

PROTAGONIZAR EL SUEÑO: LA POÉTICA SURREALISTA DE LUDWIG ZELLER

Melanie Nicholson
Bard College

Introducción: Zeller en la órbita del surrealismo

José Miguel Oviedo ha llamado al poeta y artista chileno Ludwig Zeller “el último surrealista” (187).¹ Aunque muchos -incluso Zeller mismo- dudan de la veracidad de esta etiqueta, lo innegable es que Zeller es el último poeta hispanoamericano en mantener firme su apego al surrealismo a lo largo del siglo XX y hasta comienzos del XXI. Aun si fuera exclusivamente por esta razón, valdría la pena examinar la trayectoria poética de Zeller como documento cultural-histórico, como evidencia de la larga sobrevivencia del surrealismo en América Latina. Pero mi propósito aquí es otro, ya que su poesía merece examinarse por sus propios méritos y no sólo por su papel histórico. En este ensayo propongo analizar la retórica de lo onírico en la obra de Zeller, planteándola como única en la poesía surrealista internacional por la presencia abarcadora, la complejidad y la fisonomía marcadamente sombría de dicha retórica. Parto de las palabras de Anna Balakian, respetada crítica e historiadora del surrealismo literario, cuando observa que “Si Octavio Paz representa el signo ascendente del surrealismo, Zeller coloniza el lado oscuro de la luna en la órbita surrealista” (“Óptica” 172). En este “lado oscuro” de la visión onírica reside la particularidad y el genio de la poética de Zeller.

Si la poesía de Ludwig Zeller se conoce relativamente poco en el mundo literario actual, será en parte por la complicada trayectoria vital y artística del poeta. Al contar su propia historia, Zeller traza una

¹ El epíteto “el último surrealista” aplicado a Zeller aparece primero en José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. IV (Madrid: Alianza, 2001). La frase forma parte del título del ensayo por Oviedo incluido en *Ludwig Zeller: Arquitectura del escritor*, del cual cito aquí.

HPR/91

línea directa entre las circunstancias de la niñez y su eventual visión estética: “He nacido en 1927, en el desierto de Atacama, al norte de Chile. Estos poemas y *collages* serían otros de haberse originado en un ámbito distinto al del surrealismo, al cual mi obra se adhiere enteramente...” (citado en Mutis 7). Como es el caso de otros escritores hispanoamericanos, entre ellos los argentinos Olga Orozco y Enrique Molina, para Zeller la juventud transcurrida en regiones provinciales y desérticas abre cierta perspectiva inusitada, la cual más tarde se ajustará a una visión surrealista del mundo. Zeller llega a Santiago en 1949, donde traba amistad con los integrantes del grupo Mandrágora, en especial el poeta Enrique Gómez-Correa. Este grupo, cuya publicación *La Mandrágora* alcanzó siete números entre 1938 y 1943, se había establecido como uno de los más tempranos y más radicales proponentes del surrealismo en Latinoamérica.² Como corolario a su apego al surrealismo, Zeller coincidió con el grupo Mandrágora en su interés por los románticos alemanes; en esta época temprana publicó traducciones de la poesía de Novalis, Hölderlin y Achim von Arnim.

En las décadas del 50 y el 60, Zeller desarrolló en Santiago una labor cultural como traductor, curador de arte, y asesor artístico del Ministerio de Educación, pero su propia obra poética se difundió en forma limitada. Entre 1962 y 1964 trabajó con los esquizofrénicos en un hospital, desarrollando su interés en el lenguaje de la locura, y en el mismo período estudió con la psicoanalista Helena Hoffmann la técnica del “sueño vigil-dirigido”—ambas actividades que influirían en el desarrollo de su propio lenguaje poético. Junto con su esposa, la artista Susana Wald, Zeller fundó en 1968 la Casa de la Luna, núcleo de actividades surrealistas que servía simultáneamente de galería de arte,

² El “Grupo Mandrágora” fue integrado por cuatro participantes iniciales: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, y Teófilo Cid. Más tarde otros escritores, entre ellos el conocido poeta Gonzalo Rojas, colaboraron por breves períodos en las actividades del grupo. Los mandragoristas propusieron una visión radicalmente anti-social (y particularmente anti-Neruda) del arte, basada en el surrealismo francés pero con vínculos directos al romanticismo alemán. Junto con el grupo formado por Aldo Pellegrini en Buenos Aires en 1926, La Mandrágora marca el temprano florecimiento de la estética surrealista en Hispanoamérica. Aunque Zeller llegó a Santiago después de la disgregación oficial del grupo, puede afirmarse que la filosofía mandragorista influyó de modo determinante en el desarrollo de su propio pensamiento poético.

