Braulio, celle du Blanc. Elle préside alors à la Conquête que le songe pose comme « la transformación diabólica del hombre ataviado como rey – paterna y dadivosa en un tiempo – en cien rostros blancos cubiertos de barbas y de bigotes – adustos, crueles, altaneros<sup>0</sup> ». L'autorité devient arbitraire, imposant un ordre basé sur la seule exploitation de l'Indien.

Lucas se débat contre le sommeil pour fuir ce cauchemar. En vain ; rattrapé par l'horreur, il assiste à la multiplication des viols et à la naissance des métis, soumis au Blanc et haineux envers l'Indien. Ce rêve, placé en fin de récit, rejoue le drame identitaire de l'Équateur moderne. Condensé de la démonstration, sous formes de visions hallucinées et monstrueuses, il débouche sur l'étape de l'histoire nationale au cœur de la trame : l'ascension du Métis comme nouvelle figure de la domination de l'Indien.

Pourtant, le rêve ne s'arrête pas là. En effet, le sol tremble et se soulève. C'est la masse indienne qui se soulève, au sens propre du rêve, pour secouer les bases de la société équatorienne. Ce tremblement de terre humain, sur

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>0</sup> *Ibid.*



lequel le rêve se referme, est porteur d'une révélation inédite : le fonctionnement de la société est oppression et, partant, doit être détruit et repensé. C'est d'ailleurs l'interprétation que Lucas finit par lui donner, après avoir, comme Blanc, décidé d'assumer sa responsabilité historique :

Y luego de serenarse del pánico incontenible y tembloroso en los nervios – balsámica la oscuridad –, Lucas Peñafiel se interrogó – razonar que parece llenarse de sombras extrañas y burlonas – : ¿ Sirve acaso ir hacia atrás ? A lo cual responde de inmediato [...] : quiera o no quiera la raíz del pasado vibra en mí, carajo<sup>0</sup>.

Ce rêve réoriente la narration ; il la fait rebondir et la relance. La dernière partie, intitulée « Amanecer », l'illustre : elle se clôt sur la promesse du renouveau. Surmonter l'oppression comme norme sociale devient le projet des trois membres d'une fratrie d'abord infâmante, Guagcho, José Chango et Lucas. Personnages-symboles sociaux, raciaux et historiques, le Métis, l'Indien et le Blanc sont frères : Lucas et Guagcho, de père ; José et Guagcho, de mère ; Guagcho, assumant la fonction de pivot, est le demi-frère de l'Indien comme du Blanc. Or tous trois finissent par se reconnaître comme frères, et permettent d'envisager la nation sous le signe de la justice et du respect. Leur fratrie assumée défie les préjugés et l'histoire, prenant une dimension révolutionnaire.

José est condamné, seulement parce qu'il est Indien, pour un meurtre dont il est innocent et que Guagcho a commis. Ce dernier, rongé par le remords, refuse d'être le complice de cette nouvelle injustice et organise la fuite de José de sa prison. Guagcho prend ainsi fait et cause pour l'Indien parce qu'il le reconnaît comme son frère. Les deux frères, le Métis et l'Indien, prennent la fuite ensemble et font alors l'expérience de la réconciliation :

- ¿ El longo ?
- Y el Guagcho también.
- ¿ Los dos ?
- Unidos.
- Como una sola persona.
- Como diablo de dos cabezas.
- De dos sangres.
- De una sola parecía.
- De una sola es<sup>0</sup>.

L'Indien et le Métis partent à la recherche de leur frère blanc qui, entre-temps, a dû quitter le village. Le roman se conclut sur la quête du frère blanc par les frères indien et métis, tous deux en fuite. Elle annonce la réalisation

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 256.

du rêve de Lucas, que le monologue intérieur de Guagcho vient acter : « Buscarleee [a Lucas], carajo... Oír de nuevo... Estar juntos en la desgracia... Nos necesita... Le necesitamos... Él también... El runa también... Yo también<sup>0</sup> ». Car Indiens, Métis et Blancs unis peuvent refonder les bases corrompues de la société. La promesse de révolution tient dans la dernière phrase, où le poncho de José « flama[a] cual bandera en señal de lucha<sup>0</sup> ».

Pour résister à une situation extrême, selon Bettelheim, il faut prendre position, que ce soit intérieurement, sans conséquence tangible, ou en extériorisant ses convictions dans l'action. Certes, la situation de Guagcho le Métis et de José l'Indien, recherchés par la justice, reste précaire ; mais ils ne sont pas des fuyards. Au contraire, ils sont à la recherche de leur frère blanc, d'une partie d'eux-mêmes. Actant leur volonté de réconciliation et d'union, leur fuite est une quête constructive. En ce sens, le récit se referme sur une révolte contre l'ordre établi, celui du racisme, du déracinement, du reniement, que leur solidarité et leur fraternité (au sens propre comme figuré) viennent ébranler. Affirmer sa capacité de résister, c'est aussi s'affirmer comme personne dotée de volonté propre. José et Guagcho incarnent, par leur réconciliation, une victoire psychique possible : la récupération de la personnalité bafouée de l'Indien et du Métis. Leur quête finale apparaît comme une vitale affirmation de soi et, symboliquement, celle de l'équatorianité en construction.

D'une part, ils échappent au destin que leur impose une société-hacienda, car ils parviennent à exercer leur liberté, celle de juger par eux-mêmes les conditions d'existence qui leur sont imposées. D'autre part, ayant reconquis leur autonomie, ils incarnent la promesse d'un nouvel Équateur. *Cholos* envisage la construction nationale à la lumière d'un métissage assumé. Le rêve de Lucas s'y présente comme la voie d'une résolution possible du conflit identitaire. Il doit devenir, pour l'Équateur des années trente, un rêve prémonitoire. La révélation de ce rêve annonce déjà *El Chulla Romero y Flores* de 1958 : le Métis Romero y Flores, comme Guagcho, opte pour la lutte aux côtés de ces opprimés qu'il a d'abord méprisés, assumant enfin ses origines et, partant, son métissage.

Emmanuelle SINARDET

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>0</sup> *Ibid.*

### Rêves, fantômes et phantasmes dans l'œuvre de Rómulo Gallegos

La grande force d'évocation des réalités vénézuéliennes est une des qualités reconnues des romans et nouvelles de Rómulo Gallegos (1884-1969). Leur principal message est la volonté de l'homme d'agir dans son univers, de maîtriser sa destinée tandis que les forces telluriques et les héritages historiques qu'il doit affronter peuvent modeler sa personnalité. Cette relation ne saurait être comprise sans l'incertitude des personnages centraux, chacun en quête d'une révélation de lui-même, en proie à des contradictions profondes. Dans la plupart des romans de cet auteur c'est un personnage masculin qui est l'acteur de ces luttes, mais, de *Doña Bárbara* à *Pobre Negro*, des personnages féminins sont le centre d'une problématique particulière, la descente aux profondeurs de l'inconscient où se rencontrent les aspirations au bien et au mal, les désirs et les angoisses, déchirement qui se traduit en péripéties romanesques mais surtout en troubles de la personnalité.

Il est frappant de voir que les pages de Gallegos où le rêve donne accès à la révélation des mobiles secrets, voire inconscients, d'un personnage, sont explicitement posées comme liées à des angoisses, des traits pathologiques, transposition par l'écrivain de ses lectures sur la psychologie des profondeurs, et que ce sont des personnages féminins qui en fournissent l'exemple.

Avant d'entrer avec plus de précision dans deux exemples, celui de *Cantaclaro* (1934) et celui de *Pobre Negro* (1937), rappelons que si Gallegos a été pédagogue et professeur de psychologie, il n'existe aucun document de sa plume ni de témoignage de ses proches qui indique qu'il ait suivi une formation dans ce domaine, ni d'ailleurs quels livres il a lus. Les possibles rapports avec l'exploration de l'inconscient et avec les études du rêve selon Jung et selon Freud ne sont donc que des hypothèses<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> Plusieurs études des œuvres de Rómulo Gallegos ont jeté un pont entre roman et psychologie des profondeurs. Pour la symbolique, cf. ROSS Waldo « La soledad en la obra de Rómulo Gallegos », in *Revista Nacional de Cultura*, n° 135, Caracas, julio-agosto de 1959, p 6-8, et « Meditación sobre el mundo de Juan Solito », in *Ensayos sobre la geografía interior*, Madrid, Gráficas Sánchez, 1971, [232 p.], p. 33-53.

Pour une étude psychanalytique des personnages de Gallegos, cf. RAMOS CALLES Raúl, *Los Personajes de Gallegos a través del psicoanálisis*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979. (1<sup>re</sup> édition, Caracas, Grafolit, 1947).

Pour l'héritage littéraire (notamment la folie selon Dostoïevsky), cf. ULRICH Leo, *Estudio sobre el arte de novelar*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1954, [317 p.], en particulier « La invención en la novela. Apuntes acerca de la trayectoria estilística de Rómulo Gallegos », p. 131-155, axé sur *Pobre Negro*.

Selon la belle formule de Juan Liscano, l'œuvre de Gallegos appelle à l'éveil de l'âme endormie (dans *Cantaclaro*, dans *La Trepadora*) et aussi à l'effort pour qu'affleure à la conscience une connaissance de soi que les hommes et les femmes peinent à acquérir. Cette ignorance les livre aux turbulences des passions et les rend victimes des circonstances, en particulier des réalités brutales de l'espace vénézuélien et de l'histoire d'un peuple métis où sont vivants les clivages de castes de jadis<sup>0</sup>. Ainsi s'impose un ensemble symbolique, où l'action dans l'espace et le temps se déroule sur un théâtre extérieur et rend manifeste un drame permanent qui se livre dans les profondeurs de l'être. On y accède dans le roman par les procédés de l'introspection mais, à plusieurs reprises, par le souvenir vague de rêves révélateurs.

### **L'anxiété et la désorientation : Rosángela, dans *Cantaclaro***

Dans *Cantaclaro*, c'est par le personnage féminin de Rosángela Payara qu'est apportée la forte émotion de la rencontre avec l'espace illimité, l'idée d'un monde où la volonté peut se perdre faute d'orientation.

Orpheline de mère, elle a été élevée à Caracas par ses tantes, car son père Juan Crisótomo Payara s'était lancé dans la lutte pour les guerres civiles du Venezuela des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et des premières du XX<sup>e</sup>. À la mort de ses tantes, elle a insisté pour revenir auprès de son père, rentré au domaine familial. Pour la jeune fille, c'est à la fois un retour vers un père dont elle n'a qu'un souvenir embelli par les récits de ses actions héroïques et une découverte de la vie rurale, vue depuis la maison des maîtres.

Dans la solitude du domaine, Rosángela reporte sur son père tout son besoin d'affection, alors que Payara souhaite la renvoyer à Caracas, l'éloigner d'elle, pour des raisons que le lecteur connaît (très dramatiques). La jeune fille a des rêves d'angoisse qu'elle attribue à la contemplation du paysage monotone, des horizons immenses. Elle se plaint à son père de revivre des cauchemars de son enfance : elle est prise d'angoisse en entendant s'adresser à elle des voix fantomatiques dont les mots restent insaisissables. Aussi Payara réagit-il à la fois en médecin et en adulte intéressé. Par une démarche apparemment psychanalytique, il invite Rosángela à chercher elle-même ce que peuvent vouloir lui dire ces voix :

– Te anuncié el otro día que hablaríamos a propósito de este raro temor que te inspira el paisaje de la sabana y que, por lo visto, has vuelto a experimentar.

– Más que nunca –repuso Rosángela, haciendo esfuerzo por dominar la alteración reprimida y en apariencia inmotivada de sus nervios.

---

<sup>0</sup> LISCANO Juan, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Caracas, Monte Ávila, 1969, [265 p] (1<sup>a</sup> edición, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1961).

– ¿No tendría eso alguna relación con aquel sueño de tu infancia que una vez me referiste ?

[...]

Aquella pesadilla de tu niñez de unas voces que ya iban a revelarte algo que tú no querías oír. ¿ Recuerdas ?

¡ Ah ! Sí.

– ¿ Estás segura de que fue realmente un sueño<sup>0</sup> ?

Et Payara incite Rosángela a chercher dans son souvenir si ce ne serait pas une résurgence de propos chuchottés par les tantes, pendant l'enfance à Caracas et qui recelaient une part secrète dans l'histoire de la jeune fille. Pour Payara, ce serait un rêve souhaité, volontaire : « – ¿ Luego tú, y probablemente Eulogia también, sabían ya lo que querían decir esas voces ?<sup>0</sup> » Il fait alors un *ex cursus* sur le monde des rêves puis formule une hypothèse :

– Porque era desagradable la revelación que querían hacerte, odiosa tal vez. O mejor dicho y sin tal vez : que ya te habían hecho, en parte y de manera confusa. Probablemente alguna conversación indiscreta de mis hermanas en presencia tuya, siendo tú muy niña y ellas confiándose en que no entenderías. ¿ No recuerdas haber oído, allá en tu niñez, algo que querías haber ignorado siempre y totalmente ? ¿ Algo que por odioso y absurdo, mereciese ser arrumbado en el desván de los trastos que estorban en la casa<sup>0</sup> ?

Une explication de la psychologie des rêves est esquissée par ce personnage de médecin, dérivée d'un article qu'il dit avoir lu : certaines circonstances inscrites dans la mémoire ne sont concevables pour l'esprit conscient que sous la forme du souvenir d'un cauchemar. Cela est applicable notamment à des traumatismes de la petite enfance<sup>0</sup>. La conversation qu'il mène avec Rosángela pourrait apparaître comme un encouragement à faire émerger un souvenir, une connaissance refusée par l'esprit conscient, par l'effet de ce que Freud appelle une résistance et qu'il classe parmi les phénomènes générateurs de l'anxiété dans l'hystérie<sup>0</sup>.

Cependant, rien n'indique que Rómulo Gallegos tienne l'analyse comme la démarche qui délivrerait le personnage de ses souffrances – affranchirait le patient, pourrait-on dire, des contraintes du passé. En effet, ce qui est

<sup>0</sup> GALLEGOS Rómulo, *Cantaclaro*, II<sup>a</sup> parte, cap.VII, « El desván de los sueños », in *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 2<sup>a</sup> edición 1959, p. 980-981.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 981.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 982-983.

<sup>0</sup> RAMOS CALLES Raúl, *op. cit.*, p. 16-17 et 143, rappelle ces considérations à JUNG Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient* (original, 1928) et *Conflits de l'âme enfantine* (original *Kindertraüm*, 1910), ainsi qu'à FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* (1900).

<sup>0</sup> Ce mécanisme expliqué dans *L'Interprétation des rêves* est également exposé dans *Introduction à la psychanalyse* (chap. 14).

présenté comme le pressentiment d'une révélation imminente conduit la jeune fille à la fuite : le soir même elle demande à Florentino Coronado de l'emmener loin du domaine, où il le voudra, et comme il le voudra, horrifiée à l'idée que des passions violentes pourraient expliquer son passé d'orpheline et peser sur son destin. Cette fuite sera suivie d'un rétablissement que le roman pose clairement comme une réintégration dans l'ordre moral et qu'il serait oiseux de décrire ici car elle se déroule dans l'univers de l'action et dans les commentaires inscrits dans les chapitres suivants appelant à agir volontairement sur soi et sur son propre destin, en pleine conscience.

En revanche, avant d'arriver à cet épisode du rêve, le lecteur a été muni par le narrateur de nombreuses péripéties préparatoires à cette crise : il s'agit en fait d'une série de crises dont la violence dessine un sombre arrière plan à l'anxiété de Rosángela. Il est composé de drames personnels et de tares morales que le récit ne manque pas de caractériser, brièvement, en termes d'introspection du personnage de Payara ou de commentaire du narrateur. L'éloignement du Dr. Payara de la maison de ville de sa famille est une sorte de fuite devant le tournant fatal de conflits ancestraux : sa famille a pour ennemi un autre clan de l'oligarchie des Llanos orientales, les Jaramillo. Juan Crisóstomo Payara a demandé et obtenu la main d'une jeune fille qui était aussi courtisée, mais d'une manière moins conventionnelle, par l'héritier de la famille Jaramillo, petit coq de la région, fort de ses succès auprès des femmes et faisant fi des bons usages. Au lendemain du mariage de Payara, il s'est introduit dans la maison en l'absence du maître de céans et la jeune femme a cédé à la violence ou à la séduction (le doute est suggéré). À son retour, Payara apprend les faits, il part à la poursuite du « voleur de son honneur », le trouve et le pend dans un bosquet devenu de ce jour Mata del Ahorcado. La relation entre époux se résume à un fossé qui se creuse au long de la grossesse (fruit du délit, rappel du crime). Payara est présent à la naissance, remplit ses devoirs de médecin auprès de la parturiente, mais celle-ci s'empare d'un flacon d'antiseptique (du sublimé de mercure) et l'avale, croyant que ce poison a été laissé à sa portée par son mari. Est-ce involontairement ?

Ces ombres sinistres du passé, se trouvent compliquées dans le récit par l'attachement de l'enfant Rosángela pour son père, lointain et cependant présent par l'affection des tantes Payara. Devenue jeune fille, c'est elle qui insiste pour revenir auprès de lui et manifeste un jour son admiration : « si no fueras mi padre, me enamoraría de ti <sup>0</sup> », phrase que le lecteur va lire

---

0 GALLEGOS Rómulo, *Cantaclaro*, I<sup>a</sup> parte, cap. IX, in *Obras completas*, op. cit., p. 907.

comme une ingénuité, traditionnelle, très infantile, mais que le narrateur fait recevoir comme une déclaration attendue autant que redoutée par Payara. N'étant pas le père de la jeune fille, il peut imaginer réaliser cet amour comme une consolation qui annulerait son drame conjugal. Aussi, l'exclamation ingénue de Rosángela, se heurte-t-elle avec le souvenir, et le lecteur est-il invité à y voir une insupportable déviance. Le complexe d'Œdipe se renforce étrangement de l'ombre tragique du minotaure, grossissant les turbulences du psychisme révélées par les cauchemars de l'enfance de Rosángela et ses angoisses devant le paysage, ces espaces vides qui demandent à prendre sens.

Les phantasmes sont liés aux crimes, il font partie de l'histoire de sa naissance, et leur actualisation est précipitée (cristallisée) par le conflit œdipien. La fuite, apparaît nécessaire car le narrateur caractérise le discours de Payara non pas comme d'un médecin cherchant à appliquer une thérapie, mais comme une tentative pour faire comprendre à Rosángela qu'il n'est pas son père et répondre à son enfantine effusion par une tentative d'accaparement égoïste, captation. Cet enchaînement contradictoire des élans de Payara instaure un parallélisme entre un angoissant inconscient féminin et le très sombre souvenir masculin.

Le cauchemar était donc apparu comme un avertissement, il faudra l'arrivée à l'âge adulte pour qu'il induise cette fuite salutaire hors des terres maudites des ancêtres. Il n'y a pas de guérison du mal, mais choix entre le bien et le mal qui demeurent l'un et l'autre toujours au tréfonds des hommes.

