

LA CASA DE CRISTAL

Miguel Casado

*Son del sueño*¹ se reclama como una narración, una «novela desen- cuadernada», según la fórmula del escritor polaco Bruno Schulz a que se acoge; es, como indica el título, de una clase muy común de narra- ciones: el relato de los sueños, algo que estamos acostumbrados a hacer y a escuchar en la vida cotidiana; pero también algo que, tradicional- mente, se ha tendido a escribir mediante variadas formas de discurso: así, se citarían los sueños bíblicos o las transcripciones de Freud, con su voluntad médica, las alegorías barrocas de Quevedo o Sor Juana Inés de la Cruz, o el entusiasmo de los surrealistas, alguno de los cuales conse- guía dormirse y *soñar* en cualquier instante que lo deseara. En esta tra- dición se inscribe el libro de Ildefonso Rodríguez: no los sueños como *material*, sino como *escritura*, una música compuesta con ellos, un *son* —como también advierte el título.

Dado que los anteriores libros del autor lo fueron de poemas, éste supone un gesto nuevo en su trayectoria. Así lo reconoce su primer párrafo: «Son muchas las comarcas en la república del sueño, y muchas las figuras y las voces que en ellas viven. Nada se contará aquí sobre un perso- naje de hechos escasos, agobiado siempre por la redundancia, por la marca de su propia identidad; su voz no es narrable, exigiría la música, insistente y circular, de unas coplas cantadas a un amo. Sin embargo, la existencia de ese personaje es la condición misma de todas estas narraciones».

¹ Ildefonso Rodríguez, *Son del sueño*, Madrid, Ave del Paraíso, 1998.

Se alude, pues, a su libro anterior, *Coplas del amo*², para marcar las diferencias. Las *coplas*, como se señala, se entonaban en honor de una tiranía: la del *yo*; aunque, al leer el texto, esa tiranía no fuera tan palpable: los poemas desplegaban una personalidad fragmentaria, aglutinada sólo por lo sucesivo de sus actos o sensaciones, o —dicho de otra forma— se trataba de una serie de personajes dispares que sólo azarosamente parecían coincidir en un lugar: el que el *yo* intentaba que se tomara como identidad suya; el fragmento empezaba con una tercera persona —*aquel que, quien, uno que...*— y el proceso rítmico lo dirigía hacia un único puerto: *ése soy yo*. Una frase, sobre todo, quiere distinguir este planteamiento del que actúa ahora en *Son del sueño*: «su voz no es narrable, exigiría la música, insistente y circular...»; así, para Ildefonso Rodríguez, ambos libros se diferencian en cuanto al género: uno es poesía y el otro narración, y eso se manifiesta en el ritmo y también en el carácter de los personajes.

En cuanto al ritmo, basta con leer una página de cada texto para percibir que, aun estando ambos en prosa, hay una gran distancia de orden musical. Mientras las *Coplas* desplegaban su melodía «insistente y circular», su recurrencia salmódica, la prosa de *Son del sueño* se arma en las tensiones y distensiones de la sintaxis, en el ajuste armónico o contrastado de los períodos.

En cuanto a los personajes, el de las *Coplas*, obsesionado por la identidad, no era *narrable*; pedía una lógica poética. En cambio, el nuevo escenario de los sueños asume muchas figuras y voces. El paso de lo uno a lo múltiple abre la posibilidad y necesidad de la narración: cuando los personajes que habitan un espacio tienen autonomía, vida propia que no acaba de reducirse a un solo núcleo, se dan las condiciones narrativas. *Son el sueño* articula relatos extensos, que van encadenándose en torno a una figura —como el saxofonista Gaona o el *veraneante*—, con otros relatos muy breves, estampas a la luz de un relámpago, por donde cruzan numerosos personajes con o sin nombre, suce-

² Ildefonso Rodríguez, *Coplas del amo*, Barcelona, Icaria, 1997.

Miguel Casado (Valladolid, 1954) es poeta (*La mujer automática*, Madrid, Cátedra, 1996) y crítico (*De los ojos ajenos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999; *Apuntes del exterior*, Santander, La Ortiga, 1999).

diéndose con el mismo vértigo que lo hacen las caras que vamos percibiendo a lo largo de la vida. Este protagonista plural se presta también a una serie de itinerarios de lectura que pueden libremente elegirse: de los niños a los ancianos, del aprendizaje en la escuela a los dilemas estéticos del músico, de lo psicológico a lo sociológico, de una arcaica vida rural a Liverpool, o los viajes en tren, las fantasías sexuales, los amigos, la familia, el amor.