HPR/92

sitio de encuentros culturales, revista y editorial (del mismo nombre). En ese mismo año salió una importante colección de poemas y *collages* de Zeller, titulada *Los placeres de Edipo*. En 1970 Zeller y Wald organizaron la exposición “Surrealismo en Chile” (con el catálogo a su cargo), una muestra de arte y textos surrealistas de notable repercusión en Santiago. Parecería que su carrera como poeta y artista dentro del ámbito cultural de Chile ya estaba bien encaminada, pero las realidades políticas intervinieron y en 1971 Zeller se exilió con su familia al Canadá. Aunque las próximas dos décadas en el norte le serán fructíferas en cuanto a producción literaria y artística, sus relaciones culturales con Chile y Latinoamérica sufren. Como resultado, su conexión con la literatura chilena “es marginal y, por un largo tiempo, casi secreta” (Oviedo, “Último” 187). En cambio, Zeller empieza a moverse en ámbitos más amplios; en particular, establece en esta época un importante vínculo con el grupo neo-surrealista *Phases* en París. En las palabras de Oviedo, la experiencia de la soledad en el exilio, lo cual explica en parte la “extrañeza radical” de la obra de Zeller “es posible gracias a la asunción de una patria internacional y sin fronteras: la del lenguaje surrealista” (“Salvaje” 45).

La última curva en este camino serpentino lleva a Zeller y Wald a Oaxaca, México, donde se establecieron en 1993 y donde residen hasta la fecha. La bibliografía poética y artística de Zeller se ha expandido enormemente en las últimas dos décadas, con una importante antología poética publicada por Fondo de Cultura Económica en 1988—*Salvar la poesía quemar las naves*—y otra por Joaquín Mortiz en 1994—*Aserrar a la amada cuando es necesario*. La poesía de Zeller, que ha sido traducida al inglés, francés y gallego, casi siempre va acompañada por sus *collages*, complementándose así los dos géneros sin reducirse nunca a meros comentarios o ilustraciones. Respecto de su trabajo con el *collage*, que se basa en la técnica surrealista de la yuxtaposición de realidades ajenas, Zeller ha comentado que “. . . las posibilidades de libertad y de sueño se dan muy fuerte en esta técnica” (citado en Ortega 42). Dentro del espíritu surrealista de creatividad colectiva, Zeller ha participado en varias colaboraciones, más notablemente los *mirages* o *collages*-pinturas que ha creado con Susana Wald. En algunos casos la obra de Zeller toma la forma del “objeto surrealista”, como por ejemplo una cajita con tarjetas

HPR/93

en las que van impresos versos de poesía, que lleva el título *Fósforos: Los aforismos del labio superior irritan a los inferiores*. Un pequeño aviso en la parte inferior de la caja anuncia: “Contenido neto: 99 luces”, frase que nos invita a leer la palabra “luces” en un sentido doblemente metafórico y concreto. En su totalidad hasta la fecha—a los 86 años, Zeller sigue creando—la obra de Zeller nos abre una intrigante perspectiva hacia una imaginación fuertemente marcada por el pensamiento y la técnica surrealistas.

Se puede considerar la obra poética de Zeller desde numerosas perspectivas, pero lo que me interesa indagar aquí es la del sueño, es decir, la visión onírica. Como es sabido, la base teórica del surrealismo francés es la reivindicación del sueño, la valoración de esa *otra* conciencia que se abre durante el sueño nocturno o en el estado de ensoñación. En el primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), Breton había llamado al hombre un “soñador impenitente”, y había dedicado un largo pasaje a sus reflexiones sobre el valor del sueño como fuente de conocimiento. Dice Breton: “La extrema diferencia de importancia, de seriedad que existe para el observador común entre los acontecimientos de la vigilia y los del sueño, me ha sorprendido siempre (*Manifiestos* 28). Como si respondiera directamente a este planteamiento, la obra de Zeller ofrece una extendida meditación sobre los “acontecimientos” del sueño. Breton concede que el discurso razonado sobre el sueño no cumple con las posibilidades ofrecidas por el sueño mismo. “Lamento tener que expresarme según una fórmula que, en principio, excluye el sueño”, nos dice, y después plantea la pregunta “¿Cuándo habrá lógicos y filósofos durmientes?” (29). Una respuesta obvia a esta última pregunta es que el “filósofo que duerme” es el *poeta*. El poeta, reconocido en los anales del surrealismo como el “iniciado” por excelencia, no es un hombre habitado por los dioses sino el ser humano que verbaliza los sueños, el que construye puentes entre sueño y realidad por medio del lenguaje. Y éste es el punto de partida para el ideal principal del surrealismo como lo entendía Breton: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (*Manifiestos* 31).