### **Un roman psychanalytique : *Pobre negro***

Les affres d'une descente au trouble fond des âmes tourmentées ne sont pas les seuls indices d'une information sur la psychanalyse à l'origine de nombreux archétypes, notamment l'utilisation des légendes populaires et des récits épiques, constitutifs de figures héroïques : Payara et, parmi les humbles, Juan Parao, nègre fidèle et combattant plein du sens de l'honneur et du sacrifice à la cause qu'il a embrassée.

Mais c'est *Pobre negro* (1937) que Raúl Ramos Calles qualifie de roman psychanalytique<sup>0</sup>, à cause, semble-t-il, du point de départ de l'intrigue et de la mise en œuvre du rapport entre les modèles culturels et le psychisme, deux phénomènes inscrits dans la marche de l'histoire vers une société nouvelle issue du métissage.

Le point de départ de l'intrigue est la tension sociale, morale et culturelle dans un Venezuela immédiatement postérieur à l'Indépendance, vu depuis la

---

<sup>0</sup> RAMOS CALLES Raúl, *op. cit.*, chap. XXXI, p. 187-190, puis chap. XXXII et XXXIII.

hiérarchisation des activités dans un domaine de la côte de Barlovento : canne à sucre et cacao. L'accent est mis sur la condition des esclaves et la vie côte à côte mais bien séparée des Blancs et des Noirs. C'est cette tension qui sert d'axe à l'ensemble du roman dont le premier épisode dramatique est fait de cauchemars.

Un mystère entoure les troubles éprouvés quotidiennement par Ana Julia Alcorta, fille de grands propriétaires. Enfant, elle avait des cauchemars dans lesquels une ombre approchait et menaçait de se jeter sur elle. Ses parents s'imaginent que c'est sans doute un souvenir de leur fuite devant les armées de Boves, lorsque l'Espagne de Ferdinand VII avait repris la Capitainerie du Venezuela (1814) avant de la voir s'émanciper définitivement. Le lecteur est informé d'un traumatisme dont l'enfant a gardé le secret : à l'abri derrière la fenêtre, elle a vu passer dans la rue un grand nègre que la foule conspuait et frappait pour avoir violé et tué une fillette de la ville. Ces cauchemars sont ainsi le signe d'une peur qui se traduit au jour le jour par le refus de toute proximité d'un Noir à l'exception de sa nourrice.

Tout un tableau clinique est dressé par le texte du premier chapitre, sous le titre de « El extraño mal ». D'abord l'hostilité envers les Noirs adultes dans la rue ou dans la maison (elle repousse toute nourriture qui serait préparée par les cuisinières noires), et à l'école envers les enfants. Puis elle est un jour réprimandée par la maîtresse d'école pour s'être taché les doigts en écrivant : elle ne pourra plus écrire sans se noircir les doigts, attendant les reproches pour cette « saleté » et se délectant à l'idée de l'accusation.

Avec l'âge nubile ses malaises s'aggravent :

Pero al mismo tiempo su desequilibrio espiritual, consiguiente a la transformación recién operada en su organismo, dio origen a una reacción mística. Recordó las palabras de la madre que le anunciaban castigo de Dios por aquellas grimas, vio pecado de soberbia en el amor de su blancura y su limpieza y le pidió a Dios, ardientemente, que le impusiera amor a los negros, que la volviese negra a ella misma, como a Santa Efigenia. Y fue así cómo una noche, durante sus oraciones frenéticas, tuvo la primera visita de aquella cosa negra que ya iba a echársele encima<sup>0</sup>.

La jeune fille garde de cette sorte d'avertissement une crainte et une attente des douleurs (comme des flammes qui lèchent son corps et des élancements, au sens propre : la lance qui a percé le flanc du Christ sur la Croix). Elle croit y voir la marque d'un destin, esquive les avances de jeunes gens de son milieu avec qui elle pourrait un jour se marier et incline au refus de tout :

---

<sup>0</sup> GALLEGOS Rómulo, *Pobre negro*, Jornada I, cap. 1, « El extraño mal », in *Obras completas*, t. 2, *op. cit.*, p. 346-347.



Un día de años después, pasada la más tormentosa de aquellas crisis de punzantes lanzadas y largos desmayos, tomó determinación de internarse en un convento, no porque tuviera verdadera vocación monjil – aquel arrebató místico había sido pasajero – sino porque allí tal vez encontraría la paz del alma<sup>0</sup>.

En soulignant le manque de vocation monastique, le texte fait ressortir un caractère pathologique commenté par le Dr. Ramos Calles : une hystérie génératrice d'angoisse, avec son cortège de phobie et de désir refoulé, ses symboles sexuels (les flammes et la pointe de lance symboles phalliques) et l'épuisement, au bord de la perte de conscience qui suit les crises. Tout cela est donné comme explication d'un drame dont le germe est le cauchemar, une peur non élucidée et qui se matérialisera tragiquement.

Une nuit, tandis que résonnent les tambours des danses des esclaves et paysans des villages d'alentour, Ana Julia ne trouve pas le sommeil, elle est poussée par cette pulsation sonore en écho aux battements de son sang, et chemine en somnambule vers les sombres bosquets voisins. Dans cette pénombre se profile un jeune Noir qui s'est échappé du dortoir du domaine pour aller danser la nuit de la Saint Jean. Ana Julia perd connaissance à ses pieds.

De cette rencontre (mais il y a ellipse de la scène, est-ce un viol, est-ce une union consentie, commandée par le désir inconscient de la jeune fille ?) naîtra un fils, et toute l'intrigue du roman se développe à partir de cette étrange révélation du rêve : réalisation d'un désir refoulé, transgression des barrières de race, de caste, transgression des interdits sexuels.

### **Entre la thérapie et la réalisation du désir**

La notion de faute redoutée et recherchée est le point commun de ces cauchemars et des troubles pensées qui les suivent. Le premier cas, celui de Rosángela est résolu par Rómulo Gallegos par la fuite. La fille du Dr. Payara échappe à la fascination œdipienne (donnée comme infernale) et trouve auprès de Doña Nico, la mère de Florentino Coronado, une mère de remplacement, énergique et positive qui lui annonce son intention de lui faire laver son âme « de tanta basura como lleva acumulada [...] porque en casa de Nicómedes Coronado, ni telarañas ni misterios<sup>0</sup> ». C'est par l'action dans l'ordre du conscient et par barrage contre l'inconscient que Rosángela échappe à cet enfer redouté.

Une action aussi a décidé du sort d'Ana Julia Alcorta, mais par l'accomplissement d'une pulsion que son esprit refusait. Elle meurt après avoir donné naissance à Pedro Miguel, mulâtre, bâtard, que la famille

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>0</sup> GALLEGOS Rómulo, *Cantaclaro*, III<sup>a</sup> parte, cap. I, in *op. cit.*, p. 1007.

Alcorta attirera, favorisant la possibilité d'une rencontre, celle-là non fantasmée, entre Luisana, la très jeune sœur d'Ana Julia et son neveu Pedro Miguel : l'union recherchée, malgré les conventions, au moment où la Guerre Fédérale a imposé définitivement l'abolition de l'esclavage.

Du cauchemar au rêve positif de la société moderne, telle est la trajectoire de ce dernier roman, porteur d'une des thèses essentielles du romancier. On voit le chemin accompli entre 1934 et 1937 par l'esprit de l'écrivain. Si l'information de la psychologie des profondeurs nourrit apparemment les cauchemars et leur explication, il ne s'ensuit pas que Gallegos se place dans la perspective du psychanalyste. Ce qui ressort de notre lecture de *Pobre Negro* est le dénouement par une action positive, Luisana et Pedro Miguel pour s'unir s'éloignent du domaine où Ana Julia a vécu son calvaire : l'héritière blanche et le mulâtre bâtard, consacré héros par la Guerre Fédérale, celle qui a eu pour effet principal l'émancipation définitive des esclaves au Venezuela (1862), partent vers de nouveaux horizons. Ils tournent le dos à leur histoire pour vivre par eux-mêmes pleinement. Par la même occasion, ils transgressent les barrières persistantes de la société et de l'ordre moral, Luisana est la tante de Pedro Miguel, l'attraction incestueuse est alors proclamée comme l'accomplissement de la passion par delà les conventions et la morale. Œdipe épouse sa mère en pleine connaissance, le peuple épouse la patrie, son espace et son histoire. Triomphe symbolique, révélation surprenante d'un inconscient national.

François DELPRAT

Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III

## POÉTIQUE DU RÊVE

## Sueño de escritura y escritura del sueño en *Elsinore. Un cuaderno de Salvador Elizondo*

Estoy soñando que escribo este relato. Las imágenes se suceden y giran a mi alrededor en un torbellino vertiginoso. Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño, en el centro inmóvil de un vórtice de figuras que me son a la vez familiares y desconocidas, que emergen de la niebla, se manifiestan un instante, circulan, hablan, gesticulan, luego se quedan quietas como fotografías, antes de perderse en el abismo de la noche, abrumadas por la avalancha del olvido y sumirse en la quietud inquietante de las aguas del lago<sup>0</sup>.

Estas líneas, que abren el último relato de Salvador Elizondo, publicado en vida del autor, retoman uno de los temas centrales, obsesivos, de su narrativa : el sueño como esencia de lo existente.

La problemática del sueño, en el sentido de actividad onírica, está íntimamente vinculada, en la obra de Elizondo, con la de la escritura – y por supuesto con la de la lectura. Esta problemática plantea la cuestión de la consistencia del ser, la del mundo y la de la conciencia. Sueño, olvido, recuerdo, escritura y lectura se entretajan en un obstinado intento de hilvanar, de dar consistencia y retener la fugacidad de los seres y de las cosas.

El texto de la cita indica explícitamente que el sueño es el espacio y la materia de la escritura. Y la escritura, a su vez, escenifica el sueño constituyendo un entramado de retazos de sueños, de ensueños y fantasmas, de pesadilla, de recuerdos y de deseo, en la neblina de la nostalgia. La interdependencia entre sueño y escritura se plasma en este relato como una suerte de puzzle envuelto en un ropaje centelleante, ora de actividad explícitamente onírica, ora de reminiscencias ancladas en un entorno geográfico e histórico de las vivencias juveniles del autor. El subtítulo de la novela – *Un cuaderno* – indica que Elsinore, la Escuela Naval y Militar de California, en donde Elizondo pasó un par de años en su juventud como cadete, es el sueño desplegado y cristalizado en el cuerpo de la escritura. Dicho de otro modo, Elsinore es el cuaderno en donde la escritura expande y cristaliza el sueño para retenerlo, rescatando las « figuras [...], a la vez familiares y desconocidas, que emergen [fugitivas] de la niebla », como ecos de un tiempo y de un espacio lejanos, en donde la conciencia pierde pie.

En este trabajo me propongo desvelar el origen y la naturaleza de las voces e imágenes « difusas » que la escritura pretende rescatar de la noche

---

<sup>0</sup> ELIZONDO Salvador, *Elsinore. Un cuaderno* (1988), México, Fondo de Cultura Económica, « Letras mexicanas », 3ª edición, [82 p.], 2001, p. 9.

del olvido. ¿Qué revela ese sueño? ¿Un mero juego literario para embaucar al lector o la búsqueda de una escritura que se engendre en el instante y le confiera al sueño, al universo movedizo de la subjetividad, los atributos verosímiles de la realidad? ¿Qué estrategia narrativa emplea el autor para escenificar el sueño y retenerlo en el cuerpo del texto?

### **La noche del olvido**

« El abismo de la noche » – en donde, según las primeras palabras del relato citadas, revolotean y se inmovilizan, petrificadas, las imágenes que aprisionan al soñador-escritor –, apunta a la noche de la prehistoria personal :

Todo está inscrito en la brumosa lejanía del olvido y los seres y las cosas aparecen envueltos en esa lentitud de lo que apenas empieza a ser recordado, de lo que acaba de despertar a la vida remota de la memoria<sup>0</sup>.

En Elizondo, esa « brumosa lejanía del olvido » no se sitúa en el espacio de lo reprimido, sino en el de la noche de los orígenes de que habla Michel Foucault<sup>0</sup>, ese espeso manto que envuelve al hombre y su entorno y lo empuja hacia su pérdida<sup>0</sup>. Así se aclara la inextinguible sed del origen que atenaza al soñador-escritor en *Elsinore*, como atenaza al personaje-narrador de *El Hipogeo secreto* : « Tenía sed del origen de mi noche ; quería conocer con toda exactitud la organización de la prisión en la que estaba encerrado<sup>0</sup>. »

El sueño liba esa noche para hacerla rezumar la claridad mediante la memoria. Es ésta una idea-deseo visible en varios de los escritos de Elizondo. La memoria introduce la continuidad en lo discontinuo de las vivencias y acontecimientos. El recuerdo *presentifica* lo que ya no es salvándolo del olvido, esa enfermedad letal de la existencia, verdadero sumidero del ser. Hundirse en el olvido es hundirse en la amenazadora insubstancialidad que tanto obsede a Elizondo. El recuerdo tiene pues una función terapéutica porque está cargado de presente y de porvenir. Pero ¿ cómo recordar lo que previamente no ha cuajado en realidad, lo que apenas titila en el « vórtice » de esas « figuras » que desaparecen en el « abismo de la noche »? Sólo el sueño puede ejercer la acción

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>0</sup> Cf. FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, [400 p.], p. 337-343.

<sup>0</sup> Para un desarrollo de esta cuestión, cf. LÓPEZ Amadeo, *La Conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1994, [374 p.], p. 40-47.

<sup>0</sup> ELIZONDO Salvador, *El Hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968, « Serie del Volador », [159 p.], p. 14.

Sueño de escritura y escritura del sueño en *Elsinore* de Elizondo 253  
rememorativa : « En la página del cuaderno en que escribo el  
sueño proyecta, difusas e imprecisas, las imágenes que guardan todavía el  
torpor y la laxitud de su propio sueño de olvido<sup>0</sup>. »

Esta cita plantea dos problemas. El primero concierne el estatus de lo  
proyectado. Si esas imágenes que emergen « del sueño del olvido » son  
soñadas en cuanto olvido, es obvio que carecen de realidad previamente  
existente. Lo que indica que el sueño se refleja así mismo en cuanto sueño  
de olvido y en cuanto actividad rememorativa en la pantalla del cuaderno. Y  
por ende pone en entredicho el objeto del olvido. El « torpor y la laxitud del  
sueño de olvido » subrayan el terror del soñador a que lo « olvidado » se le  
escurra definitivamente.

El segundo se refiere a la naturaleza y función del recuerdo. Si lo  
olvidado carece de base real, el recuerdo queda aprisionado en el espacio del  
sueño. Su función es pues la de desperezar las imágenes « difusas e  
imprecisas » que el sueño va configurando en el espejeo de sus fantasías  
para retenerlas mediante la escritura. En este sentido, el recuerdo funciona  
como evocador de la claridad originaria ansiada en donde el sueño de  
escritura pudiera echar el áncora. La conciencia podría así apaciguar el  
pavor que inspira lo tenebroso, lo desconocido, librándose de « la quietud  
inquietante de las aguas del lago », aguas a las que aluden las primeras  
líneas del relato citadas y la escena de la travesía del lago de Elsinore. En  
esta escena, la voz narrativa evoca la fuga de dos cadetes, el protagonista y  
Fred, de la Escuela Naval cruzando el lago de Elsinore en « un pequeño bote  
de remos<sup>0</sup> », sin brújula ni experiencia de navegación :

No habíamos avanzado trescientas yardas cuando de golpe cayeron sobre nosotros,  
al mismo tiempo, la Noche y la Niebla [...] El agua estaba tan quieta, la niebla era tan  
densa y la noche tan profunda que no sabíamos si bogábamos a la deriva arrastrados por  
una corriente imperceptible y traicionera o si estábamos inmóviles en el piélago<sup>0</sup>.

En esta escena, el recuerdo integra sin duda en el sueño retazos de  
vivencias, pero vivencias que, bajo una apariencia de realidad, emergen de  
la neblina de la nostalgia de lo que quizá sólo existió como fantasía, como  
deseo de transgresión. La angustia que evidencia la cita la apacigua el  
resplandor que surge cuando el protagonista invoca reiteradamente a Mrs.  
Simpson, la profesora de danza de quien el joven cadete está enamorado :

Invoqué por última vez a Mrs. Simpson y entonces... Entonces un suave resplandor  
azul comenzó a penetrar por entre los resquicios de la bruma, tiñendo la noche con  
matices celestiales y poco a poco la noche se volvió divina. Es la mirada de Lenore, me

---

<sup>0</sup> ELIZONDO Salvador, *Elsinore*, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

dije. A cada momento la luz azul se hacía más intensa y más sublime<sup>0</sup>.

Las tinieblas se despejan porque el deseo yergue su objeto, cual brújula de la existencia, no sólo para el personaje-soñador en su época de cadete, sino también, y sobre todo, en el presente del sueño de escritura de la escena. El recuerdo funciona pues como propulsor de lo soñado hacia su corporeización en las páginas del cuaderno. Y lo que esta propulsión revela es el intenso deseo del soñador de recuperar su historia juvenil soñada como vivencias de transgresión gozosa, de asombro, de ilusión ; de fascinación por el riesgo, la aventura y lo novedoso. Vivencias que manifiestamente añora.

### **Significado metafísico del sueño de escritura**

El sueño de escritura revela asimismo otra faceta más profunda del deseo de Elizondo, que recorre toda su obra, deseo de hacer surgir lo real de lo imaginario, configurarlo y estabilizarlo mediante la escritura. Refiriéndose a la leyenda del desierto y el misterio tras las montañas que « rodean el lago<sup>0</sup> », dice :

Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, aprisionando en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen : la del Deseo<sup>0</sup>.

Ese espeso manto de sueños , que se integran en un solo sueño, aprisiona y disuelve la conciencia reduciéndola a un simple revolotear en pos de sí misma.

Dicho de otro modo, el sueño se autoengendra y autorreproduce en un proceso gerundial reiterativo como mera imagen del Deseo que aspira a realizarse en el presente de la actividad onírica de escritura. Sin la escritura, el sueño se evapora. El sueño de escritura pone pues en entredicho la realidad de la existencia y subraya el sentimiento-idea de la insubstancialidad y contingencia absolutas del hombre que tanto obsede a Elizondo. Por ejemplo, en *El Hipogeo secreto*, el personaje-narrador, el pseudo-Elizondo, afirma que lleva tiempo pensando en los hombres y en el universo como en una simple « aglomeración de palabras [...] ». El universo, así lo deseamos, es la combinación de sustantivos, de verbos, de

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

Sueño de escritura y escritura del sueño en *Elsinore* de Elizondo 255 adjetivos<sup>0</sup> ». El sueño va construyendo su objeto a medida que se va soñando como imagen del Deseo, como sueño de escritura y como escritura del sueño.