Pero el fin del citado párrafo tiene casi el carácter de una síntesis dialéctica: «Sin embargo —dice, negando lo que acababa de afirmar—, la existencia de ese personaje es la condición misma de todas estas narraciones». *De ese personaje*, es decir, de ese «no narrable» cantando en las *Coplas*. Y, así, nos hace regresar al punto de partida: a un sujeto, que subyace a todo para que todo pueda existir, que subyace incluso a las formas de su propia negación. Lo antes dicho era cierto: las diferencias rítmicas y la independencia de los personajes establecen géneros distintos; pero, más allá, la escritura sigue siendo única, teatro en que se representa el conflicto de la identidad.

En *Son del sueño* el tono dominante de este conflicto es el miedo: a perder la identidad, a no tenerla, a no haberla tenido; casi en cada relato se guarda un rincón para este debate íntimo. «Esa especie de electricidad salina» impregna el espacio del libro, es su atmósfera, como en los claroscuros o las esquinas sombrías del cine expresionista alemán: la corporeidad de una amenaza, la imantación aterradora de un extraño objeto que de pronto aparece... Los recovecos del escenario, sus accidentes, las riadas, los terrenos pantanosos, los kafkianos pasillos, el aliento suburbial, las dunas que antes fueron praderas... rebosan de esta clase de electricidad: se oye, se condensa en grumos, se ve «igual que si se estuviera viendo una mano que busca algo dentro del agua». Es la angustia que se siente cuando se rompe un papel y los pedacitos salen volando, la que sufren los muñecos de un almacén que el personaje visita y cuyo permiso de vida virtual caduca cada atardecer; el miedo es la herencia núcleo del aprendizaje en el seno familiar, es también el espejo en que el *yo* reúne todas las corrientes de culpa que a su alrededor fluyen.

Al leer *Son del sueño*, la identidad va manifestándose no conceptualmente ni psicológica ni existencialmente: su presencia nace de un mecanismo de repetición, cuya columna vertebral es el miedo. La promesa de conocimiento que atrajo a un personaje a arriesgarse a una revelación oracular o divina arroja sólo esta parca cosecha: «no me llega la verdad que el dios me reservaba o la verdad es este miedo».

El conflicto no es, por tanto, muy diferente del que desarrollan otros textos de Ildefonso Rodríguez, y ya en muchas ocasiones sus poemas incorporaban zonas cuyo origen onírico parecía claro. Después de haber empezado perfilando las distancias, viene ahora la tentación de reducirlas al mínimo, de preferir un dibujo de continuidad dentro de su obra. Pero no sería exacto, y para comprobarlo debe valorarse el papel que en este libro cumple *el sueño*: no es una disculpa para introducir un argumento o unos personajes, no es un simple catalizador azaroso de la escritura, tampoco un depósito de material inconsciente dispuesto para un psicoanalista. En este libro, el sueño es el lugar de una operación literaria; es, por encima de lo demás, una *forma* e, inseparablemente, un *sentido*.

El *sueño*, en efecto, aparece, a causa de su modo de articularse, como una estructura textual que se abre a la pérdida. El montaje del texto no admite otra descripción que la del laberinto: cada párrafo, cada frase son lugares donde perderse, donde quedar retenido, lugares hipertrofiados, aislados, por la debilidad del hilo que pretende tejerlos; cada pequeña sala del laberinto es un mundo, y el montaje hace que después de una se suceda otra, y otra, de un modo que podría prolongarse sin límite, ya que se hace obvio que siempre es posible un nuevo paso, una vuelta de tuerca más. Se evoca entonces la carrera, la caída sin fin, que reconoce todo durmiente.

Laberíntica, la estructura de la caída acoge las innumerables caídas, las pérdidas de la identidad. Quizá sean tres las direcciones principales que adquiere tal pérdida en *Son del sueño*: la disolución de lo personal en lo colectivo, la derivada del tratamiento del tiempo y la que el propio libro llama «mal de los símbolos».