Es quizás una curiosidad histórica que a pesar del nexo evidente entre sueño y poesía, pocos poetas afiliados al movimiento

HPR/94

surrealista colocan el sueño en el centro de su obra: en esto veo, paradójicamente, lo más heterodoxo y original del surrealismo de Ludwig Zeller. El poeta y traductor A.F. Moritz comenta al respecto que en la obra de Zeller, hay una constante metafórica en la que el sueño se superpone a la realidad, y estos dos se superponen a la poesía. De esta manera, dice Moritz, la poesía de Zeller concierne con “. . . how work bodies forth the real convergence of these realms, rather than merely inventing a comparison among them” (*Focus* 31). El comentario de Moritz alude al punto débil de mucha obra surrealista, es decir, al peligro de “inventar una comparación” entre sueño y realidad sin permitir que la obra encarne directamente esa relación. En lo más logrado de la obra poética de Zeller, el lector reconoce y participa en esa “encarnación” del sueño.

Aparte de su insistencia en el sueño como una fuente inagotable de imágenes poéticas, Zeller se distingue por la orientación expresamente sombría de esa fuente -en las palabras de Balakian, por su aceptación de la co-existencia de lo visible y “that which lies dark within us” (“Introduction” 42). Es decir, Zeller abraza la totalidad de la conciencia onírica, llegando así a extremos que pocas veces alcanzaba Breton mismo, para quien *le merveilleux* solía asumir un aspecto positivo. La poesía de Zeller nos obliga a reconocer la verdad básica de que “Los sueños pueden ser pesadillas que vienen tras horas de insomnio; y no siempre lo liberan a uno de la realidad del estado de vigilia” (Balakian, “Óptica” 167). Al protagonizar la versión más oscura o siniestra de mundo onírico, Zeller se aparta de Breton para volver a la cosmovisión del grupo Mandrágora, quienes a su vez se inspiraban en los románticos alemanes, en Edgar Allan Poe y en Lautréamont.

La escenificación del sueño dentro del texto poético

¿Cómo se lleva a cabo la protagonización del sueño en la obra de Zeller? La respuesta es múltiple, pero en un primer plano encontramos la representación directa, textual, del sueño nocturno o la ensoñación. Como ha afirmado el escritor mismo, “Muchos poemas

HPR/95

están hechos temáticamente y corresponden a sueños...” (Ortega 49).³ Como el *yo poético* se refiere repetidas veces al acto de dormir/soñar -y sus complementos, el sufrir de insomnio o el despertarse- vale decir que la alusión al sueño ocurre inicialmente en la superficie del poema, formando parte de su temática identificable. El *leitmotif* del sueño en esta poesía nunca es sencillo. Aunque la voz lírica invoca el sueño (quiere dormir y soñar en vez de enfrentarse a “la desolada bestia de [su] insomnio” [96]), reconoce también que el acto de soñar puede causar sufrimiento: “Duele soñar duele asomarse al borde del canasto” (*Salvar la poesía* 57).⁴ A menudo la presencia del sueño evoca una incómoda división psíquica, en la que “Una cabeza duerme y otra vela” (47). En otros momentos el sujeto se encuentra atrapado en el sueño, o vuelve a la conciencia para hallarse todavía preso del estado onírico, confundido y sin acceso a la revelación prometida por el sueño. “Me desdoble entre sábanas” dice la voz poética de “Los espejos de Circe”; “me estiran sobre el potro y no despierto” (57). Aquí el hablante identifica claramente su lugar y su condición: está dormido y le cuesta despertarse. En tal estado, no es dueño de su propio cuerpo, sino que otros seres misteriosos lo estiran sobre “el potro”, un instrumento de tortura. Zeller establece con esta pequeña escena una condición de incomodidad o sufrimiento común a casi todos sus hablantes poéticos, para quienes el sueño dista mucho de ser ese estado de gracia que anhelaba Breton.