### **La escritura del sueño**

La escritura *presentifica* el objeto del deseo en una lucha constante del soñador-escritor consigo mismo para mantenerse como actividad que se sueña escribiendo, es decir captando y cristalizando la profusión de imágenes oníricas, de vestigios de recuerdos, de fantasmas e ilusiones, dándoles « consistencia » de realidad. Los recursos narrativos que para ello utiliza Elizondo en *Elsinore* son múltiples. Daré tres ejemplos, desarrollando con más amplitud el primero :

El primer recurso consiste en el frecuente desliz del sueño a una narración de apariencia autobiográfica :

Me veo [en el sueño] llegar por primera vez a esa ciudad en compañía de mi padre [...]. El aeropuerto estaba repleto de soldados y marineros, sanos y heridos. [...] las enfermeras iban y venían afanosas por las inmensas salas de espera. Las paredes estaban tapizadas con avisos y carteles de propaganda entre los que, por su profusión y notoriedad, me llamó poderosamente la atención uno que representaba a un hombrecillo pálido y sañudo, de ojos claros con lentes de bordes esmerilados y gruesos arillos de carey<sup>0</sup>.

El lector es insensiblemente introducido en el espacio del recuerdo con coherencia de realidad mediante un despliegue de imágenes visuales, de tipo cinematográfico. Ese enfoque les da a las escenas rememoradas el estatus de acciones que se están soñando en el presente de la escritura. Se difuminan así las fronteras entre presente y pasado, entre actividad onírica y vigilia.

Del plano general que enmarca en las « inmensas salas » la actividad de las enfermeras, la visión se focaliza, a manera de cámara lenta, en la imagen del hombrecillo, que describe minuciosamente. Técnica que favorece la impresión de que se trata efectivamente de un recuerdo y no de un sueño.

La voz narradora va atrapando al lector en la trama de la narración en donde la escritura prima sobre la memoria, se va construyendo en el sueño y como sueño que se sueña en el presente. Así surgen y entrelazan con gran agilidad imágenes y escenas que describe/escibe pormenorizadamente con ropaje realista :

– La ciudad de Los Ángeles aparece sembrada de soldados y marineros heridos y descamisados :

---

<sup>0</sup> ELIZONDO Salvador, *El Hipogeo secreto*, op. cit., p. 55-56.

<sup>0</sup> ELIZONDO Salvador, *Elsinore*, op. cit., p. 10.



Casi todos estaban borrachos y no esperaban ningún bus porque no iban a ninguna parte [...]. Eran los veteranos, los ex Gis, vencedores de Iwo Jima y de Okinawa, y no tenían dónde ir<sup>0</sup>.

– La Escuela Naval y Militar de Elsinore, otrora floreciente, se reduce al « vasto imperio del Coronel Hunter<sup>0</sup> », « administrado<sup>0</sup> » por los miembros de la familia presentados con nombres y funciones. Todos los demás, hombres y mujeres, « acusaban alguna irregularidad vital indefinible, de edad, de nacionalidad, de condición<sup>0</sup> ».

– El aprendizaje del inglés y la actividad mercantil del protagonista resaltan como elementos autobiográficos :

De la vida de interno pongo solamente lo más memorable. [...] Durante las primeras seis semanas de mi estancia allí, aprendí el idioma y hasta ahora el inglés ha sido mi segunda lengua [...]. Durante el primer año me dediqué a los negocios. Con el billete que mi papá me había puesto en el compartimento secreto de la billetera y asociado con mi compañero de cuarto, un tal Friedman, fundé un banco usurario que retenía en garantía y [...] cobraba 25% de intereses semanalmente con un aumento por saldos insolutos hasta el rescate total de la prenda empeñada. El honor militar obligaba al pago integral<sup>0</sup>.

Esta cita es una de las que con mayor claridad da la impresión de verosimilitud autobiográfica. Es obvio el empeño del escritor en rescatar su pasado en la Escuela Militar. Pero es obvio también que lo narrado aquí, como en las otras escenas que parecen autobiográficamente verosímiles, forma parte de la trama de la escritura del sueño, que emerge explícitamente de tiempo en tiempo en cuanto sueño.

Uno de esos momentos de particular interés concierne el derroche de imágenes que se atropellan en la mente del cadete protagonista tras haberse salvado de las tinieblas del lago :

En el caleidoscopio mental las imágenes se componían, se descomponían y se volvían a componer vertiginosamente desarrollando una película interior extraña, incomprensible y deliciosa<sup>0</sup>.

Lo delicioso de esa « película interior » es la visita que decide hacerle a su profesora de danza :

Toqué... Come iiiin ! [...] Mrs. Simpson estaba [...] tendida [...] bajo una lámpara solar [que apagó, invitándolo a pasarle una crema]. Mudo de admiración quedé como en éxtasis ante el cuerpo casi desnudo que solamente me había atrevido a intuir cuando lo contemplaba vestido durante la clase de baile. En silencio, como quien se dispone a

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>0</sup> *Ibid.*

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 48.

Sueño de escritura y escritura del sueño en *Elsinore* de Elizondo 257  
realizar un rito tribal, hundí la mano en el tarro de Max Factor y comencé  
a acariciar ese cuerpo que como un inmenso mar de oro contenía las islas de turquesa de  
su mirada<sup>0</sup>.

Sigue una larga y erótica descripción en la que el protagonista le declara su amor a la profesora y le pide que se case con él. Dada la diferencia de edad, que ella subraya, esta petición equivale, simbólicamente, a casarse con su madre. Quizá por ello surge en la escena el Otro – el partenaire de baile de Mrs. Simpson – con actitud sarcástica y amenazadora, intimándole a que renuncie al objeto prohibido :

Alzó su bastón y me puso la contera en el cuello [...] [diciendo] que bastaba oprimir un botoncito en el mango para que el verduguillo saltara por la punta del bastón [...] Iba a contar hasta siete para que yo desistiera de ese amor sublime, para que abjurara de esa pasión inmensa<sup>0</sup>.

El sentimiento de culpabilidad que rezuman estas líneas se difumina al final de la escena gracias a la intervención de Lenore Simpson a quien pide auxilio :

Stop it, I tell you ! gritó Mrs Simpson. El drácula volvió a sonreír maligno. Me daba igual. Sentía una gran felicidad de verter mi sangre y dar mi vida por la sin par Lenore. Se oyó un gemido como algo que se derrama, como de una plétora visceral que se vacía, como una exhalación con la que se agota el aliento<sup>0</sup>.

Ese gemido es el que producen los frenos del autobús en que viajan los dos cadetes fugitivos al llegar a Los Ángeles y que el sueño integra en la dramatización que obviamente muestra la intensidad del deseo que trasciende lo prohibido y el espacio de la culpabilidad.

Todas las imágenes del caleidoscopio mental minuciosamente descritas se originan y mueven en el sueño durante el viaje en autobús, sueño del que el protagonista sale sin salir al frenar bruscamente el chófer : « Cuando bajé del bus no sabía si lo que me rodeaba era parte del mismo sueño. Continuaba la noche más larga de mi vida<sup>0</sup>. » Esa indiferenciación entre sueño y vigilia, esa « larga noche » en la que se siente inmerso el narrador expresan su angustia ante la carencia de un asidero ontológico estabilizador.

El segundo recurso narrativo consiste en entreverar varios idiomas en la escritura del sueño. Los personajes se expresan cada uno en su propia lengua, con normalidad. Hay varias expresiones en latín, alemán y francés. Todo ello, escrito con fluidez, revela esa obsesión constante de Elizondo de instaurar un orden, de crear la realidad soñándola por la escritura y como escritura. Los personajes, como el mundo, sólo existen en cuanto son

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 57.

escritos y mientras son escritos, es decir soñados, deseados. En cualquier momento el soñador-escritor puede disolverlos cesando de soñarlos y/o de escribirlos.

El tercer recurso concierne la presentación material de los diálogos que carecen casi todos de los clásicos guiones. Con ello, Elizondo muestra el poder demiúrgico de la escritura en acción, el poder de cohesionar lo difuso, lo escindido, lo diverso, lo soñado, lo imaginado y/o recordado en un cuerpo coherente.

Estos procedimientos forman parte de la constante experimentación lingüística de Elizondo en pos de una escritura que se engendre y refleje en el instante, se baste a sí misma y ancle el sueño en la rada del deseo, como diría uno de los personajes de *El Hipogeo secreto*.

El sueño de escritura y la escritura del sueño, que constituyen la trama de *Elsinore. Un cuaderno*, no son pues un mero juego literario para embaucar al lector. Ese sueño revela, en primer lugar, una profunda y angustiadora sensación de sumergimiento en la noche de los orígenes ; esa noche de la prehistoria personal, más allá de lo reprimido, noche envuelta en el espesor del olvido a la que el soñador-escritor intenta acceder por el recuerdo. Pero como el recuerdo se mueve en el espacio del sueño, lo olvidado se le escurre y por ende las imágenes proyectadas en el cuaderno le reflejan una viva y angustiadora conciencia de revoloteo especular en cuanto al ser.

En segundo lugar, el sueño de escritura pone de manifiesto la angustia del soñador-escritor ante la eventualidad de sucumbir a la llamada de las aguas profundas, ese abismo fascinación/repulsa escenificado en la dramatización de la travesía del lago.

En tercer lugar, el sueño aquí analizado rezuma un sentimiento-idea muy unamuniano de insubstancialidad, de que todo es sueño, el hombre y todo lo que le rodea. Los seres y las cosas sólo existen mientras son soñados y escritos. De ahí la importancia de la escritura del sueño. El derroche y despliegue de imágenes oníricas en el cuaderno evidencia el anhelo de Elizondo de hacer cuajar en realidad lo soñado y retenerlo mediante una escritura que se autoengendre y se refleje a sí misma en un proceso creativo constante. A ello contribuyen, entre otros, los tres recursos narrativos que subrayé – desliz del sueño a lo narrado con ropaje autobiográfico ; idiomas entreverados ; ausencia de guiones en los diálogos. Anhelo frustrado, como lo confiesa amargamente el soñador-escritor en las últimas frases del relato. Refiriéndose a su ascenso a sargento y al baile en el que Mrs. Simpson lo felicita por lo bien que baila la raspa, dice el escritor con desengaño :

Sueño de escritura y escritura del sueño en *Elsinore* de Elizondo 259

Era yo muy feliz entonces. Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno<sup>0</sup>.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 83.

## **L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par José María Merino (*Las Visiones de Lucrecia*, 1996)**

Outre un remarquable art de conter manifeste depuis ses premières productions à l'aube des années quatre-vingts, José María Merino<sup>0</sup> se distingue par un penchant à s'aventurer dans chacune de ses œuvres jusque sur les franges du réel, à la limite du rêve et de l'expérience vigile, de la réalité et de la fantaisie, de la vie et de la littérature, pour en saper l'herméticité et revendiquer par là même un réalisme plus large qu'on ne le conçoit à l'ordinaire. Le succès que connut en l'occurrence *La Orilla oscura* (Premio de la Crítica 1985), un récit entièrement voué à dire l'importance des rêves dans la construction du sujet et de l'humanité, donna lieu aux déclarations suivantes de la part de l'auteur : « Toda la realidad humana se nutre de sueños. Creo que debería imponerse lo que se sueña sobre el imperio de los datos y de los hechos<sup>0</sup>. » De la possible préséance des rêves sur les faits, il allait en traiter pleinement une dizaine d'années plus tard dans *Las Visiones de Lucrecia*<sup>0</sup>, une œuvre qui, pour autant qu'elle se présente comme un rigoureux roman historique, n'en repose pas moins sur les visions prémonitoires de destruction de l'Espagne et de ruine de la monarchie dont la jeune et ignorante Lucrecia de León fut l'objet à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, au point d'être élevée par certains au rang de prophète et accusée d'hérésie par d'autres. Ainsi, après avoir évoqué diverses modalités d'insertion de ses rêves dans le récit, on s'intéressera ensuite à leur teneur, ne serait-ce que pour mettre en évidence comment ils s'articulent avec le fait historique tel qu'il est retracé ; enfin, on montrera dans quelle mesure le rêve est donné à voir à travers ce roman comme un espace d'expression des désirs et des pulsions du sujet.

### **L'insertion des rêves dans le récit**

Quel meilleur moyen pour un romancier de rendre compte de l'intensité et de la constance de l'activité onirique de son personnage que de nourrir de rêves le récit de son existence ? Plus exactement, c'est la vie de Lucrecia de León en sa qualité de rêveuse, autrement dit les quelque trente années allant depuis la venue des premiers rêves prémonitoires dans l'enfance jusqu'à la fin de l'accomplissement de la peine qui lui fut infligée par l'Inquisition, qui

---

<sup>0</sup> José María Merino est né à La Coruña en 1941.

<sup>0</sup> Cf. RIERA Carme, « Punto de vista en azul. Entrevista con José María Merino », in *Quimera*, 82, Barcelona, octobre de 1988, p. 36.

<sup>0</sup> MERINO José María, *Las Visiones de Lucrecia y la ruina de la Nueva Restauración*, Madrid, Alfaguara, 1996, 341 p.

est retracée ici dans un quasi respect de la linéarité temporelle et au gré de trente-et-un chapitres numérotés. Ainsi, certes sans aller jusqu'à insérer dans le récit la narration des plus de quatre cents rêves que sa protagoniste déclarera à la fin devant ses juges avoir rêvés et fait retranscrire sur pas moins de trente cahiers, Merino introduit néanmoins dans la trame du récit, plus exactement entre le premier et le vingt-troisième chapitres, la narration plus ou moins développée d'une cinquantaine de rêves et visions de sa protagoniste. Le dernier tiers de l'ouvrage en est en effet exempt, en conformité avec la diminution progressive, jusqu'au tarissement complet, de l'activité onirique de Lucrecia à partir de son enfermement dans les geôles de l'Inquisition, une épreuve au terme de laquelle la Lucrecia innocente et rêveuse n'existe plus, ayant fait place à une femme « sans rêves et sans chimères<sup>0</sup> ». Occupant dans leur globalité environ un dixième de l'espace total du texte, les récits de ses rêves s'insèrent donc au cours des deux premiers tiers du roman selon un rythme assez régulier – rares sont les chapitres, jusqu'au vingt-troisième, qui n'en contiennent pas –, la cadence se faisant plus soutenue en certains endroits pour rendre compte d'une effervescence onirique parfois exprimée en termes de harcèlement et intensifiée par le caractère répétitif de certains rêves. Si, par ailleurs, bon nombre de ceux-ci sont rapportés au style indirect par le narrateur extradiégétique qui a en charge la narration du récit, l'écrivain donne parfois la parole à Lucrecia pour qu'elle les raconte elle-même, ce par quoi, évacuant toute impression de médiation, il actualise une parole émise il y a plus de quatre siècles. Et même dans le cas d'une exposition des rêves sur le mode indirect, la voix de la rêveuse se fait encore percevoir à travers des verbes introducteurs tels que « habló de [que] », « contó que », « relató que », « confesó que », en alternance avec le fréquent « soñó que ». Allant même jusqu'à faire parler certains des personnages qui peuplent les rêves de sa protagoniste – elle est en l'occurrence la destinataire des oracles de trois hommes mystérieux dont elle reçoit régulièrement la visite –, José María Merino confère aux rêves qu'il donne à voir une vie comparable à celle qu'il dit, dans une « Note finale », avoir perçue lors de sa consultation des registres des rêves de Lucrecia de León. La narration directe de ses songes par la protagoniste peut aussi donner lieu à une véritable mise en scène, avec une exaltation du processus de transmission / réception, comme c'est par exemple le cas dans le chapitre III où, de part et d'autre de l'exposition par la rêveuse de l'une de ses visions à tout un cercle de voisins, l'accent est porté sur sa voix et son attitude ainsi que sur les réactions et le

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 320. Je traduis.

L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par J. M. Merino 263  
comportement de son public<sup>0</sup>. De même, la décision prise peu  
de temps après par son protecteur, don Alonso de Mendoza, de retranscrire  
chaque jour les rêves de la nuit permet à nouveau une mise en scène de la  
transmission, avec cette fois-ci une valorisation du passage de l'oralité à  
l'écriture<sup>0</sup>. Une autre modalité d'insertion des rêves dans l'histoire  
principale réside, de façon plus ponctuelle, dans la lecture silencieuse de  
quelques-uns d'entre eux par le roi – « Ahora lee un sueño en que se  
describe su propia muerte. Alguien, sin duda la soñadora, dice haber visto su  
cadáver sobre unas pajas<sup>0</sup> » –, après quoi il allait d'ailleurs décider de livrer  
la désobligeante rêveuse aux griffes de l'Inquisition. Reste à signaler que, si  
les seuils des récits de rêves sont le plus souvent marqués, ne serait-ce que  
par les alinéas ménagés avant et après, si le début et la fin en sont  
généralement signalés de façon explicite, en quelques occasions ce n'est  
qu'en son terme qu'un rêve est identifié comme tel, engageant le lecteur à  
entreprendre une réévaluation du passage. Preuve en est la scène de  
l'accouchement de Lucrecia, qui se laisse lire sur plusieurs pages comme un  
fait réel, pour s'avérer à la fin avoir été vécue en rêve<sup>0</sup>. Plus encore, il est  
quelques scènes dont la nature s'avère particulièrement ambiguë ; à titre  
d'exemple, celle retraçant, dans le chapitre VIII, l'apparition dans sa  
chambre d'une figure humaine, que la jeune fille finira par percevoir comme  
une manifestation réelle du Mauvais Esprit, qu'elle entreprend alors de  
chasser par une conjuration<sup>0</sup>. Reste à savoir si le doute sur le statut de cette  
scène ne persiste pas dans l'esprit du lecteur, d'autant qu'elle a été  
introduite avec une mise en relief de l'hésitation de Lucrecia quant à la  
nature du phénomène dont elle est l'objet. Or, cette ambiguïté ménagée aux  
frontières de certaines séquences n'est que l'un des aspects de la stratégie de  
brouillage entre rêve et réel en vigueur dans ce roman ; un autre ressort  
fondamental en est le jeu de miroirs établi par l'écrivain entre les rêves de sa  
protagoniste et le fait historique.

### **La compénétration du rêve et du réel**

Dès la première phrase du roman – « Lucrecia de León había recorrido  
aquellos mismos lugares muchas veces en la vigilia, y algunas en sueños »,  
Merino brouille les cartes entre expérience vigile et expérience rêvée en  
faisant apparaître l'espace réel dans lequel évolue son personnage comme

---

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 34.

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 45.

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 210.

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 194.

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 87-89.

étant aussi celui de ses rêves, et seul le décalage dans certaines sensations par rapport à celles éprouvées dans la vie réelle signalait alors une expérience de nature onirique :

A veces resbalaba, o se caía. Si lo estaba soñando, los resbalones derivaban en desplomes lentos como pequeños vuelos y las caídas hundían su cuerpo en una masa inaprensible y pegajosa, que traicionaba la apariencia sólida e impenetrable de la tierra<sup>0</sup>.