«Como las chispas que saltan al atizar las brasas con el badil –se lee–, así destellan las correspondencias de esta historia con otras muchas, en otras latitudes». Hay, pues, conciencia de una línea de disolución de lo personal que se documenta en lo onírico, de las corrientes de identidad colectiva que socavan la autonomía del sujeto. La fuerte base arquetípica del mundo soñado es bien conocida desde los estudios de Jung, y estos relatos incorporan la conciencia de tal fenómeno interiorizándolo y convirtiéndolo en episodio suyo. Es la sensación de que las leyendas oníricas se construyen con material prefabricado, de que lo adoptan naturalmente: los esquemas de los cuentos infantiles o folclóricos, de los tradicionales relatos de terror asoman una y otra vez. Y también, en el caso de Ildefonso Rodríguez, es muy notable el papel expreso que toman algunas mitologías arcaicas –«pensé en el portento

que debió de ser la visión de una ciudad caldea», se lee— y así desfilan mesopotámicos, etruscos, micénicos, egipcios, presocráticos... Junto a lo arquetípico, traen estas fábulas míticas una abismarse en el tiempo que tiene algo de *sagrado*, de terror sagrado. Son las raíces de la cultura, pantanosas como las raíces infantiles, familiares de la identidad.

Con el tiempo se relaciona, precisamente, la segunda dirección de la pérdida. Es sabido que sobre la experiencia del sueño ha pesado siempre una fuerte tensión temporal: mientras los sueños de los antiguos apuntaban al porvenir y se tomaban como depósito profético, avanzada la Edad Moderna su signo fue girando hasta que Freud teorizó un proceso consolidado ya desde el Romanticismo: los sueños —se dirá ahora— se alimentan de recuerdos y señalan al pasado³.

Inevitablemente, éste es aquí el punto de partida y el soñador encuentra un edificio «donde, con entrada gratis, puede visitarse el panorama de la infancia». La mirada atrás está marcada por el deterioro y los escenarios del libro son con frecuencia verdaderos almacenes de desechos, mientras el personaje se convierte en una especie de buscador en las escombreras de la memoria. Este mecanismo reiterativo produce, por fuerza, una conciencia de la repetición, y a partir de ahí se intuye un cambio en el modo de experimentar el tiempo.

«Caminaba hacia aquel lugar donde ya estuvo otras veces», se lee, y así —debido a esta suma de *veces* en que se ha vivido lo mismo— el recuerdo se convierte en presentimiento; una «memoria del porvenir» surge, anticipa lo que va a suceder. Por eso, es tan frecuente la sensación de *umbral*: «el presentimiento de lo que se oirá un instante después, sin escapatoria posible»; y, aun así, el *umbral* parece magnético, absorbe: saber no activa ninguna clase de voluntad, el signo del camino no cambia. Un mundo montado sobre fragmentos de la memoria determina el futuro con absoluto poder: «la certeza aguda de que todo sucederá de nuevo, porque todo ya se representó, sin vuelta de hoja, en un único escenario».

Así, no sólo se pierden el presente y el porvenir; se pierde también la médula personal de la vida que, en verdad, sólo finge ser vida, pues ya está jugada. El *yo* se esfuma: el tiempo vivido ya sólo engañosamente le pertenece, porque —cosificado— es una materia inerte que lo obtura todo y no reconoce límites personales. A esta cualidad alienadora de una memoria hipertrofiada es destino, se refería Bruno Schulz al decir:

³ Cfr. George Steiner, «La historicidad de los sueños». En: *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997. Traducción de Encarna Castejón y Menchu Gutiérrez.

«Es un tiempo desgastado, estropeado por los demás, raído, diáfano, agujereado como un tamiz. (...) Se trata de una especie de tiempo vomitado, de un tiempo que ya ha servido»⁴.

Del «mal de los símbolos», tercera dirección de la pérdida, hablaba también la primera página de *Son del sueño*: «todos ellos (todos los personajes) son parientes, miembros de una numerosa familia afectada por el mal de los símbolos». Es un *mal* arraigado en las tradiciones de interpretación de los sueños: hipersimbolismo, que cree ver un signo en cada cosa, una significación en cada mínimo suceso; también, como se comprueba en la experiencia onírica en que animales y plantas se le enquistan y le crecen por el cuerpo al personaje, se trata de una forma de animismo, una alucinación de la correspondencia entre todos los seres.