En algunas instancias el yo poético logra despertarse, pero en el estado de supuesta vigilia se enfrenta nuevamente con la pesadilla. Empleando el mismo motivo de la tortura que vimos en la cita anterior, el hablante de “Aserrar a la amada cuando es necesario” ahora se convierte en el autor del crimen. Este poema perturbador se abre con una visión de la amada en un estado de duermevela, sufriendo o

³ Dice Zeller en su entrevista con Hernán Ortega Parada: “De muy niño anotaba algunas páginas y quizás lo que más anoto son experiencias oníricas, sueños. Eso me ha sido siempre muy importante porque se me aclaran algunas cosas de la vida diaria” (*Arquitectura* 59).

⁴ Si no se indica otro título en las referencias parentéticas, las citas de los poemas referidos en este artículo provienen todas de *Salvar la poesía, quemar las naves* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

HPR/96

imaginando sufrir la tortura a manos de su amante: “Bajo los filos del cuchillo siente / Cómo giran las lunas crujiendo en el espejo, / Cree soñar y escucha cómo crece en su cuerpo, puntada / Tras puntada, esa espiral sin fin de la tortura” (43). Al iniciarse de esta manera, el poema entero queda encuadrado dentro de una ensoñación que el lector necesariamente comparte. La retórica de la primera estrofa es doblemente ambigua, ya que la amada no sueña sino que “cree soñar”, y la impresión de una conciencia alienada se refuerza cuando ella escucha lo que pasa dentro de su propio cuerpo como si le perteneciera a otro.

La segunda estrofa de “Aserrar a la amada” desorienta aun más al lector al presentar un sujeto plural no identificado cuyas acciones son sumamente enigmáticas:

Ellos la miran con amor y esperan, de pie bajo la lluvia
Que ensordece, que la mano crispada allá en el fondo
Levante con el garfio esas puntas del sueño
Y de la podredumbre del gusano
Pueda volar la mariposa exacta. (43)

No hay nada en el poema hasta ahora que nos ayude a identificar el “ellos” del primer verso: sólo sabemos que la amada es el objeto de su mirada “amorosa”. El detalle de la lluvia ensordecedora contribuye a la atmósfera vaga de la escena, al igual que la imagen de una mano incorpórea y la indeterminada frase adverbial “allá en el fondo”. Las “puntas del sueño” recuerdan las “puntadas” del espiral de la tortura de la primera estrofa, y el término “garfio” sugiere asimismo un acto violento o doloroso. Podemos conjeturar que los seres no identificados esperan levantar la capa del sueño que cubre a la mujer, despertándola quizás al acto erótico. La imagen que cierra esta estrofa -la “mariposa exacta” que alza vuelo desde la podredumbre- sirve de metáfora para el acto de despertarse con una conciencia lúcida y, por extensión, para el acto de crear un poema (o cualquier obra de arte) del “basurero” de las imágenes acumuladas en el inconsciente. Reconsiderada bajo esta luz metafórica, “Aserrar a la amada” se puede leer como una especie de oscura arte poética.

HPR/97

En la segunda mitad del poema el enfoque vuelve sobre el yo poético, quien se encuentra atrapado entre el sueño y la vigilia, y paralelamente entre la inocencia y la culpa. Reina en su conciencia la confusión que suele abrumarnos en las pesadillas: “Escucho a veces que alguien llama a gritos, despierto / Y torno a ver la misma imagen - torturador / Y llagas a un tiempo-” (43). En este territorio intermedio la incertidumbre marca todas sus percepciones,

. . . porque no sé si es agua
Lo que cae de lo alto, si lograré una vez alcanzar
Ese globo que va arrastrando el viento, si podremos pasar
O si la noche ha de cerrar sus láminas de golpe. (43)

El hablante no sólo duda de su estado actual, sino de su futuro, el cual es marcado por el “globo” de la ilusión que siempre queda fuera del alcance, o alternativamente por las láminas de la noche que pueden cerrarse definitivamente. En esta última imagen, la noche figura metafóricamente como la muerte, esa condición de clausura final.