De fait, l'écrivain ne cesse par la suite de cultiver les ressemblances entre la réalité effective et les rêves de son personnage. Il faut dire que le caractère prophétique de ceux de Lucrecia de León lui offrait une belle occasion de donner à voir les rêves de sa protagoniste comme les déclencheurs d'évènements à caractère tragique, par une sorte de déterminisme. Ainsi la mort imprévisible d'une voisine se présente-t-elle comme découlant d'un rêve fait par la jeune fille quinze jours plus tôt<sup>0</sup> ; il en va de même pour le décès subit de la reine : l'évocation de la nouvelle dans la vie « réelle » fait immédiatement suite à la description d'un rêve dans lequel Lucrecia apparaît criant au roi à travers la grille de l'Alcazar que doña Ana était morte<sup>0</sup>. Le procédé sera reconduit d'autres fois au cours du roman, sans plus susciter guère de surprise chez le lecteur ; c'est presque comme une donnée historique déjà acquise que celui-ci perçoit la nouvelle de la mort effective de l'Amiral qui devait mener l'offensive de l'Invincible Armada contre les Anglais, pour en avoir déjà reçu l'annonce dans l'un des rêves de Lucrecia, avec les désastreuses conséquences que l'on sait : « La armada quedará sin almirante, cercada por los barcos enemigos, con muchos navíos dados de través por los vientos contrarios. Habrá gran mortandad de españoles<sup>0</sup>. » Et de fait, l'exposition de la situation militaire réelle, dès la fin du même chapitre, est à la hauteur de la vision prophétique de Lucrecia, en matière de désastre maritime et humain : « Los hombres de la gran armada estaban siendo diezmados por las fiebres, los aprovisionamientos se pudrían en el puerto y los navíos se estaban deshaciendo comidos por la broma<sup>0</sup>. » Si les fréquentes évocations de la défaite navale, tout comme celles des difficiles conditions de vie d'une large part de la société, ont pleinement leur place dans le cadre de ce roman historique, il est clair qu'elles visent aussi à signifier que la réalité peut rivaliser en atrocités avec les rêves les plus apocalyptiques. Ainsi est-ce, en l'occurrence, une même misère humaine qui est exposée à peu de distance à travers une description des rues de la

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, p. 16.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, p. 18.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 69.



L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par J. M. Merino 265 capitale<sup>0</sup> et à travers le récit par Lucrecia de l'une de ses visions, laquelle se clôt d'ailleurs sur une dénonciation de la politique menée par Philippe II : «“El rey dejó perderse el país en el abandono y nuestros padres murieron”, se lamentaban [unos niños huérfanos]<sup>0</sup>. » Ces propos perçus en rêve faisant écho à la critique proférée à l'encontre du roi dans l'entourage de Lucrecia, force est d'observer encore combien le réel et les rêves sont donnés à voir dans cet ouvrage sur le mode des vases communicants. C'est au même effet que contribuent aussi les multiples leitmotiv qui migrent de l'espace des rêves à celui du réel et vice-versa ; on en offrira quelques exemples probants. À commencer par le motif du sang, qui parcourt aussi bien les rues du rêve que celles de la capitale, évoquées d'emblée comme étant le lieu d'abattages quotidiens de bêtes malades ; et c'est comme si ce sang avait quelque influence sur la coloration des rêves de la protagoniste – bon nombre ont pour toile de fond un ciel couleur sang – et était même à l'origine de ses plus horribles visions, comme par exemple celle d'une sanguinaire décollation du roi :

El sueño tuvo tanta viveza que la imagen no requería ser interpretada, como si su sentido fuese simplemente mostrar aquella terrible agonía en que se podía oír el sonido de la sangre al manar de la gran herida que se abría como una segunda boca en la garganta, bajo la barba, mientras la mirada del degollado, y así les sucedía a los cerdos en el momento de la matanza, iba desvaneciendo su brillo de vida hasta conseguir una opacidad inerte, de loza o de metal<sup>0</sup>.

À l'inverse, c'est dans la reconnaissance d'un ciel maintes fois vu auparavant en rêve que Lucrecia contemple, le matin de son autodafé, la « grande luminosité sanguinolente<sup>0</sup> » annonciatrice de l'arrivée du soleil. Les premières descriptions de la capitale depuis le point de vue de la jeune fille permettent aussi l'insertion dans le texte de l'image du dragon rouge vermeil aux sept têtes et aux dix cornes, qui resurgira à plusieurs reprises dans les rêves de Lucrecia, laquelle est sans doute inspirée en cela, comme il est suggéré, par quelque conte particulièrement ancré dans l'imaginaire collectif populaire, mais aussi par l'Apocalypse selon Saint Jean, dont elle avait entendu plusieurs lectures et dans lequel un animal de ce type s'affronte à saint Michel et ses anges. Si nombreux d'ailleurs sont les motifs de ce texte saint dans les rêves de Lucrecia qu'il tend à faire figure d'hypotexte au regard de l'œuvre qui nous occupe. Si bien des éléments de l'univers onirique de la jeune femme sont à mettre au compte des

---

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 66.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 325. Je traduis.

incongruités du rêve, certains d'entre eux s'avèrent donc provenir de la réalité sociale et artistique appréhendée par la jeune fille. Ainsi est-il suggéré que le diable qui lui apparaît dans ses rêves – « rojo con garras y pezuñas y rabo de lanza<sup>0</sup> » – viendrait tout droit d'une peinture du couvent de Santa Ana qui l'aurait terrorisée dans son enfance, ou encore que sa vision de la mer - jamais contemplée dans la réalité – trouverait son origine dans une peinture de l'Alcazar<sup>0</sup> ; les processions de pénitents semblent également avoir alimenté certaines de ses visions prophétiques, resserrant dans son esprit l'enlacement des rues réelles de la capitale avec celles du rêve<sup>0</sup>, tant et si bien qu'elle en vint à supposer d'être la prisonnière d'un seul rêve labyrinthique et interminable, lui-même contenu par un plus vaste espace de rêve et ainsi de suite à l'infini<sup>0</sup> dans une vision de l'existence qu'on pourrait qualifier de borgésienne. Dans l'esprit du lecteur, le brouillage entre réel et rêve est accentué sous l'effet des répétitions exactes d'un mot ou d'un fragment de phrase visant à signifier les migrations de motifs dont on traite. Preuve en est – et ce sera notre seul exemple – la récurrence des termes « andrajos y pellejos », utilisés tout d'abord pour décrire l'habillement d'un visionnaire dénommé Piedrola, très admiré de Lucrecia, puis qui resurgissent dans le descriptif de l'aspect de l'un des oracles qui rendent régulièrement visite à cette dernière dans ses rêves. Cela étant, le jeu de correspondances entre les deux univers a ses limites, comme le signale le fait que la rêveuse ne parvienne pas à retrouver à travers son prétendant l'image de l'amoureux qui lui était apparue auparavant en rêve. Mais, pour pressentir ce décalage, il n'était qu'à prêter attention à l'expression, à travers ses rêves, de ses désirs et de ses pulsions.

### **La révélation des désirs et des pulsions**

Comme à l'occasion de chacun de ses romans, Merino mène dans celui-ci une exploration de l'identité de la protagoniste, tout en continuant d'interroger la sienne dans la mesure où il écrit toujours « au bord même du dédoublement<sup>0</sup> », se sentant être dans cette circonstance à la fois lui-même et son personnage. Appréhender la véritable personne de Lucrecia de León et faire même percevoir ce que purent être ses aspirations intimes, tel est le défi majeur que relève Merino dans le cadre de ce roman historique, donnant à voir tout au long du récit une Lucrecia particulièrement ambiguë,

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, p. 43.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, p. 144.

<sup>0</sup> *Cf. ibid.*, p. 102.

<sup>0</sup> MERINO José María, « Escribir de visiones », in *Leer*, 82, Madrid, 1996, p. 17.

L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par J. M. Merino 267

partagée entre, d'une part, la peur d'être un jour la proie du Saint-Office et, d'autre part, le plaisir et l'orgueil d'attirer l'attention d'hommes puissants et cultivés par ses seuls dons de voyance et depuis l'humilité de sa condition, ce par quoi elle va à l'encontre de l'ordre établi. En particulier, c'est le regard de ce monarque craint et distant qu'elle voudrait voir depuis l'enfance se poser sur elle, ainsi qu'il ressort de l'analepse opérée à l'ouverture du récit ; et toute sa trajectoire n'est en somme que la poursuite de cette aspiration secrète. D'où la place prépondérante occupée par l'austère figure du roi dans ses rêves, à laquelle vient s'opposer celle, humble et chaleureuse, du soldat-prophète Piedrola. Si celui-ci représente aux yeux de Lucrecia non seulement l'envers lumineux du premier mais aussi son substitut désiré, à savoir le roi affable et paternel souhaité<sup>0</sup>, dans les rêves de la jeune fille il ne tarde pas à se présenter comme le guide et le sauveur du pays, apparaissant tantôt sous les traits d'un majestueux cavalier montant un cheval blanc, tantôt sous ceux du Bon Berger récupérant le troupeau mené par le roi à la perte, d'autres fois sous ceux de David vainquant Goliath, ou encore comme un chef héroïque conduisant une armée de guerriers à l'assaut de tous les ennemis<sup>0</sup>. Qui plus est, dans le cadre des rêves nourris de désir amoureux qui alternent avec les visions apocalyptiques de Lucrecia à l'époque où elle se laisse courtiser par le jeune noble Diego de Vítores, Miguel de Piedrola ne tarde pas à se substituer à ce dernier, sous la forme d'un Adam aimant une Ève aux traits de la rêveuse<sup>0</sup>. Considéré en secret par la jeune femme comme « son seul et véritable époux, l'époux que Dieu lui avait destiné pour que tous deux, après avoir sauvé l'Espagne et la chrétienté, règnent dans un monde restauré<sup>0</sup> », Piedrola apparaît même, dans certaines des visions dont elle est l'objet pendant la grossesse, comme le père de l'enfant qu'elle va mettre au monde. Pourtant, il ne s'agira pas d'un nouveau petit Jésus, mais d'une petite Margarita qui naîtra et grandira en prison et que sa mère essaiera de détourner de la voie des rêves puisqu'elle-même y trouva sa perte, l'orientant en revanche vers celle de l'écriture et de la lecture, dans lesquelles elle voit ces armes qui auraient pu la sauver des manipulations dont elle fut victime. S'il est vrai que, à travers ce personnage, José María

---

<sup>0</sup> Dans le même ordre d'idées, son protecteur don Alonso se présente comme le substitut souhaité d'un père autoritaire, lequel la fouette dès qu'elle commence à parler de ses rêves et de ses visions qu'il considère pour sa part comme de dangereux égarements de l'esprit.

<sup>0</sup> Cf. MERINO José María, *Las Visiones de Lucrecia y la ruina de la Nueva Restauración*, op. cit., p. 147.

<sup>0</sup> Cf. *ibid.*, p. 180.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 195. Je traduis.

Merino traite de la condition de la femme à cette époque, en l'occurrence de la femme du peuple, l'histoire de Lucrecia ne manque pas d'être aussi, selon une intention de l'auteur exprimée dans la « Note finale », une parabole de la difficulté qu'ont encore les femmes aujourd'hui à accéder aux sphères du Pouvoir et à être en tous points les égales des hommes dans la société.

En conclusion, on fera tout d'abord ce constat que, par un beau paradoxe, c'est comme un cauchemar que le lecteur de ce roman tend à considérer l'existence de Lucrecia de León. Mais ce qu'il importe surtout de souligner, c'est que ce récit est loin de se résoudre en une condamnation des rêves, ne serait-ce que parce que ceux-ci se présentent sur la fin comme ce moyen par lequel Lucrecia parvient à survivre aux différentes séances de torture qui lui sont infligées. Enfin, on voudrait observer que, si l'on peut peut-être voir poindre de la part de l'auteur une certaine nostalgie des premiers temps de la Création à travers les images de retour qu'il introduit dans ce roman, une telle démarche est toutefois au service d'une dénonciation de l'immobilisme des sociétés ; on y verra la marque d'une pensée progressiste qui revendique notamment une large place aux rêves et aux productions imaginaires.

Natalie NOYARET

Université de Caen

### Rêve et labyrinthes narratifs dans *La Orilla oscura* de J. M. Merino

Fantastique, rêve et imaginaire sont les points cardinaux autour desquels s'élaborent les romans de José María Merino. *La Orilla oscura* ne constitue pas une exception. Ce roman, dans la structure duquel on retrouve plusieurs nouvelles, nous situe dans la sphère de l'étrange. Pour Irène Bessière, « le récit fantastique obéit à un triple principe de composition : verbal, syntaxique et sémantique<sup>0</sup> ». L'utilisation que Merino fait des temps verbaux et des structures de phrases ainsi que le vocabulaire utilisé le rattachent de toute évidence au genre fantastique. Mais, chez lui, cette dimension sert à proposer au lecteur une perception et une vision du monde dans lesquelles la quête de l'identité (à travers le double) est fondamentale. C'est pourquoi nous commencerons par aborder le thème du fantastique, avant de nous centrer sur le thème du double et de l'angoisse, pour enfin en venir au rôle joué par la structure narrative dans la mise en place de la mémoire et du rêve.

### Le fantastique chez Merino : une vision très physique

Dans *La Orilla oscura*, le soupçon est partout, il se glisse dans la perception que le narrateur a du réel. Cela explique l'apparition du fantôme des secrets de famille, ce qui suggère une possible lecture du roman comme un « roman familial » ainsi que le définit Marthe Robert<sup>0</sup>. L'angoisse s'installe peut à peu au point de contaminer la syntaxe et le vocabulaire. Bien que le narrateur soit extradiégétique, la narration est centrée sur le personnage principal qui nous donne constamment sa vision et sa perception des événements. Le thème fondamental est donc celui de l'identité du moi et cela d'autant plus que précisément c'est cette identité qui est au centre du roman qui se trouve mise en doute. Ce thème est celui de la « perception-conscience » du monde. Pour Todorov,

Le thème de la perception est ici important : les œuvres liées à ce réseau thématique en font sans cesse ressortir la problématique, et tout particulièrement celle du sens fondamental, la vue [...] au point qu'on pourrait désigner tous ces thèmes comme les thèmes du regard<sup>0</sup>.

Dans *La Orilla oscura*, le regard est intérieur, puisque la première vision du monde nous est offerte les yeux fermés. Les sens vont d'ailleurs jouer un

---

<sup>0</sup> BESSIÈRE Irène, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 33.

<sup>0</sup> ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>0</sup> TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, « Point Essais », 1976, p. 127.

rôle essentiel dans la perception du monde. À tel point que la seule chose qui permet au narrateur de se sentir en prise avec le réel, c'est l'expérience charnelle qui va lui conférer un bref sentiment d'existence et va l'implanter fugacement dans le réel. C'est le désir qui seul sera à même de donner corps au réel et qui lui permettra de s'éveiller à travers les sens. Le sexe est l'unique vérité, car il conduit à la réalité des corps.

L'aventure débute dans un musée lors de la contemplation d'un tableau dans lequel le narrateur croit deviner une ressemblance frappante avec lui-même. Il s'agit d'une « vision » telle que l'a définie Todorov dans *La Grammaire du Décameron*<sup>0</sup>.

Aux quatre modalités verbales proprement dites, Todorov adjoint une catégorie, de statut indéfini, les « visions ». Il s'agit de coder la perception subjective qu'une personne prend de la situation, ou des événements notamment lorsque la réalité est différente de la perception : la « vision » est le mode de l'erreur<sup>0</sup>.

Cette « vision » du personnage, seul dans une ville lointaine et inconnue, donne au récit son ambiguïté. Comme dans tout récit fantastique, on trouve au début du roman une série d'indices, qui finissent par installer le lecteur dans un monde ambigu et inquiétant, voire même angoissant. Le mot « vision » apparaît d'ailleurs dès la première phrase, au pluriel, ce qui aurait certainement fait plaisir à Todorov :

Leves fulgores en una penumbra, todas sus visiones se desvanecieron : el vano de la puerta, a un lado del descansillo, que daba acceso a un claro en la selva ; el pasillo que se alejaba más allá de la cómoda, bajo dos cuadros oscuros, entreverado por una senda que flanqueaban matorrales voluminosos y troncos gigantes ; un resplandor al fondo derramándose entre las arrugas de una cortina parda, que coincidía con la claridad esparcida en un espacio sin vegetación, donde el espeso follaje mantenía, sin embargo, el poder de su sombra<sup>0</sup>.

L'ensemble du champ sémantique vient renforcer le caractère visionnaire de la perception du narrateur : « fulgores » suggère une perception fugace tandis que le verbe « desvanecerse » indique le caractère fantasmagorique de cette réalité. On a l'impression d'être face à un tableau aux contours flous et fuyants, inquiétant, car les objets s'y trouvent humanisés : le rideau a des rides et le feuillage possède des pouvoirs. Les changements d'éclairage modifient les contours et l'aspect de l'ensemble comme si c'était la lumière qui donnait sa réalité et sa profondeur au monde, la matérialité se trouvant ainsi reléguée au second plan. Tout est en clair-obscur, entre ombres et lumière, exactement comme dans un tableau. Rêve-t-il ? Où se trouve-t-il ? À ce moment le personnage n'a pas encore ouvert les yeux. Il n'est pas

---

<sup>0</sup> TODOROV Tzvetan, *La Grammaire du Décameron*, La Haye, Éditions Mouton, 1969.

<sup>0</sup> BRÉMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973, p. 107.

<sup>0</sup> MERINO José María, *La Orilla oscura*, Madrid, Punto de lectura, 2001, p. 11.

L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par J. M. Merino 271  
encore dans le musée, mais le monde, tel qu'il le perçoit les  
yeux clos, ressemble à une toile. Le personnage est un enseignant invité  
dans une université étrangère d'un pays inconnu (sans doute sud-américain).  
Il est seul et ses rêveries n'en prennent que plus de place : il n'a aucune  
autre personne susceptible d'offrir un démenti à ce qu'il croit être. Le  
vocabulaire suggère un sentiment d'oppression, d'inquiétude (qui sous-tend  
le roman) et les adjectifs, très abondants, presque redondants tels que  
« leve », « oscuros », « voluminosos », « gigantescos », « esparcida »,  
« espeso » ponctualisent cette menace indéfinissable, tout en alourdissant la  
phrase et lui conférant un aspect subjectif. L'imparfait suggère la prégnance  
de ce paysage intérieur qui semble envelopper le personnage. L'espace  
évoque une maison dont le narrateur aurait une connaissance quasi-charnelle  
car il semble avoir touché les troncs. Le toucher est un sens important, car  
cette première perception du monde se fait les yeux fermés. Il semble donc  
conserver une mémoire physique très prégnante de ce lieu, comme s'il  
l'avait toujours connu et cela même en ayant les yeux fermés. Le caractère  
subjectif des indications données – les adjectifs qualifient les substantifs de  
manière subjective – érode la réalité et sème le doute. Ce tableau perçu par  
les sens d'un homme gisant encore dans son lit est empreint de tristesse.  
Quant au long couloir sombre, il suggère une inquiétude et une certaine  
angoisse de l'avenir. L'abondance des adjectifs provoque une distorsion du  
réel. Elle peut se lire comme un signe d'une erreur possible et place le  
roman, dès la première phrase sous le signe de l'ambiguïté. L'utilisation de  
l'imparfait est d'ailleurs suggestive : ce temps est un des signes du  
fantastique comme le souligne Todorov<sup>0</sup>.