Los depósitos de la memoria y las metamorfosis del sueño amenazan al fin con disolver la realidad en un puro ejercicio simbólico, que funciona como barrera antepuesta a las cosas y es igualmente una forma de alienación. Porque sólo lo exterior se mueve y el sujeto queda separado: «Cosas comunes (...) se deslizaban con seguridad (...), animadas por un nervio que desconocía la duda. Yo, con el cuerpo adormecido, envuelto en algodones, miraba y entendía la movilidad de aquellos signos. Eran signos, señalaban algo». No sólo como aquí, *entre algodones*, sino incluso en cualquier acción aparente, el personaje de este mundo se comporta como sujeto pasivo, toma el puesto de espectador. Siempre colocado como ante una pantalla de cine, hasta lo hipotéticamente íntimo necesita sacarlo, proyectarlo allí, para sentirlo vivo, aunque ya no suyo. Por eso, incluso la sensación más gratificante, la que le entrega más poder y plenitud, no puede asumirse como núcleo para una identidad, sino como boquete por el que se vacía en la alienación; así comenta el personaje un momento en que se siente literalmente levitando: «No habría peso, ni brizna de paja, ni vilano que me hiciesen descender de mi energía. Estaba dentro de mí contenida aquella fuerza y era engendrada por un sentimiento absoluto, pero también devastador; pues lo rebajaba la sospecha de que le estuviese sucediendo a otro». Una ley fundamental de este mundo, como ya se dijo, es que siempre cabe obra vuelta de tuerca. Y conduce al mismo puerto.

Por todas estas vías, Ildefonso Rodríguez ha elaborado el sueño como *forma* que le permite dar un salto en su análisis del conflicto de la identidad. Pero, a la vez, la naturaleza fértilmente contradictoria de su

⁴ Bruno Schulz, *Las tiendas de color canela*, Barcelona, Barral, 1972. Traducción de Salvador Puig.

escritura ha dejado algunos indicios de cómo también el *sueño* puede ofrecerse como forma de resistencia frente a la dinámica de la pérdida, puede sugerir los brotes de otra concepción de lo personal.

Así, cuando se lee: «Quien está dentro del círculo oye todas las voces desde una lejanía (...); viaja en el trillo y le envuelve un sonido mayor, creciente, sin huecos, que le deja absorto». Es fácil reconocer al citado sujeto pasivo en este niño que participa en las extinguidas tareas agrarias; pero también percibir que su experiencia en tal caso es de otra índole: se oyen vagas y diversas voces desde el sueño y éste se convierte en un zumbido único, empastándolas a todas en una, el zumbido existencial: la médula de la vida se afirma casi en un éxtasis que, ahora sin merma, prescindiera de lo subjetivo. Esta fuerza en estado puro tiene algo de orden, imprime al libro su sucesividad sin pausa, en que el mismo seguir andando se identifica con una lógica de la vida que arrastra consigo al personaje —«así encadenan los pensamientos este suave par de botas que me calcé»— y también lo llena.

Esta doble experiencia de dependencia y energía, de entrega y libertad, viene a coincidir con una conocida idea de María Zambrano; según ella, hay unas profundidades de lo íntimo en que ya no puede distinguirse entre ver y actuar: «el arte verdadero —dice— disipa la contradicción entre acción y contemplación»⁵ y la pasividad del durmiente descubre su otra cara de movimiento y vida.

Por eso, el poder creador de la lengua, que contagiaba «el mal de los símbolos», es también el que dibuja imágenes memorables, tan encendidas de energía que valen por sí solas —el camello que camina con una mitad de su cuerpo descomponiéndose al paso, la iluminación y el olor de las escenas, el tacto de sus texturas. Con una inacabable densidad léxica y una sintaxis áspera y estudiada en sus compases, podría decirse que Ildefonso Rodríguez talla las sensaciones, las acendra hasta que cada una tiene cuerpo.

En esta peculiar y personalísima nitidez crece un palpito de *sentirse en evidencia*, de revelación personal tan extrema y desnuda que en otra forma no podría darse, vedada por códigos sociales y literarios que aquí quedan hechos trizas. Se trata de un agudo carácter confesional que el relato toma directamente de las sensaciones, no de un argumento o del desarrollo del discurso. La misma María Zambrano lo explicaba, en su estudio sobre *la confesión*: «Son las entrañas que quieren vivir como

⁵ María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.

tales entrañas. El corazón que no quiere ser transmutado en objeto de condición distinta, ser asimilado por la razón, por ejemplo, o disuelto por ella»⁶. Es una clase de desnudez en que lo personal circula por un camino muy diferente del previsible, del regulado por las costumbres y las normas, con una transparencia que desborda los tabúes y las represiones, los límites que una idea convencional de la intimidad opone a la vida. Es el mismo proceso de *confesión* que Walter Benjamin analizó en su famoso artículo sobre el surrealismo y que le llevó a proclamar: «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria por excelencia»⁷.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». En: *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971, vol. 1. Edición de Jesús Aguirre.