A primera vista, la cuarta y última estrofa de este poema ofrece una resolución a la incertidumbre que marca las estrofas anteriores:

Entonces me incorporo y ya sin ojos puedo ver el cuchillo
Que alguien dejó apretado aquí en mi mano,
Semillas de otro sol, esas ruedas volteando en la memoria
Aserrándome en hostias a mi amada. (43)

Al “incorporarse”, el hablante no sólo sale de la posición horizontal que marca el sueño nocturno, sino que vuelve a habitar su cuerpo: concretamente, “vuelve en sí”. Sin embargo, el estar despierto, incorporado, tampoco le conduce a una realidad certera. En lugar de abrir los ojos al mundo fenomenológico, el hablante queda “ya sin ojos”. Aunque la falta de ojos no le impide ver, él no logra controlar su mundo y los misterios se le van multiplicando. El hablante oscuramente percibe que “alguien” ha colocado un cuchillo en su mano, y al final atestigua que la amada está siendo despedazada. El lenguaje de los últimos dos versos reitera la angustiada ambigüedad que ha marcado el

HPR/98

poema entero. ¿Está aserrando a su amada el hablante mismo? ¿O son las “ruedas” de la memoria que la agreden, convirtiendo el acto violento en una mera función mental? El acto de aserrarla en hostias ¿convierte a la mujer en un objeto sagrado? De ser así, ¿cuál es la relación entre la tortura, la violencia física o mental, y el aspecto sagrado del amor?

Como tantos poemas de Zeller que escenifican el sueño, “Aserrar a la amada” plantea más preguntas que respuestas y oculta más de lo que revela. El hablante nunca logra escaparse por completo de la visión turbia que caracteriza el sueño, y mientras vacila en el umbral entre sueño y vigilia se halla preso de fuerzas incontrolables, incluyendo sus propios actos potencialmente violentos. Aun así, la voz poética zelleriana se empeña en explorar las vías del sueño, ya que éstas prometen un momento de (re)conocimiento, si no la verdadera revelación. A. F. Moritz ha observado que uno de los fundamentos de la lírica de Zeller es la función interrogatoria. En esta poesía, dice Moritz, “There is the ceaseless cascade of beings, with behind it the suspicion of nothingness and before it the poet’s fear and love of existence, and his relentless probing for the truth of its nature regardless what it may be” (26). En uno de sus dos aspectos principales, el yo lírico es el *questor*, el peregrino, el que va en busca de algo; pero en su otro aspecto, “the questor is the immobile questioner, seemingly helpless and inert before overwhelming reality, eroded by torture and ennui and dream, yet stubbornly pressing his question, watching and waiting” (27). Dentro del *leitmotif* del sueño, el yo lírico ocupa sucesivamente estos dos polos subjetivos, pero es el último estado de espera e inercia que se presenta más insistentemente.

Cuando el sueño sirve de modo afirmativo, le ofrece al soñador ciertos indicios que le ayudan a interpretar la realidad, y por lo tanto promete ser una vía epistemológica. Uno de los poemas que componen los *Ejercicios para la tercera mano* (1998) nos servirá de ejemplo. Este breve poema presenta directamente una escena soñada, en la que el hablante ve acercarse a su padre que en realidad está muerto. El padre viene fumando una pipa de ámbar, y en el humo que se levanta de la pipa aparecen figuras “como signos / Que al reflejarse pulen los espejos de aquel ojo interior”. El lenguaje aquí evoca la revelación: “signos”, “espejos pulidos” y “ojo interior” sugieren alguna

HPR/99

visión por venir. A continuación, el poema ofrece varias señales adicionales: un pájaro que habla, sacado del pecho del padre; el báculo del padre que abre caminos a su paso; y al final, por sobre el hombro izquierdo del hablante, “un ave misteriosa / Transparente, [que] ha empezado a cantar” (*Salvar la poesía* 84). Lo que llama la atención en este poema es la plétora de indicios con potencial hermenéutico, al lado de la escasez de interpretaciones. El poema termina con la imagen del pájaro misterioso que canta, pero nunca llegamos a saber qué significa su canto. Zeller capta así una experiencia común, en que el sueño nos llega cargado de inminencia, pero pronto se disuelve en misterios.