J'ai évoqué le fait que le lecteur ignore dans quel pays se déroule  
l'histoire. Cela constitue un élément important, car la spatialité est floue et  
approximative : nous sommes ici ou là. L'espace est tous les espaces et  
aucun espace concret. Philippe Hamon montre bien comment le récit  
fantastique s'appuie souvent sur une description qui « se présente alors  
comme fortement modalisée : c'est la technique impressionniste, celle aussi  
qu'utilisera volontiers le roman fantastique<sup>0</sup> ». Lorsque le personnage  
devient son cousin, il y a changement de lieu, mais les descriptions restent  
vagues. En effet, dans *La Orilla oscura*, les lieux ont une valeur relative,  
seul compte l'univers intérieur du personnage, la réalité se trouve derrière  
ses paupières closes. Le rêve est aussi délétère que la réalité. Chaque rêve  
ouvre une porte vers un autre rêve et cela jusqu'à l'infini. Le personnage

---

<sup>0</sup> Cf. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., 1976, p. 42.

<sup>0</sup> HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique*, 12, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 481.

semble s'être perdu dans une sorte d'abîme et *La Orilla oscura* nous raconte cette chute vertigineuse. Dans ce voyage identitaire aux frontières du rêve et de la réalité, le thème du double va jouer un rôle fondamental.

### **Le thème du double et le mythe**

Nous l'avons vu, dans ce roman, le monde est intériorisé et imaginé au point d'enfanter un *alter ego*, un double né des fantasmes. Dans *La Orilla oscura*, le rêve nous renvoie en effet au mythe. Son double familier va mettre à l'épreuve les frontières de l'identité du personnage et le placer dans un espace frontalier entre deux rives. La « vision » chère à Merino relève de l'hallucination. Il s'agit de fantasmes ; or la fantasmatisation est une activité mentale dissociée, à travers laquelle la personne ne participe pas de la vraie vie, mais poursuit une autre vie qui met en jeu cette partie dissociée d'elle-même :

Le rêve va de pair avec la relation d'objet dans le monde réel, tout comme la vie dans le monde réel s'accorde avec le monde du rêve selon des modalités qui nous sont familières. La fantasmatisation reste un phénomène isolé, qui absorbe de l'énergie mais ne participe ni au rêve ni à la vie<sup>0</sup>.

Le réseau d'images de la première phrase est un signe. On glisse de la réalité au rêve, vers la « orilla oscura » qui donne son titre au roman, vers une réalité limitrophe et interlinéaire. Cet espace sombre et inquiétant évoque les forces obscures et mal définies de la conscience. C'est sans doute pourquoi le double a un caractère mystérieux. Pourtant, ce cousin dont le personnage va prendre la place nous permet de plonger dans sa vie intérieure. Dans *La Orilla oscura*, la plupart des personnages ont un double, par exemple Madraza qui trouve son double en Saraz. *La Orilla oscura* est un roman qui ne se comprend pas par les seuls ressorts du rationnel : les personnages se métamorphosent constamment, perdant leur identité, puis se réveillant pour se retrouver plongés dans un nouveau rêve. Cette impossibilité de les fixer dans une identité définie et statique souligne la complexité de l'âme humaine. Derrière le thème du rêve il y a le thème du double qui se trouve représenté à travers le motif du miroir qui devient récurrent, car lui aussi se transforme, en tableau par exemple. Ce qui explique le fait que les personnages voient leur image sans se reconnaître. Au début de cette chaîne de transformations, il y a le tableau représentant un ancêtre lointain. Le narrateur fera d'abord la connaissance de son cousin lointain, auquel il ressemble si étrangement puis il prendra mystérieusement

---

<sup>0</sup> WINNICOTT D. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1971, p. 40.



L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par J. M. Merino 273  
sa place sans que l'on sache ce que le cousin lui-même est devenu. Ce thème de l'usurpation d'identité est repris et mis en abyme dans un récit se trouvant à l'intérieur du roman. Il s'agit de l'histoire d'une femme qui croit savoir qu'un lézard a pris la place de son époux et qui va démasquer l'usurpateur en usant de magie. Cette histoire sera reprise à la fin par le rêve de l'épouse qui, elle aussi, rêve que son mari est devenu un iguane. Elle sera pourtant incapable de distinguer le cousin de son mari dont elle partage pourtant la vie depuis longtemps. Dans le cas du cousin, le double est un sosie, un personnage extraordinairement ressemblant qui se confond avec le personnage. C'est l'identité de l'apparence extérieure qui constitue la trame de l'intrigue. Il semblerait que le rôle dévolu à la fiction soit de mettre bas les masques, ce qui nous ramène au thème de l'écriture étant donné qu'un autre personnage, dans une deuxième intrigue, n'est rien moins que le cousin d'un écrivain célèbre et mystérieux qui avoue avoir inventé cet écrivain de toutes pièces. Le double est alors dénoncé comme une invention, un leurre, un jeu. Cependant, quelques pages plus loin, on rencontre un autre personnage qui se présente comme étant l'écrivain en question et accuse son cousin d'être fou. Cet écrivain vrai ou faux parvient à séduire la compagne de son admirateur avec laquelle il disparaît. Dans *La Orilla oscura*, tous les personnages importants se créent un double. Ce dédoublement est la conséquence de la fascination des personnages pour leur propre moi. C'est là que se trouve le ressort du romanesque, dans la supplantation de la réalité par un autre mythique.

L'imagination romanesque naturelle fonctionne sur ce principe : que ce soit moi que ce soit autrui, tout être humain est à la fois lui-même et un autre (ou plusieurs autres) ; toute personne en marche tire derrière elle son ombre, ou la projette au-devant ; tout individu qui se regarde dans un miroir ou à la surface des eaux rencontre son altérité<sup>0</sup>.

La plupart des psychanalystes ont, comme Otto Rank, analysé le double comme une annonce de mort. Le double est donc perçu comme une menace susceptible de les anéantir, car se substituant à eux et leur volant ainsi leur vie. Mais chez Merino, la dimension essentielle semble être au contraire celle de la quête de soi, une quête identitaire aux racines toujours mythiques. Le double chez Merino représente le passé inextricable mais à l'attrait puissant. La nature va donc jouer un rôle important, car elle renvoie le personnage à son passé mythique dont elle symbolise les péripéties et les dangers innombrables. Freud<sup>0</sup> souligne que l'homme primitif est fortement tenté par le narcissisme. Le fait que le paysage soit sauvage est important,

---

<sup>0</sup> ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>0</sup> Cf. FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, 2<sup>e</sup> partie « Animisme, magie et toute-puissance des pensées », Paris, Gallimard, NRF, « Connaissance de l'inconscient », 1968.

car la nature va jouer un rôle ; c'est grâce à elle que ce double mythique va affleurer et se trouver suggéré dans le récit. En effet, toujours selon Freud, l'homme ne peut percevoir la réalité qui l'entoure autrement que comme un reflet ou une partie de son propre moi. La jungle traversée, les balancements du bateau au rythme du courant, les dangers rencontrés lors du voyage vont stimuler fortement l'imagination du personnage et lui faire découvrir d'autres versants de sa personnalité. Plongé dans cette nature qu'il fait sienne, il va se révéler à lui-même. La présence de l'eau est également très suggestive. En effet, bien que la mer n'apparaisse pas de manière directe, elle se trouve pourtant évoquée en creux dans le titre à travers le mot « orilla ». La mer représente les forces de l'inconscient, mais elle est aussi retour aux forces régénératrices et maternelles, lieu des naissances et renaissances ; ici le rivage représente l'inachèvement de toute existence humaine, fatalement condamnée à la dérive. Avec sa femme, le personnage fera un long voyage en barque ; cette barque est un « archétype rassurant de la coque protectrice, du vaisseau fermé, de l'habitable<sup>0</sup> » ; c'est aussi le retour au pays natal, à l'intimité de l'être qui leur permettra, à sa femme et à lui-même, de se retrouver. On peut donc dire que le personnage acquiert son étoffe mythique à travers ce double rêvé.

### **Temps, espace et structure narrative**

Les transformations successives des personnages se trouvent reflétées par une écriture qui elle-même se métamorphose – tantôt synthétique, tantôt alourdie par l'adjectivation – : la voix narrative explore ainsi les possibles de l'écriture et son infinie variabilité. Si l'écriture est ici catharsis, c'est donc aussi parce qu'elle ressemble au rêve. En effet, *La Orilla oscura* peut aussi être lue dans une dimension allégorique : cette histoire montre que l'homme est hanté par ses origines lointaines et mythiques. Écrire, c'est accéder au mythe et donc partir à la quête de soi. Le lieu privilégié à partir duquel démarre l'histoire est le musée. Les tableaux sont en effet un accès vers un ailleurs ; ils permettent de s'évader loin de la réalité. L'art et l'écriture permettent de créer une réalité riche et foisonnante. Le musée permet de pénétrer dans l'invisible et de dévoiler le passé enfoui par le truchement de l'imagination. Le musée fascine le personnage qui se détourne des rues et du tourisme ; cet espace clôt qui ouvre vers l'infini c'est l'espace intérieur de l'individu. Il constitue son noyau, son intégrité, et lui ouvre les portes de l'imaginaire. Grâce au musée, il peut se déployer

---

<sup>0</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1966, p. 286.

L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par J. M. Merino 275  
dans l'espace externe du monde réel et aussi dans l'espace  
transcendant du monde des rêves.

Quant à la structure même du roman, elle copie celle des poupées russes, épousant ainsi le propos : dans ce roman, il y a un récit imbriqué dans un récit qui est lui-même un récit et qui se clôt avec le retour à la normale, à savoir la solitude du personnage rentrant chez lui après un long voyage et qui n'est même pas sûr de reconnaître le lieu auquel il revient. Le roman se clôt même par une adresse à un interlocuteur mystérieux, un autre moi, qui pourrait bien être le lecteur lui-même : « Y tú, cuando respondas, sabrás que estás a punto de despartar. Pues así termina, así comienza verdaderamente todo<sup>0</sup>. » L'écriture de la fin du roman contraste avec celle de son commencement : les phrases sont courtes, le rythme hâché. La fin et le commencement se rejoignent, comme si l'espace du dehors et celui du dedans étaient mis en relation par le rêve. On revient dans ces dernières phrases à l'instant du flottement entre la veille et le sommeil par lequel s'ouvrait le roman : un entre-deux où l'identité vacille, où les frontières chancellent, obligeant le personnage à se lancer dans un voyage vers des origines toujours mystérieuses, lointaines et insaisissables. Dans *La Orilla oscura*, nous l'avons vu, la première phrase est essentielle. Mais c'est la conclusion qui relance la trame et confond la réalité et le rêve.

Le roman dans son ensemble baigne dans une lumière nocturne propice au mystère, mais aussi à la peur et au sommeil, qui ouvre la porte sur une quatrième dimension : il s'agit du rêve. Le rêve, c'est la fuite mais aussi l'exploration des profondeurs du moi. Le rêve permet surtout la synthèse de l'irréel et de l'affabulation. Ce qui fascine, c'est cet ailleurs mythique où le personnage se trouve enfin une famille. Il ne s'agit pas de restituer le temps mais de faire ressurgir le passé immémorial dans le but de se retrouver : le thème de la mémoire revient constamment sous des formes différentes : « Su memoria, en la que permanecía de pronto entero e inmutable, el muchacho que había sido<sup>0</sup> », « le desagradó aquella insistencia en la memoria de un tiempo perdido<sup>0</sup> », « mis recuerdos suyos son muy precisos. Ahora mismo me viene otro que es también una imagen<sup>0</sup>. » Alors que l'existence est brisure, le rêve permet de construire et de relier les différentes parties du moi. Le temps chronologique va donc se métamorphoser pour laisser place à un temps indéfini où se mêlent passé, présent et futur : le temps de l'imaginaire.

---

<sup>0</sup> MERINO José María, *La Orilla oscura*, op. cit., p. 402.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 173.

La structure du roman offre un aspect fractionné : 9 chapitres : « En el museo », « El retrato », « La orilla oscura », « Narración del piloto », « Continúa la narración del piloto », « Al final de la tarde », « La historia de Nonia », « El dios lagarto » et « El regreso ». L'histoire du pilote crée une sorte de trame secondaire, un roman dans le roman. Cette structure interne qui se referme vers le commencement tout en suggérant une nouvelle ouverture possible rompt le mécanisme des transformations et met en évidence deux plans : celui du réel et celui de l'irréel qui se répondent. La circularité est une figure essentielle qui renvoie à la mémoire et à l'identité.

Dans *La Orilla oscura*, l'espace du dehors n'est rien d'autre qu'une réfraction de l'espace du dedans ; c'est pourquoi les rues et les places de cette ville inconnue dans laquelle le personnage a échoué semblent vivantes ; elles renvoient toujours le personnage à son passé, à quelque chose de très intime et de familier même lorsqu'il les voit pour la première fois. C'est comme s'il portait ces rues à l'intérieur, comme si elles n'étaient rien d'autre qu'une projection fantasmagorique. Les descriptions très détaillées des objets du marché renvoient pourtant à l'espace extérieur ; le personnage s'y perd, car il se trouve détourné de son centre de gravité : le musée comme espace ouvert vers l'imaginaire. L'espace ne tend en fait qu'à la fusion vers lui-même ; il semble décrire un cercle comme le rappellent les dernières phrases.

Dans *La Orilla oscura*, la rationalité est pulvérisée pour faire place au mythe. C'est ainsi que s'ouvrent les portes d'une autre dimension. Ce roman peut être lu de manière allégorique : l'invitation au mythe nous permet d'accéder à d'autres formes de réalité. C'est l'une de ses particularités. L'autre est qu'il semblerait que seul le désir y soit capable de conférer de la réalité aux rêves.

Carole VIÑALS  
Université Lille III

MONDES ONIRIQUES ET POÉSIE

## **Métaphores oniriques et révélations dans *Soledades. Galerías. Otros poemas* de Antonio Machado**

Le premier recueil du jeune Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, paru en 1907, construit de nombreux mondes oniriques. Il est empli à la fois de récits de rêves nocturnes et de rêveries diurnes. La mise en poésie de ces rêves passe par l'élaboration de métaphores oniriques, chargées de rendre possible l'expression du passage de la réalité au rêve, et surtout l'interpénétration du monde réel et du monde onirique dans le poème. À travers ces métaphores oniriques se dessinent des révélations – mystique, poétique – dont le rêve est la condition.

### **La métaphore de la fenêtre ou l'entrée dans le rêve**

Le motif de la vitre de la fenêtre est utilisé, dans ce recueil, de manière métaphorique pour signaler l'entrée dans le rêve, le moment où la vision onirique se met en place. Cette métaphore annonce souvent une apparition incertaine et fuyante, dont on ne sait si elle fait partie de la rêverie éveillée du poète, ou déjà de son rêve. Le poème XV du recueil rend bien compte de cet effet kaléidoscopique de prisme, de déformation de l'image par la vitre, qui marque l'entrée dans un monde où ce qui est connu devient équivoque :

¿ No ves, en el encanto del mirador florido,  
el óvalo rosado de un rostro conocido ?

La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,  
surge o se apaga como daguerrotipo viejo<sup>0</sup>.

L'utilisation métaphorique de la fenêtre ou la vitre devient le signe même de l'entrée dans un monde qui n'appartient plus à la réalité. Ainsi, dans le poème XXV, le poète, conscient de ce phénomène et le recherchant, s'écrie : « – Abre el balcón. La hora de una ilusión se acerca<sup>0</sup>. »

Une fois entré dans le rêve, une fois cette entrée métaphorisée dans le texte, il s'agit pour le poète d'intégrer le rêve à son poème, qu'il en soit simplement le point de départ ou qu'il finisse par l'envahir totalement.

---

<sup>0</sup> MACHADO Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 2000, [280 p.], p. 106.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 120.

La métaphore de la fenêtre évolue en celle du miroir, qui reflète la quête identitaire de Machado à travers le rêve. Un véritable double onirique, fantomatique, apparaît pendant le sommeil du poète, qui ne parvient pas à savoir si ce double est bien lui-même, si sa voix onirique est la même que sa voix à l'état de veille. Ici se pose donc la question de la vérité de ce qui affleure dans le rêve et de la vérité de la parole poétique onirique. Dans le poème XXXVII, le poète interroge la nuit à propos d'un fantôme aperçu dans ses rêves. Elle finit par avouer l'impossibilité de connaître l'identité du double onirique :

Yo nunca supe, amado,  
si eras tú ese fantasma de tu sueño,  
ni averigüé si era su voz la tuya,  
o era la voz de un histrión grotesco. [...]

Para escuchar tu queja de tus labios  
ya te busqué en tu sueño,  
y allí te vi vagando en un borroso  
laberinto de espejos<sup>0</sup>.

Ici encore le flou du reflet intervient. Par ce labyrinthe de miroirs, image typique d'un scénario onirique, le double se démultiplie encore en diverses facettes, et ce fantôme métaphorise une quête d'identité qui a lieu au sein du rêve et du poème.

L'identité du poète n'est pas le seul élément à propos duquel il devient difficile de distinguer le réel du rêve. Au fil du recueil, l'impression de lire des poèmes rêvés se fait de plus en plus forte. Si certains poèmes sont de véritables récits de rêves (LXIII, LXIV, LXV) et comportent des métaphores oniriques topiques – LXIV : « Y avancé en mi sueño/por una larga, escueta galería<sup>0</sup> » –, il nous semble plus intéressant de nous attarder sur les poèmes plus proches de rêveries, afin de montrer que le rêve contamine tout l'univers poétique du recueil. Tous les éléments du décor et du paysage deviennent des projections oniriques, et sont doués eux-mêmes de la capacité de rêver ; c'est le contenu du poème qui rêve, et non plus la figure du poète. La combinaison d'un substantif suivi du verbe « soñar » à différents temps et formes, ou de sa forme adjectivée est très présente dans le recueil. Ainsi « Sueñan los frutos » (VII), la « noria » est dite « soñolienta » (XIII) tout comme la « copla » dans « Cante Hondo » (XIV), « el agua sueña » (XIX), « las campanas sueñan » (XXV), « las golondrinas se cruzan [...] soñando » (LXXVII), mais aussi la lumière de la lune (LXXII), la mer (XLIV), les enfants (VIII), les statues des fontaines (XXXII). Les exemples

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 183.

sont trop nombreux pour pouvoir être tous cités ici, la liste serait immense<sup>0</sup>. Ainsi le poète ne crée plus de nouvelles métaphores pour décrire un rêve, mais utilise le rêve lui-même pour personnifier les différents éléments du paysage poétique.

Sur le plan stylistique, Machado va créer ce que Gaston Bachelard nommerait un « synonyme onirique<sup>0</sup> », afin de marquer la totale adéquation entre l'acte de percevoir et l'acte de rêver, et leur confusion dans le poème. C'est entre le verbe « sonar » et le verbe « soñar » que se crée cette synonymie. Bien entendu, la paronomase entre ces deux mots favorise déjà ce rapprochement, mais il reste plutôt inattendu pour ce qui est de leurs significations. Le travail poétique métaphorise ici deux termes, donnant à l'un la signification de l'autre et inversement. Ainsi, dans le poème XIII, les deux verbes sont employés au sein d'un même vers pour désigner la « noria » qui à la fois sonne et rêve : « Sonaban los cangilonos de la noria soñolienta<sup>0</sup>. » Mais, le plus souvent, les deux verbes sont employés l'un pour l'autre, ou bien indifféremment pour qualifier un même objet dans des poèmes différents, ce qui crée une confusion entre eux. Il n'est pas rare que le lecteur lise « sonar » pour « soñar » ou le contraire. Dans le poème XLVI<sup>0</sup>, le poète s'attache au début à faire entendre explicitement le bruit de l'eau (« el agua cantaba »), puis utilise le verbe « sonar » (« el agua suena ») pour enfin aboutir au verbe « soñar » (« el agua que sueña ») qui dans ce contexte sonore semble mis pour son synonyme onirique. De même, dans le poème XXV, les cloches tour à tour sonnent et rêvent, le dernier verbe utilisé étant encore « soñar », le plus onirique des deux prenant le pas sur l'autre. Ce procédé est identifiable en maints endroits du recueil, appliqué à d'autres objets ; si les fontaines souvent résonnent chez Machado, plus souvent encore elles songent et rêvent.

Ainsi les barrières entre monde réel et monde onirique tombent dans le poème, condition indispensable à l'abandon au rêve comme puissance créatrice et à l'avènement de révélations portées par lui.

---

<sup>0</sup> Pour une étude exhaustive des éléments animés ou inanimés qui rêvent chez Machado on se reportera à l'étude de DE ZUBIRÍA Ramón, *La Poesía de Antonio Machado*, [308 p.], Madrid, Gredos, « Biblioteca Románica Hispánica », 1995, Capítulo II, p. 62-101. L'auteur souligne notamment que l'extérieur est ainsi éclairé par l'intériorité du poète. Ce rêve du poète déplacé sur le paysage serait donc pour Ramón de Zubiría une forme d'intimisme.

<sup>0</sup> BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, [183 p.], p. 43.

<sup>0</sup> MACHADO Antonio, *op. cit.*, p. 102.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 155-156.



**Les révélations du rêve**

Le poème LXXXVIII suggère que le lieu dans lequel peut s'élaborer la vérité, et surtout la parole poétique vraie, est bien le rêve :

Tal vez la mano, en sueños,  
del sembrador de estrellas,  
hizo sonar la música olvidada

como una nota de la lira inmensa,  
y la ola humilde a nuestros labios vino  
de unas pocas palabras verdaderas<sup>0</sup>.

Ici le poème est une sorte de récit de rêve où l'apparition d'un être supérieur – peut-être Dieu – permet au souvenir d'une musique de surgir, musique qui conduit, à travers l'image orphique de la lyre, à l'idée d'une communion avec l'univers. Il semble que ce soit dans le rêve, et à travers le souvenir, que la parole vraie puisse trouver naissance. L'importance du souvenir est confirmée par le poème suivant dans le recueil.

Comme précédemment les objets du paysage poétique et intérieur se trouvaient inclus dans un monde onirique, et se mettaient à rêver eux-mêmes, le passé est également identifié au rêve. Les images de rêves et les images de souvenirs sont en effet souvent d'une proximité déconcertante ; elles ont le même flou, la même imprécision, et la difficulté de les faire revenir de manière claire à la mémoire est identique. Chez Machado, les rêves deviennent ainsi une sorte de métaphore du passé. Le travail de mémoire est donc un travail de rêverie pour se rappeler des rêves-souvenirs, ce que semble signifier le poème LXXXIX, qui tient presque de la maxime :

Y podrás conocerte, recordando  
del pasado soñar los turbios lienzos,  
en este día triste en que caminas  
con los ojos abiertos.

De toda la memoria, sólo vale  
el don preclaro de evocar los sueños<sup>0</sup>.

Ce bref poème nous donne une clé de la compréhension et de la connaissance de soi. Cette connaissance passe par la mémoire, le passé, les souvenirs, mais les souvenirs de rêves, comme si souvenirs et rêves étaient une seule et même chose, mais surtout comme si la vérité se trouvait au sein de l'onirisme et non au sein du monde de la veille.

Dans *Soledades. Galerías. Otros poemas*, la quête de Dieu puis sa révélation au poète se font au sein du rêve, pendant le sommeil. Le poème

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 212.

LIX raconte les diverses étapes d'un rêve qui conduit finalement à l'intériorisation de Dieu par le cœur du poète :

Anoche cuando dormía  
soñé, ¡ bendita ilusión !  
Que era Dios lo que tenía  
dentro de mi corazón<sup>0</sup>.

Tout le poème fonctionne comme une gradation des révélations connues au cours du rêve. Tout d'abord, le poète rêve qu'il a dans son cœur une fontaine, puis une ruche, puis le soleil et enfin Dieu lui-même. La forme trahit ici un très grand souci d'harmonie auquel répond l'emploi de l'octosyllabe, de la rime croisée dans tout le poème, mais surtout du refrain constitué par les vers 1, 2 et 4 de chaque strophe. Le rêve se fait de plus en plus intense pour finalement conduire à la révélation mystique. Remarquons que, comme souvent, la mise en poésie du rêve laisse clairement transparaître la conscience du poète, qui sait que sa vision est une illusion. Elle n'en est pas moins pour lui « bénie », et sans doute plus porteuse de vérité que la réalité. Dans « El poeta » (XVIII), c'est bien par le rêve que le contact avec Dieu est établi, et ce contact divin légitime le travail du poète : « En sueños oyó el acento de una palabra divina<sup>0</sup>. » Le fait d'avoir entendu en rêve la parole de Dieu permet ensuite à Machado d'affirmer, dans le poème « Introducción » (LXI), que la vérité divine est contenue dans ses vers. Le poète y regarde dans le miroir de ses songes, et y distingue le vrai :

Leyendo un claro día  
mis bien amados versos,  
he visto en el profundo  
espejo de mis sueños

que una verdad divina  
temblando está de miedo,  
y es una flor que quiere  
echar su aroma al viento.

El alma del poeta  
Se orienta hacia el misterio<sup>0</sup>.

Nous remarquons le retour de la métaphore du miroir, qui a encore évolué. Ici le miroir a une double fonction. Il est à la fois le miroir des songes, comme si les songes étaient un miroir dans lequel nous pouvions nous regarder – et donc accéder à une certaine connaissance –, mais il semble également que le miroir soit celui des vers et que, somme toute, le

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 179.

poème reflète le songe, ce qui est bien un des buts de ce recueil. Or, ce reflet des vers et du rêve contient aussi la vérité divine, encore tremblante et qui souhaite jeter son parfum au vent. Peut-être peut-on comprendre ici que cette vérité reste à l'étroit dans le monde des rêves et dans les vers tels qu'ils sont, et qu'elle est appelée à s'étendre, à se répandre au travers d'une parole poétique plus ample : la quête continue, comme le signale la suite du poème. L'avant-dernière strophe reprend la même métaphore du miroir, mais la déplace légèrement :

El alma que no sueña,  
el enemigo espejo,  
proyecta nuestra imagen  
con un perfil grotesco<sup>0</sup>.

Ici le miroir « ennemi » est celui d'une âme sans rêve ; il devient ainsi trompeur et ne reflète qu'une image déformée de la réalité. Si le rêve est le reflet du vrai, alors le poète sans rêves est condamné à devenir cet « histrión grotesco<sup>0</sup> » que Machado redoutait tant dans le poème XXXVII.

### Le rêve créateur

Dans *Soledades. Galerías. Otros poemas*, le rêve ne devient pas seulement la condition nécessaire à la révélation divine, mais également la condition nécessaire à l'existence de la poésie. Ceci se manifeste au fil du recueil à travers deux métaphores, celle du miel, pour désigner la poésie, la parole poétique, et celle de la ruche. Machado désigne souvent sa poésie par les termes « la nueva miel<sup>0</sup> », comme dans le poème LXI, miel qui apporte un renouveau de douceur et de lumière. Le choix de cette métaphore n'est bien entendu pas anodin : le miel est dans la Bible une manière de nommer la parole divine. À travers cette métaphore, la poésie de Machado rejoint la parole divine, et peut prétendre à la vérité. Dans le même poème très harmonieux que nous citions plus haut (LIX), ce miel nouveau qu'est la poésie apparaît lui aussi, toujours au sein d'un rêve :

Anoche cuando dormía  
soñé, ¡ bendita ilusión !,  
que una colmena tenía  
dentro de mi corazón ;  
y las doradas abejas  
iban fabricando en él,  
con las amargas viejas  
blanca cera y dulce miel<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 173.

C'est ici la première apparition de l'image de la ruche dans le recueil, image que Santiago Pérez Gago interprète logiquement comme une métaphore du travail poétique<sup>0</sup>. Le travail poétique commence ainsi dans le rêve, et le résultat du travail de cette ruche à l'intérieur du cœur du poète se lit dans le poème lui-même, qui ressaisit les images du rêve pour les écrire, comme le croyant doit ressaisir en conscience le miel de la parole divine.

La conquête poétique passe donc chez Machado par le songe dans le sens où il est un éveil vers la lumière. Le rêve et la veille ne s'opposent plus, les rêves sont au contraire le lieu du travail poétique. Nous retrouvons ainsi la métaphore de la ruche dans le poème LX, où le travail poétique ne peut s'accomplir sans les rêves :

¿ Mi corazón se ha dormido ?  
Colmenares de mis sueños  
¿ ya no labráis<sup>0</sup> ?

La métaphore désignant le travail poétique, devient, appliquée ici au rêve lui-même, métaphore onirique, et signale par là le rôle créateur du rêve. Ainsi, en l'absence de rêves, il n'est plus possible d'écrire pour Machado, comme on peut le lire dans ces vers du poème LXIX :

Lleváronse tus hadas  
El lino de tus sueños.  
Está la fuente muda,  
Y está marchito el huerto.  
Hoy sólo quedan lágrimas  
Para llorar. No hay que llorar, ¡ silencio<sup>0</sup> !

Dès que le rêve n'est plus, les objets du paysage poétique, qui auparavant « sonnaient » ou « rêvaient », se retrouvent muets, mourants, et l'injonction finale suggère que la poésie – et en l'occurrence le poème, qui s'achève ici – sans rêves retombe dans le silence.

Ainsi dans *Soledades. Galerías. Otros poemas*, les liens entre rêve et révélation sont affirmés sans cesse, moyennant des métaphores oniriques. Tout rêve dans ce recueil, et le rêve permet aussi bien le retour des souvenirs, que la connaissance de soi, de la vérité ou de Dieu. La vision onirique que le poète se fait du monde est celle d'un mélange non contradictoire du rêve et du réel. Le rêve devient ainsi la condition

---

<sup>0</sup> PÉREZ GAGO Santiago, *Razón, « Sueño » y Realidad. Niveles de percepción estética en la semántica « sueño » de Antonio Machado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Editorial San Estaban, 1984, [385 p.], p. 180 et 355.

<sup>0</sup> MACHADO Antonio, *op. cit.*, p. 175.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 190.

indispensable pour que voie le jour la poésie de Machado. Il est rêve créateur, et, s'il fait défaut, la poésie n'est plus là que pour déplorer son absence. Même si l'itinéraire onirique de Machado passe par des tâtonnements, il choisit d'emprunter pour sa quête mystique et poétique les chemins du rêve. Le rêve permet donc dans le recueil la conquête de Dieu et d'une poésie vraie, empreinte d'une vocation de lumière et de pureté que le jeune auteur de *Soledades. Galerías. Otros poemas* n'avait pu trouver dans le seul monde réel.

Irène GAYRAUD

Université Paris IV-Sorbonne

## **La existencia como ensoñación en *El Hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna**

El proyecto novelístico de *El Hombre perdido*<sup>0</sup> constituye un artefacto de apreciable singularidad. Como ha reiterado González-Gerth<sup>0</sup>, piénsese por un momento en la dificultad de extender la fórmula de la « greguería » a la categoría de novela. Siendo ésta una novela nebulosa, nos ha brindado una extraordinaria oportunidad para reflexionar sobre el sueño y sus nebulosos funcionamientos en la ficción.

Analizar los desarrollos oníricos en la novela *El Hombre perdido* no se circunscribe únicamente a los sueños que tiene su protagonista. Al contrario, los fenómenos que tienen un funcionamiento de tipo onírico van impregnando la totalidad de la existencia novelesca del yo y las cosas. Por tanto, nos proponemos en primer lugar dar cuenta de algunos aspectos axiales del espacio y del tiempo, y del modo en que éstos condicionan el errático avance de la narración ; en segundo lugar, considerar el mimetismo entre el yo-ensañador y las cosas que aparecen en el relato ; y en tercer lugar, reflexionar acerca de la apuesta por una analogía entre el inconsciente y la estructura de las cosas. Finalmente, tras atender a las implicaciones que el funesto contrapunto final de la novela tiene para nuestra discusión, consignar algunas reflexiones finales a manera de conclusión.

### **Una topología incoherente y una temporalidad elusiva**

En *El Hombre perdido*, no se nos da el nombre del protagonista. La novela parece comenzar en el área de Madrid, dado que pronto el personaje es conducido a una casita a las afueras de la ciudad, en la que se encuentra un conjunto de obras que Goya supuestamente habría pintado, lo cual nos haría pensar en la madrileña « quinta del sordo ».

Sin embargo, esta inferencia topológica pronto se pondrá en cuestión para el lector cuando, sin mencionarse en la trama ningún tipo de viaje a la Argentina, asistirá a indicios de que quizás también se trate de Buenos Aires. Y ejemplo claro de esto es el capítulo XIII, el cual describe un entorno que es una especie de combinación entre exposición universal y parque de atracciones y al mismo tiempo símbolo de las fútiles ilusiones

---

<sup>0</sup> GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *El Hombre perdido* (1947), Madrid, Espasa-Calpe, « Austral », 1962.

<sup>0</sup> Cf. « We can see in the « Novels of the Nebula » that his effort is to use their structures as he uses the aphoristic structure in his volumes entitled Greguerías, among others of similar nature. », in GONZÁLEZ-GERTH M., *A Labyrinth of Imagery, Ramón Gómez de la Serna's*, London, Novelas de la Nebulosa, Tamesis Books, 1986, p. 133.

colectivas del hombre moderno. Y este símbolo cuenta con un correlato concreto en el famoso Luna Park porteño :

Mi alma desolada que no quiere a los ciudadanos de la ciudad moderna porque son como topos que andan por encima de la tierra, me había pedido una y otra vez que la llevase al Luna Park<sup>0</sup>.

En cuanto a la temporalidad de la conciencia, cabe señalar que en los primeros compases de la novela, la mente del protagonista aparecía empeñada en descubrir un crimen. Este crimen pronto se verá que no consiste en una trama que haya que desentrañar a lo largo de la novela sino que, al contrario, se revela como un indicio vago de la condición existencial del hombre perdido. Y así, en el capítulo segundo leemos :

Me dediqué a hacer pesquisas del crimen que sospechaba.

¿ Pero qué crimen podía haber cometido yo ?

[...]

No conocía a los protagonistas pero había cometido el crimen.

[...] ¿ Fue de niño<sup>0</sup> ?

Y a continuación aparece el relato de un crimen infantil de asesinato de un pretendiente de la criada ; anécdota que, junto a su humorismo, incluye indicios evidentes de traumaticidad sexual. Sin embargo, la gravedad y concreción de tal supuesto trauma del pasado parecen evaporarse pronto, pues luego el protagonista se pregunta si « había sido un sueño o una realidad<sup>0</sup> » y así, este vago sentimiento de culpa quizá corresponda (nueva suposición del protagonista) a un ascendiente. No obstante, sea cual sea el origen de este supuesto problema latente que se sospecha, parece que se trata de un pasado dinámico, construido desde las exigencias de una condición psicológica presente, pues incluso llega a decirse el protagonista : « Yo sólo me atrevía a haber cometido el crimen<sup>0</sup>. »

Con lo cual, podríamos inferir que sería imposible utilizar el concepto de crimen en un sentido externo, fáctico, y de una temporalidad nítida y precisa, al modo en que una novela policial se ocuparía en dilucidar. Más bien, al contrario, diremos que la condición psicológica del protagonista respecto a este motivo del crimen presenta una temporalidad elástica y que a pesar de la importancia que parece tener, tampoco resulta ser una obsesión paralizante : « Aquel crimen que no sabía cuál había sido, pero del que buscaría los datos hasta el final de mi vida, sin obsesionarme demasiado con eso, como una cosa más que encontrar<sup>0</sup>. » Y así, en lugar de encontrarnos a

---

<sup>0</sup> GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *El Hombre perdido*, op. cit., p. 67.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>0</sup> *Ibid.*

un protagonista cuya angustia lo encadena a un lugar fijo que confine una búsqueda psicológica regresiva, es el movimiento espacial errático el que mejor ilustra la vaguedad de su búsqueda, sobre un territorio indefinible, híbrida mezcla entre lo castizo madrileño y la metrópoli porteña.

Por tanto, apuntada ya esta inconsistencia lógica de las coordenadas espacio-tiempo en la novela, es factible ver el avance argumental de la novela como un auténtico errar en su itinerario de experiencias. Entre capítulo y capítulo, no se encuentra una trabazón fuerte de acontecimientos, sino que más bien se trata de una constelación de incidentes quizás no demasiado diferente del devenir episódico e inconexo de la ensoñación.

Así pues, grandes eventos – en un sentido exterior y fáctico de la palabra –, no tenemos en esta novela. Sí, por el contrario, da coherencia a la novela la actitud de la búsqueda de la aventura azarosa, la cual, por nimia que parezca, se sospecha como una gran oportunidad para develar el secreto de la vida. El gran objetivo de nuestro hombre perdido es perseguir, digámoslo con las palabras del prólogo, « la ilusión de encontrarse uno a sí mismo<sup>0</sup> ». Dado este objetivo, no debería sorprendernos que su interacción con las cosas devenga un intento de aprehensión de la realidad en clave de nebulosa ensoñación.

### **Un mimetismo mágico entre el yo-ensañador y las cosas**

El protagonista cuenta con un imaginario que podríamos calificar de suprarrealista – el novelista terminará prefiriendo esta denominación para referirse a un movimiento, el surrealista, del que se siente, según consta a la crítica<sup>0</sup>, un adelantado *sui generis* y no un orgánico secuaz<sup>0</sup>. Para el hombre perdido no existe una realidad entendida como facticidad plenamente

---

<sup>0</sup> Véase el « Prólogo a las novelas de la nebulosa », firmado por el autor en Buenos Aires en 1946, en GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *El Hombre perdido*, *op. cit.*, p. 7. De la Serna tenía el propósito de utilizar *El Hombre perdido* como parte integrante de un conjunto de « novelas de la nebulosa ».

<sup>0</sup> Algunos testimonios críticos mencionan términos, que apenas apuntamos aquí, que obligan a pensar en el surrealismo ; aunque se trate de una coordenada cultural que luego haya que matizar y especificar para el caso de Gómez de la Serna – « reality and superreality », MAZZETI GARGIOL R., *Ramón Gómez de la Serna*, New York, Twayne Publishers, 1974, p. 43 ; « un relato surrealista », ZLOTESCU-CIORANU I., « En búsqueda de la narración del *Hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna », in BUSTOS TOVAR E. de (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 875 ; « [...] la concepción de lo que para Ramón es el surrealismo, siempre con su constante doble intención de renovación expresiva y preocupación por problemas humanos trascendentales », CHARPENTIER SAITZ H., *Las « nouvelle » de Ramón Gómez de la Serna*, London, Tamesis Books, 1990, p. 163-164.



exterior, de perfiles nítidos y regida por leyes exteriores al yo. Por el contrario, hallamos un curioso mimetismo entre las dinámicas de su psique y los fenómenos que ocurren a su alrededor. Y así, en el capítulo XV, tenemos un claro ejemplo de una constante obsesión en el protagonista : la aventura suprarrealista de entablar contacto azaroso con una mujer aparentemente desconocida pero que en realidad encarna a la mujer mítica que él busca con sus facultades oníricas. Estando en un tren, decide incursionar y cruzar la puerta de un coche-cama que resulta ser una especie de salón aristocrático ocupado por una dama que lo invita a entrar. Respecto de lo cual el protagonista constata : « Como si entrase en la habitación de lo soñado, penetré en el coche-salón<sup>0</sup>. »

Esta experiencia, vaporoso extrañamiento de lo cotidiano, supera los límites de lo verosímil :

El azul del salón nos envolvía como una niebla insomne en aquel viaje, que parecíamos hacer en el vagón del tren recién inventado. ¿ No sería ella la esposa del inventor del primer tren de lujo [...] y con la que tropezaba yo por primera vez en el azar de los viajes ? [...]

– Yo tenía que encontrarla alguna vez – dije en voz alta.

– Pues tú no sabes la casualidad que ha sido... Has debido soñar mucho.

– Tanto que nunca estoy despierto<sup>0</sup>.

Nos parece que una interpretación inmediata de la frase final de esta cita vería en ella una prueba de que tal episodio no tiene ni un ápice de realidad y por tanto correspondería a un sueño del protagonista. No obstante, aunque es evidente que lo narrado se ajusta a los deseos psíquicos del protagonista, hemos de reconocer que tal narración forma parte de la (super)realidad ficcional de la novela. Si bien es cierto que el protagonista dice que su entrada al coche-salón era « como si entrase en la habitación de lo soñado<sup>0</sup> », precisamente la expresión comparativa « como si » nos está atestigüando que lo que el protagonista está viviendo es un suceso supuestamente experimentado en el mundo exterior. Un poco más adelante, y en el mismo episodio, aparece una frase que confirma la realidad de esta experiencia, aunque sea nebulosa, dentro de la historia novelesca :

---

<sup>0</sup> En « Suprarrealismo », Ramón Gómez de la Serna parece adoptar un papel de distanciado cronista de algunos de los gestos surrealistas más escandalosos y llamativos ; y a la vez se permite consignar expresiones de comedido elogio con respecto a la esencia de tal movimiento. Y así, dirá de los surrealistas que « son unos seres puros y tenaces, que devuelven a la realidad, por otro camino que el de siempre, su sentido religioso, escatológico y esotérico. » in *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 280.

<sup>0</sup> GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *El Hombre perdido*, op. cit., p. 81.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 81.

La noche vivía en su túnel azul como si estuviese en la sombra al mismo tiempo que en la luz.

Las ruedas del tren, que no podían dejar de tener su tosquedad violenta, retumbaban debajo de nosotros y daban golpes con sus talones de hierro.

Ese ruido dramático y real corregía la suposición de imaginario que tenía el viaje.

Era aquella una aventura esperada, en la que la realidad se superaba<sup>0</sup>.

El ruido de las ruedas sería, pues, para el protagonista, un indicio de que no estaba meramente soñando, sino experimentando una superrealidad « en la que la realidad se superaba »; en la que lo onírico y lo real no simplemente coinciden, sino que acaso también comparten cierta relación analógica.

### **Una analogía entre el inconsciente y la estructura de las cosas**

Esta maravillosa armonía entre el mundo psíquico y el mundo exterior, en este contexto literario, puede claramente enmarcarse dentro del vanguardismo de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, en este punto puede ser valioso considerar que esta idea no se circunscribe exclusivamente a vanguardias como la surrealista, sino a un inconsciente mítico mucho más vasto. Estando en el contexto de la interpretación de una visión en particular, el Dr. Jung plantea el tema de la armonía entre lo interior y exterior de la siguiente manera :

Pero ustedes verán que aquí nos concierne una cuestión mucho más profunda, a saber, si realmente tenemos acceso a una capa de datos interiores que es la esencia del mundo exterior. [...] ¿ Tenemos o no tenemos un acceso interno a estos datos ? Ustedes saben que en toda la filosofía de Oriente y toda la filosofía antigua medieval existía una profunda convicción de que esto era posible, de que tenemos un acceso a la sustancia del mundo a través de una vía interior. [...] Primero de todo debemos admitir que lo inconsciente todavía nos habla de este modo, y por lo tanto debemos decir que ocasionalmente ocurre que las cosas son las mismas dentro y fuera, sin una explicación causal. Y en la medida en que el inconsciente es parte de nuestra vida, vive con nosotros y ha de vivir con nosotros, debemos aceptar este tipo de lenguaje como la convicción peculiar de lo inconsciente aunque no coincida con nuestras opiniones racionales conscientes<sup>0</sup>.

Esta analogía entre el inconsciente y la estructura misma de las cosas de que habla Jung podría ser utilizada como un principio que podríamos aplicar para acercarnos a las nebulosidades de *El Hombre perdido*. No se trata de la tiranía del sueño entendido como evasión y mistificación de la realidad, sino de una experiencia cognoscitiva en la que lo exterior y lo interior pueden tener puntos de coincidencia y traducibilidad.

---

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>0</sup> FOOTE Mary (compiladora de apuntes de clase), *Interpretation of visions, part 3, notes on the seminar in analytical psychology*, cuaderno sin fecha de publicación, clase del 6 de mayo de 1931 (la traducción del inglés es mía).

A este respecto, conviene aducir aquí algunas ideas expresadas en el « Prólogo » antes mencionado. En él, de la Serna, consciente de la falta de una estructura progresiva en los sucesos de la novela, afirma :

Yo sé que por el solo hecho de amontonarse las cosas como se amontonan va a hacer un efecto cruel y terrible esta novela que es un sueño real, no un sueño soñado ni recordado. [...]

Aquí está recogido algo del tejemaneje del vivir, su gangrena gaseosa, su sueño de realidad cambiado por una estilográfica<sup>0</sup>.

Y así, el autor nos invita a una concepción psico-onírica de la realidad. La realidad no sería, pues, un monolítico conjunto de objetos regidos por leyes racionales y causales, sino más bien un caos, « un tejemaneje », que nosotros mistificaríamos si lo intentáramos adaptar a presupuestos lógicos. Aquí hay, pues, una apuesta por suponer que la realidad cuenta con unas condiciones y una estructura similares al interior de nuestros sueños. Un pequeño ejemplo de ello podemos hallarlo en el primer capítulo, donde, para describir las piedras que componen el empedrado de la calle, aparece esta sorprendente frase :

Las piedras de la calle se alborozaban con la idea de que nadie supiese su número exacto y de tener resquicios para lanzar fuera las ideas subterráneas, ideas de árbol y de volcán, ideas de vomitar fuera la moneda de cuño antiguo que tienen tragada desde hace mucho tiempo<sup>0</sup>.

De modo que la realidad exterior, en este caso de las piedras que conforman una vía urbana, también cuenta con una psique, con unas pulsiones y deseos de expresar, realizar y manifestar su finalidad óptica.

Esto de que en esta novela las mismas cosas y los fenómenos exteriores cuenten con una estructura psíquico-onírica acaso pueda ser interpretado, desde la conciencia narradora, como un desesperado diálogo ontológico entre el yo y, podría decirse, la psicología de las cosas, a la manera de un conjuro mágico que intente burlar, mediante esta mirada animista sobre la materia inerte, las exigencias de la conciencia humana de la muerte. Préstese atención a la alusión a la muerte en el siguiente fragmento del « Prólogo » :

Las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico – más allá del estado sonambúlico – y con fervor de arte, pues no se trata de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *El Hombre perdido*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 12.

Así pues, la propia obra literaria, ese producto de un « fervor de arte », parece erigirse como un mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte. ¿ Pero cuál será el balance final de esta apuesta ?

Al final de la novela, el hombre perdido parece haber encontrado un espacio de libertad y cierto nivel de encontrarse a sí mismo. Abandona una vida acomodada y piensa en instalarse y vivir junto a unas vías férreas en aparente desuso. Se echa a dormir (dato significativo) en una vía que suponía muerta o durmiente y finalmente, según parece, es atropellado por un tren. Ese ferrocarril arrollando al héroe durmiente nos presenta un final de tremendo impacto fácticamente real que aborta de manera radical una experiencia suprarrealista que, aunque no estaba exenta de problemas, parecía lograr en algún momento una utópica convergencia entre lo onírico y fáctico exterior; y nos exige una hipótesis final, que quisiéramos consignar a manera de conclusión.

Con este suceso final, el sueño de una vida vivida onírica y novelescamente parece problematizado y puesto en cuestión. ¿ Acaso invalida todas las apuestas del arte y del sueño por construir un modelo suprarrealista de existencia ? ¿ O funciona como una punzante impugnación del progreso científico-industrial representado por una locomotora asesina de sueños y de la existencia particular de este hombre perdido<sup>0</sup> ? Nos limitamos a sugerir estas posibles explicaciones – que incluso no sólo podrían ser compatibles, sino además estar interrelacionadas. Sí quisiéramos, no obstante, ampliar nuestra mirada a este problemático final, extendiéndola de manera que incluya al lector. En tal caso, quizás este final sueño fatal del hombre perdido funcione para el lector como toma de conciencia, de que éste vive perdido y de que ni el progreso científico-industrial ni una libertad individual supuestamente alcanzada lo salvarán de la muerte. Acaso el lector, que en el sueño de la lectura novelesca asiste al sueño mortal de su protagonista, una vez cerrado el libro, al despertar del imaginario acto de leer y a punto de reanudar su vida cotidiana, se vea asaltado por la sospecha de que vive soñando, sin dirección, y en inminente peligro.

---

<sup>0</sup> El mismo Jung vio en la civilización contemporánea y tecnológica – aun apreciando sus prestaciones – posibilidades incluso más amenazantes para el ser humano que los temores derivados de una cosmovisión de tipo sobrenatural : « In fact, the terrors that stem from our elaborate civilization may be far more threatening than those that primitive people attribute to demons », « Approaching the Unconscious », in JUNG C. G. (editor), VON FRANZ M. L. (editora posterior a la muerte de Jung) y FREEMAN John (coord. de la ed.), *Man and his symbols*, New York, Dell Publishing, 1971, p. 31, 90 y 91, respectivamente.

Alejandro ROOP  
Alejandro ROOP  
Wheaton College

## Emilio Prados, «Circuncisión del sueño» ou le rêve comme gravure eidétique du monde

Emilio Prados<sup>0</sup>, initié par son frère qui suivit des études de psychanalyse à Munich dans les années 20, rappelle ses connaissances de Freud et souligne la portée onirique, temporelle et mortelle, que le rêve entretient avec ce qui est et ce qui a été. En s'observant, il se considère déjà, dans *Penumbras III* (1954-1955) comme le symbole blessé qui concentre dans son corps le flux et la circonférence qui intègrent le tout dans le centre et l'unité de la vie continue :

Ya estoy en mí, bajo la sombra  
del corazón que me devora  
Símbolo herido de mi centro  
vivo en las lágrimas que entrego  
[...]  
Me voy durmiendo... (En mi costado  
nace una fuente en mí soñado.)  
[...]  
¡ Se une el silencio ! (Subo a verlo)  
¡ Cierro su piel sobre mi cuerpo !  
¿ Dormido estoy?... (Mi sueño gira.)  
¡ Nazco del centro de una herida<sup>0</sup>!

Mais il va s'attacher, dans « Circuncisión del sueño », à participer du sens hébreu du rêve (*hallom*), qui signifie à la fois « rêver », « être » et « devenir homme », car le rêve, composante obligée du sommeil, se nourrit de matériaux de représentation mémorisés pendant l'état de veille. Le vers recueille par conséquent des instants où le sommeil paradoxal dépossède le rêveur de son rêve, puisque ce dernier fonctionne selon ses lois propres et, même s'il emprunte à la vie éveillée ses matériaux, il les transforme en une autre temporalité et en un espace différent, perpendiculaires au creux du réel. Or, en dédiant son recueil à son père – « A mi padre, en su vida » – et en ouvrant son recueil par une citation de Novalis – « Toda ceniza es polen y su cáliz el cielo » –, Prados exprime la fécondité de la mort et réaffirme le poids réel du deuil. C'est pourquoi le rêve, qui est une mort du corps, n'est pas considéré par Prados comme une disparition de l'Être, mais comme une ramification de la vie dans les processus infinis de la nature. Il renforce ainsi par le rêve une poétique, qu'il définissait déjà par l'incertitude au cours des dernières semaines de la guerre civile à Barcelone, lorsqu'il répétait à María

---

<sup>0</sup> Né à Málaga en 1899, Emilio Prados décède à Mexico en 1962.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, *Poesías completas*, t. II, ed. de BLANCO AGUINAGA C. y CARREIRA A., Madrid, Visor, 1999, p. 241-242.

Zambrano : « Me pasa con Dios lo que a San Agustín con el tiempo cuando dice : “Si no me lo preguntan lo sé, y si me lo preguntan no lo sé<sup>0</sup>.” » Le rêve et le sommeil vont être observés par Prados les yeux clos, dans un mouvement vers l’intérieur, afin d’allier la réalité extérieure à la réalité intérieure dans le devenir. Prados explique lui-même le lien ininterrompu entre la vie et le rêve, dans une lettre envoyée à son frère Miguel le 9 avril 1957 : « Este libro se llama “Circuncisión del sueño” que es decir *vida continua*. (La que Cristo nos dio). *Non alia sed haec vita sempiterna*, decía, creo, San Agustín<sup>0</sup>. »

Or, c’est toujours le penseur de Thagaste qui nous invite à transformer les gestes de l’action en pensée pour fuir la percutante efficacité de l’action et de ses instruments :

Ne va pas au dehors, rentre en toi-même, car la vérité réside dans l’homme intérieur ; et si ta nature te paraît inconstante, élève-toi plus haut, mais en te souvenant que s’élever soi-même, c’est s’élever en tant qu’âme raisonnable<sup>0</sup>.

C’est pourquoi Prados conclut le poème « El presente feraz » par un « Presente sin retiro, advenimiento, / estancia : el sol<sup>0</sup> ». Il tente donc de nous révéler un « Pacto interior », titre de la première partie de *Circuncisión del sueño*. Et il va déployer l’unité de la vie continue dans la deuxième partie, « En la gracia del viento », comme si la duplicité de la vie traditionnelle était affirmée, mais à la fois niée, par le propre devenir. Il confère alors au monde du rêve et du sommeil une authenticité qu’il avait déjà entraperçue dans *Río natural* où il évoquait la nature éternellement naissante de Dieu : « ¿ En dónde estás, Emilio ?... » / ¡ Canto otra vez ! / ¡ Y Dios / siempre naciendo<sup>0</sup> ! »

Le rêve est alors le premier éveil, la première différenciation d’une conscience humaine que Prados explore depuis 1941, à partir de *Qu’est-ce que la métaphysique?* de Heidegger, ouvrage qu’il souligne dans une version de Xavier Zubiri où il retrouve dans la figure d’Adam d’avant la chute le caractère de l’ignorant de lui-même qui « est une âme en union immédiate avec son naturel. L’esprit est en lui comme un rêve<sup>0</sup> ». En effet,

---

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, cité par ZAMBRANO María in « Pensamiento y poesía en Emilio Prados », introduction à *Circuncisión del sueño*, Valence, Pre-Textos, 1981, p. 12.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, cité in HERNÁNDEZ Patricio, *Emilio Prados. La memoria del olvido*, II, Zaragoza, Universidad, 1988, p. 413. C’est Prados qui souligne.

<sup>0</sup> Saint AUGUSTIN, *De la vraie religion*, XXXIX, 72, in *Le temps de Dieu*, Paris, Points, « Points Sagesses », 2008, p. 26-27.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, *Poesías completas, op. cit.*, p. 271.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>0</sup> KIERKEGAARD Sören, *Le Concept d’angoisse*, in *Œuvres Complètes*, t. 7, paragraphe 5, Paris, L’Orante, 1973, p. 143, cité in CARRIQUE, Pierre, *Rêve, vérité. Essai sur la*

pour le penseur allemand, lorsque nous dormons, nous sommes saisis par la nuit, qui est la ténèbre essentielle de l'homme. Heidegger reprend dans sa conférence la thèse hégélienne de l'identité de l'être et du néant<sup>0</sup>, et il définit « la nuit claire du Néant de l'angoisse » comme le lieu propre de la « manifestation originelle de l'existant comme tel<sup>0</sup> ». Le rêve pradien ne cesse de rappeler, également, les commentaires que Heidegger consacre, dans *Être et Temps*<sup>0</sup>, à Kierkegaard à partir de son essai *Le Concept d'angoisse*, que Prados lit dans une version publiée à Buenos Aires par Espasa Calpe (1946). Or, dans le cinquième paragraphe, Kierkegaard attribue au rêve une fonction identique à celle de Hegel dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*. Par le rêve et la nuit, l'esprit connaît parfaitement ce qu'il est, sa substance. Le rêve est une concentration en soi-même, dans laquelle l'esprit abandonne son être-là et se confie au souvenir. Et, de la sorte, il est enfoncé au cœur de la nuit dans la conscience de soi<sup>0</sup>.

Le rêve pradien intègre ainsi la totalité des images et accueille en profondeur l'Être et la richesse de sa substance. C'est donc dans le rêve de la présence de l'esprit que Prados, par l'intermédiaire de Kierkegaard, comprend le fonctionnement de l'angoisse comme seul phénomène permettant d'expliquer le péché et de remonter à l'origine en acceptant l'alliance par le biais de la coupure. Autrement dit, le péché habite l'innocence et engendre un état de rêve de l'esprit qui, de cette manière, devient un lieu où l'homme est dépossédé, puisqu'il est assigné à l'immédiateté. Le rêve acquiert, par conséquent, une fonction inaugurale, à travers la figure mythique de l'innocence. Prados fut très imprégné de la figure de Kierkegaard, puisque, dans *La Pesanteur et la grâce* de Simone<sup>0</sup> Weil, le poète souligne justement, dans le chapitre « La cruz », une pensée de la philosophe française, où il est question de l'innocence :

El dolor es la voz totalmente exterior y esencial a la historia.

Sangre sobre la nieve. La inocencia y el mal. Que el mal mismo sea puro. Sólo puede serlo en el sufrimiento de un inocente. Un inocente que sufre derrama sobre el mal la luz de la salvación. Es la imagen visible del Dios inocente. Por eso un Dios que ama al hombre, un hombre que ama a Dios, deben sufrir<sup>0</sup>.

---

*philosophie du sommeil et de la veille*, Paris, Gallimard, 2002, p. 167.

<sup>0</sup> HEIDEGGER Martin, *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 69.

<sup>0</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>0</sup> Cf. *Être et Temps*, deuxième section, paragraphe 45.

<sup>0</sup> Cf. HEGEL F. W., *Phénoménologie de l'Esprit* (1805), Paris, PUF, 1982, t. II, p. 312, cité in CARRIQUE Pierre, *op. cit.*, p. 163.

<sup>0</sup> WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1947. Cet ouvrage a été publié à Buenos Aires par Sudamericana en 1953 sous le titre *La Gravedad y la gracia*. Les citations seront empruntées à cette version en espagnol.

<sup>0</sup> WEIL Simone, *La Gravedad y la gracia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953, p. 149.



Dans *Circuncisión del sueño*, le rapport à la nuit est une épreuve qui instaure une affinité complexe et lourde, vis-à-vis de l'originel et du réel : le rêve ne reçoit son statut ontologique que de la vigilance qui s'ensuit et qui l'annule en tant qu'idéal. D'où, dans le recueil de Prados, le poids de la parole poétique comme ce qui tire le lecteur du sommeil. Le rêve « ne serait plus alors un état transitoire, traversé de l'imminence de sa propre disparition, mais la modalité spécifique de la manifestation de l'origine, et cela pour la pensée même<sup>0</sup> ». La poésie pradienne acquiert dans *Circuncisión del sueño* le poids du mystère que l'on retrouve dans la reproduction de *El Sueño de Jacob* de Ribera que Zambrano envoie à Prados sous la forme d'une carte postale depuis Rome. Dans l'exil de son amie et grâce à l'image d'une image qui porte en elle un double deuil, celui d'une peinture par rapport au réel et celui d'une copie par rapport à l'original, le poète de Málaga redécouvre l'image relative de la matière rêvée. D'où l'exploration de l'intériorité du rêve et du sommeil, car il veut scruter l'autre rive. Il n'est donc guère étonnant qu'il se consacre à une réalité encore plus fluide que le réel, puisqu'il souscrit à l'une des propositions de *La Pesanteur et la grâce* de Simone Weil, qu'il n'a eu de cesse de souligner :

En la percepción sensible, si no se está seguro de lo que se ve, uno se mueve sin dejar de mirar, y entonces el objeto aparece. En la vida interior, el tiempo desempeña el papel del espacio. El tiempo modifica, y si a través de las modificaciones mantenemos la vista orientada hacia la misma cosa, al final la ilusión se disipa y lo real aparece. La condición es que la atención sea una mirada y no una atadura<sup>0</sup>.

L'unité parfaite du rêve pradien est substance active, douée de perception et de désir :

En lo interior – en lo infinito –:  
selva es la luz que une en su centro a un círculo.  
[...]  
¿ En lo infinito – lo interior –,  
guarda el espacio un límite tan sólo ?...  
(Un círculo es la cruz, abierta,  
en la unidad en que la cruz se engendra.)  
[...]  
¡ Parto al centro mi cruz...  
(¿ Dos ángulos,  
que en mi se unían, vuelan separados ?...)  
–¡ Cruz de mis alas, no abandones  
la unidad que, al nacer mi cuerpo, escondes<sup>0</sup> !

---

<sup>0</sup> CARRIQUE Pierre, *op. cit.*, p. 70.

<sup>0</sup> WEIL Simone, *op. cit.*, p. 181.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, *op. cit.*, p. 384-285.

Le poète moderne endure l'irrésolution de l'incertain, et fait dépendre la réalité de cette irrésolution même. La perte d'identité du sujet est alors inhérente à cette capacité à voir la mise en échec de la raison, et le rêve individuel de l'artiste s'exprime dans des récits de rêve. La liberté du rêve peut donc se confondre avec la liberté ontologique de l'individu. Ainsi, comme le souligne Prados dans un commentaire de l'*Émile* de Rousseau, il faut s'adonner à « la exigencia de la personalidad libre<sup>0</sup> ». Tout concourt, par conséquent, à donner au rêve son caractère de centre réflexif de l'humanité, mais aussi – selon l'expression même de Rousseau – de « labyrinthe fangeux<sup>0</sup> ». Le continent intérieur devient la source et la face obscure d'une réalité que Prados veut rallier au reste de la vie, car l'histoire interne et le destin extérieur sont deux forces finies qui se déploient dans la durée inachevée du rêve. C'est pourquoi Prados transforme dans ses cahiers le fragment n° 103 d'Héraclite – « En la periferia del círculo principio y fin son uno<sup>0</sup> ») – en : « En el centro del círculo principio y fin son uno<sup>0</sup> ».

Ainsi, le temps et l'éternité sont imbriqués, car, selon les notes que Prados a prises à partir des commentaires de Hegel sur Héraclite : « Lo que importa es el concebir el ser como la unidad de lo contradictorio, no haciendo caso de la contradicción, sino reduciéndola y disolviéndola<sup>0</sup>. » Dans son poème « El presente feraz », Prados appelle cette union des contradictions « sucesión intemporal<sup>0</sup> ». C'est pourquoi l'homme devient, à partir de la lecture du *Concept de l'angoisse* de Kierkegaard une entité tragique et mouvante, un moment de croisement de l'éternité et du temps, c'est-à-dire un équilibre en mouvement, que Prados décrit dans ses notes comme la condition absolue de l'homme :

Destino es lo exterior, opuesto a la Historia, y sin embargo continuación del sueño en el hombre (aunque sin realizar todavía como en ella) ; esto es, necesidad heredada

---

<sup>0</sup> MONDOLFO Rodolfo, *Rousseau y la conciencia moderna*, Buenos Aires, Imán, 1943, p. 49.

<sup>0</sup> ROUSSEAU Jean-Jacques, cité in JACKSON J. E., *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001, p. 27.

<sup>0</sup> *Los Presocráticos*, II, trad. et notes de Juan David GARCÍA BACCA, México, El Colegio de México, 1943, p. 31.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, « Papeles », in SUÑÉ MINGUELLA Gemma, *La Cruz abierta. El presente infinito de Emilio Prados*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2003, p. 127.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, à partir des commentaires de Hegel sur Héraclite, dans ses *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (Míc. Rollo 9, red box 14). Les notes de Prados ont été reproduites – comme on le sait désormais – par SUÑÉ MINGUELLA Gemma, *op. cit.*, p. 36.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, *Poesías completas, op. cit.*, p. 269.

hacia la necesidad buscada o adquirida (afuera). [...] La vida en el tiempo, sólo, no tiene presente<sup>0</sup>.

Le rêve et le sommeil sont pris dans la pensée et dans l'instable. C'est pourquoi Prados déclare que l'homme doit « aceptar y abandonarse al continuo devenir<sup>0</sup> », car s'abandonner à la nécessité impérieuse de la fluidité consiste désormais en « dejarse deslizar sobre nuestro eje central o río natural<sup>0</sup> ». Dans *Circuncisión del sueño*, tout est promesse d'une pensée à venir, mariage entre le destin (le futur) et l'histoire interne de l'homme – passé toujours en train de se construire. Et la raison, sans se dresser contre l'homme, devient dans le rêve source et accompagnement de la vie, passage du temps dans l'écriture, reconnaissance humaine de la violence de sa propre pensée aux prises avec le déterminisme, mais aussi enveloppe active qui préserve l'homme de sa propre inhumanité. Les dictateurs n'empêchent-ils pas, en effet, les opposants de dormir ? Sachant qu'ils ne peuvent atteindre cette partie de l'âme humaine où le rêve choisit sa demeure, les dictateurs se décident à détruire la pensée par la destruction du sommeil. Là où l'homme s'abandonne à l'opacité absolue du rêve comme faisant partie intégrante de la vie et de son être-en-soi, le dictateur voit dans le rêve l'illusion de la liberté. Car, mêlant divers ordres du phénomène, le rêve accomplit la reconnaissance ultime de Dieu, puisque « le rêve est un phénomène qui ne s'observe que pendant son absence. Le verbe "rêver" n'a presque pas de présent<sup>0</sup>. »

Prados peut accéder à une zone de foi entière qui force la perception à aller au-delà de la croyance première. En effet, le rêve apparaît dans sa matérialité pleine et entière, lorsqu'il s'attache à détruire la véritable illusion, celle des idéologies et des systèmes. Dans le cas de Prados, la circoncision est l'alliance de la pensée avec sa propre mise en échec dans la raison, mais aussi acceptation de cette faiblesse comme semence nécessaire dans l'élan vers le devenir. C'est dans ce sens que Prados applique les fragments n° 73 et 75 d'Héraclite, qui, à première vue, semblent s'opposer, mais qui, dans la logique du penseur grec, se noient l'un dans l'autre, pour forcer la raison à dépasser la circularité des négations dans laquelle l'homme commun fixe le *logos*, lorsqu'il ne peut l'assumer : « No obrar ni

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, Mic. Rollo 9, red box 14, cité in SUÑÉ MINGUELLA Gemma, *op. cit.*, p. 128.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, « Apéndices » a *La Piedra escrita* (1961), Madrid, Clásicos Castalia, 1979, p. 164.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, Notes à son projet de recueil *Símbolo herido*, Mic. Rollo 9, red box 14, cité in SUÑÉ MINGUELLA Gemma, *op. cit.*, p. 131.

<sup>0</sup> Paul VALÉRY, cité in PACHET Pierre, *La Force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988, p. 40.

hablar como dormidos<sup>0</sup> » et « Los durmientes, operarios son y colaboradores de lo que en el mundo se engendra<sup>0</sup> ».

L'œuvre de Prados respecte « el saber del alma » que María Zambrano impose à sa raison poétique, ainsi que la pensée du sentiment, comme moteur et accomplissement de l'amour. Mais le regard poétique de Prados voit dans la raison l'acceptation de regarder ce qui est toujours comme beauté en soi du monde. Le rêve devient alors la lisière qui confronte le créateur aux limites du *logos*. C'est dans ce cas que Prados peut souscrire, finalement, à la vision végétale que Zambrano accorde au rêve :

Image de l'être, image de la mort, a-t-on dit du rêve. Image de celui qui dort, plus près de coïncider avec lui-même, sans possibilité de se démentir, de s'aliéner dans l'action, de se multiplier dans le mouvement de translation et de dédoublement dans l'action. Image de l'unité et unité primaire. [...] Où se trouve, à proprement parler, celui qui dort ? Il montre qu'on peut être et vivre sans coexister, qu'on peut être sans à peine vivre. Il est comme la plante, le maximum d'être avec le minimum de vie<sup>0</sup>.

L'être humain doit devenir transition dans la transcendance. D'où, dans *Circuncisión del sueño*, l'analogie que l'on peut établir entre le devenir pradien et la forme *serpentinata* que Zambrano récupère pour définir la trajectoire humaine<sup>0</sup>. Aussi, dans son intégration possible dans la vie, à travers la culture, la joie du poète s'exprime enfin dans l'image de la semence :

Dentro del trigo retornado a vida,  
Abril los vuelos mil sus cumbres llueve  
y al centro de un espacio recogido  
en círculo feliz se habla y responde :  
– Prenda de un trigo soy, trigal y germen  
en sucesión latente de un olvido<sup>0</sup>.

D'où la vision inégalée que porte Zambrano sur Prados :

Y sólo el juego ordenador de vida-muerte, de sombra y cuerpo, de aire y tierra, de sueño y pensamiento, le sostiene. Mas él mismo ha de ir sosteniéndolo sin desfallecer y aun desfalleciendo en un incesante moverse tal como un péndulo viviente<sup>0</sup>.

D'où l'âme consciente et ombrageuse que Prados accorde au rêve :

¡ Un círculo es la sombra bajo el Sueño !  
¡ Centrada a un trigo injerto entre los labios

---

<sup>0</sup> *Los Presocráticos*, op. cit., frag. n° 73.

<sup>0</sup> *Ibid.*, frag. n° 75.

<sup>0</sup> ZAMBRANO María, *Les Rêves et le temps*, Paris, José Corti, 2003, p. 90-92, [trad. française de *Los Sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992]. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>0</sup> ZAMBRANO María, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 34-35.

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, *Poesías completas*, op. cit., p. 299.

<sup>0</sup> ZAMBRANO María, Introduction de *Circuncisión del sueño*, Valencia, Pre-Textos, 1981, p. 7.

es luz !... [...] (El trigo sobre el campo  
– jinete sin Abril – cabalga y sueña.)<sup>0</sup>.

En utilisant la majuscule pour le mot « Sueño », Prados avance des perspectives d'interprétation que l'on peut donner de son recueil mais il accentue l'idée que c'est par l'intellect que l'on saisit les racines des choses. Car Prados connaissait la définition de Novalis : « Los sueños son excreciones ; se originan por el movimiento peristáltico del cerebro<sup>0</sup>. »

La netteté hallucinatoire confère au temps une gravité d'équilibre entre le naturalisme et l'idéalisation : dans *Le Rêve de Jacob* de Ribera mais aussi dans *Le Rêve du patricien* de Murillo, tous deux au Prado, les humains se plient pour entrer dans le cadre, car il se peut que derrière le réalisme ténébriste, le poète ou le peintre accordent un esprit d'escalier à ceux qui s'abandonnent à l'incarnation de l'esprit grâce à la vérité invisible du rêve.

Juan Carlos BAEZA SOTO  
Université de Reims-Champagne

---

<sup>0</sup> PRADOS Emilio, *Poesías completas*, op. cit., p. 300.

<sup>0</sup> NOVALIS, *Gérmenes o Fragmentos*, publié par les éditions Séneca, « bajo el cuidado tipográfico de Emilio Prados », version espagnole de GEBSE J., México, Séneca, « El clavo ardiendo », 1942, p. 49.



## TABLE DES MATIÈRES

Béatrice Ménard	
Présentation. Écrire le rêve.....	7
Rêve, psychanalyse et fiction	
Sylvie Sesé-Léger	
Rêve d'analyse, rêve de fiction. Quelques réflexions méthodologiques.....	15
Clément Tournier	
Rêves et travail du rêve dans <i>Terra Nostra</i> de Carlos Fuentes.....	23
Enrique Pérez-Cristóbal	
Éros et Hypnos. Quelques remarques sur le rêve chez Sainte Thérèse.....	31
La voie des songes	
María Angélica Semilla Durán	
Revelaciones del sueño y alteridad en la obra de Leopoldo Brizuela. Las pesadillas de la Historia .....	41
Paciencia Ontañón de Lope	
Los sueños de la Regenta.....	51
Claire Violet Martínez	
De la révélation des rêves à la révélation du rêve dans <i>Rabos de lagartija</i> de Juan Marsé.....	63
Fonction narrative du rêve	
Françoise Pérus	
<i>Pedro Páramo</i> o la ensoñación del narrador anónimo.....	75
Françoise Aubès	
Fonction du rêve dans <i>Pantaleón y las visitadoras</i> de.....	
Mario Vargas Llosa.....	81
Annick Le Scoëzec Masson	
Le rêve romantique dans <i>Leyendas</i> et autres récits de Gustavo Adolfo Bécquer .....	89
Rêve et énigme	
Bernard Sesé	
Essai d'interprétation d'un rêve de <i>La Tregua</i> de Mario Benedetti.....	101
Pablo Martín Ruiz	
Sueños como pistas: policial y psicoanálisis en <i>La Pesquisa</i> de Saer.....	111
Thierry Nouaille	
Hypnose, rêve et réalité dans <i>Tres golpes de timbal</i> de Daniel Moyano.....	119
Rêve et fantastique	

Marie-José Hanã	
Realidad y sueño en algunas obras hispanoamericanas de la literatura fantástica	
.....	<b>129</b>
Mariano Fernández Sáenz	
De la escritura de los sueños al sueño de la escritura en Julio Cortázar.....	<b>137</b>
	Rêve et découverte de soi
Sadi Lakhdari	
Los sueños en <i>El Amigo Manso</i> de Benito Pérez Galdós.....	<b>147</b>
Sylvie Turc-Zinopoulos	
Le rêve dans «Una Bargossi por celos. (Relación de un sueño)», de Julia Codorniú.....	<b>157</b>
	Rêve, désir et séduction
Francisco José Villanueva Macías	
Mutilación de lo real e ilegible deseo. Una poética del sueño en la obra literaria de Luis Buñuel.....	<b>169</b>
Mercedes Rowinsky-Geurts	
Sueños como puentes de la memoria en la poesía de Cristina Peri Rossi.....	<b>179</b>
Sophie Large	
Rêves d'Adam et rêves d'Ève dans <i>El Infinito en la palma de la mano</i> de Gioconda Belli, de la connaissance aux origines.....	<b>189</b>
Marie-Caroline Leroux	
Capitulations du réel, impostures du rêve, une étude de <i>La Milagrosa</i> de Carmen Boullosa.....	<b>199</b>
	Rêve et théâtre
Lise Jankovic	
Onirisme et fantasmes dans <i>Quimeras de un sueño</i> de Enrique Zumel.....	<b>211</b>
Samantha Faubert	
Le rêve de Doña María dans <i>Águila de Blasón</i> de Ramón del Valle-Inclán: lecture herméneutique et fonction dramatique.....	<b>221</b>
Gersende Camenen	
La scène onirique du théâtre arltien. <i>300 Millones</i> de Roberto Arlt.....	<b>231</b>
Cécile Chantraine Braillon	
Le rêve dans le théâtre de Carlos Denis Molina, expressions, mises en scène et dimension cathartique.....	<b>239</b>
	Rêves, cauchemars et inconscient collectif
Emmanuelle Sinardet	
Rêves et cauchemars dans <i>Cholos</i> de Jorge Icaza. La révélation d'une réconciliation possible.....	<b>249</b>
François Delprat	
Rêves, fantômes et phantasmes dans l'œuvre de Rómulo Gallegos.....	<b>259</b>



## Poétique du rêve

- Amadeo López  
 Sueño de escritura y escritura del sueño en *Elsinore. Un cuaderno* de Salvador Elizondo.....**271**
- Natalie Noyaret  
 L'univers onirique de Lucrecia de León recréé par José María Merino (*Las Visiones de Lucrecia*, 1996).....**281**
- Carole Viñals  
 Rêve et labyrinthes narratifs dans *La Orilla oscura* de José María Merino.....**289**

## Mondes oniriques et poésie

- Irène Gayraud  
 Métaphores oniriques et révélations dans *Soledades. Galerías. Otros poemas* de Antonio Machado.....**301**
- Alejandro Roop  
 La existencia **como ensoñación** en *El Hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna.....**309**
- Juan Carlos Baeza Soto  
 Emilio Prados, «Circuncisión del sueño» ou le rêve comme gravure eidétique du monde.....**317**