Quizás el ejemplo más imagísticamente fértil en términos del sueño como modo de interrogación es el poema “Entender no es saber”, cuyo título paradójico marca desde un principio una condición de ignorancia fundamental. En la primera estrofa el hablante se encuentra en un estado de espera, aunque ni él ni el lector saben qué o a quién espera. Otros seres misteriosos le hacen preguntas y llevan a cabo otras actividades enigmáticas, a las cuales el hablante responde “No entiendo para qué” (35). La segunda estrofa comienza en forma de apóstrofe a otra persona -un ser curiosamente partido en dos como la amada del poema previamente citado:

Noche a noche te sueño en mitades
Cerradas sobre mí como los labios de ese insecto
Mecánico que mastica los números, jadea en las escamas
Y salta y de repente está sobre la almohada a cuajarones:
Todo a ciegas, espeso, sin raíz, a la luz
Lloran las aguas.
No entiendo para qué. (35)

La escena es espeluznante. La imagen de los labios que mastican mecánicamente sugiere el arquetipo de la vagina dentada, una versión perturbadora de la sexualidad femenina que plaga al hombre que duerme. Semejante a otros poemas que hemos visto, “Entender no es saber” borra la frontera entre sueño y vigilia cuando la visión onírica se hace presente en la actualidad -aquí el insecto aparece sobre la almohada en forma de sangre cuajada. El incidente refuerza el sentido

HPR/100

de confusión y horror para el hablante, quien sólo puede repetir como letanía la frase “No entiendo para qué”.

En la tercera estrofa esta declaración se reitera y se ramifica en un tono de desesperación total: “¿Para qué tantos ojos? / ¿Por qué no nos dejaron escarbar / En el pozo del palacio hormiguero? ¿Por qué el sueño / Se sueña y se repite a cada navidad con sus juguetes? / ¿Para qué?, respondedme, ¿para qué? (35). Las preguntas insistentes sugieren que las posibilidades de indagar sobre nuestra situación existencial nos resultan al final ineficaces: a pesar de tener “tantos ojos”, somos incapaces de *ver*. El pozo del palacio hormiguero, cifra para el inconsciente con su riqueza de imágenes interconectadas, tampoco nos sirve porque “no nos dejan escarbar” allí. Este poema es clave en su cuestionamiento de las posibilidades de saber, ya que la misma poética del sueño ni siquiera puede justificarse. Es decir, el sueño no nos pertenece, sino que “se sueña” a sí mismo, repitiéndose en rituales absurdos como el de los juguetes navideños.

La última estrofa sirve para reforzar la condición inerte del hablante, que se encuentra ahora como un insecto volteado:

De espalda descendemos por el riel ya sin ayes,
Un jardín de taladros roedores me espera.
Arrojado, sin aire, me despierto, me duermo
Y vuelvo a despertar: oigo el filo a lo lejos.
Una voz me responde por cada trizadura:
Denegadas sus dudas. Entender no es saber. (35).

La imagen de los “taladros roedores” recuerda los labios mecanizados del insecto de la primera estrofa: en los dos casos, el ser humano es despedazado o agujerado por fuerzas misteriosas. La función del poema como escenificación del sueño se reitera en estos últimos versos, donde el hablante no sólo vacila entre el sueño y la vigilia, sino que es arrojado violentamente entre un estado y otro. La voz que él escucha al final le niega el conocimiento de un modo extremo, ya que ni siquiera sus dudas tienen vigencia. El verso final, que reitera el título del poema, le da vuelta a la expresión común “Saber no es entender”. En su forma invertida, “Entender no es saber”, la expresión implica que aunque creemos entender algo, la verdadera sabiduría siempre nos elude. El

HPR/101

mundo onírico, que inicialmente promete revelarnos verdades, sólo se resuelve en un sitio de interrogaciones sin fin.

La vida es sueño

Hasta aquí hemos considerado varios ejemplos de la escenificación del sueño, un modo relativamente sencillo y directo de poetizar la experiencia onírica. En estos ejemplos el sueño/ensueño del yo poético ha constituido una vivencia fundamentalmente subjetiva; es decir, las imágenes que componen sus visiones oníricas han referido en su mayor parte a una conciencia individual (aunque esa conciencia sirva de cifra para otra más general o colectiva). En otros poemas, sin embargo, la lírica zelleriana sugiere una perspectiva más amplia, la del sueño como la metáfora para la vida en sí. El tropo “la vida es sueño”, claro está, forma parte de una larga tradición literaria, con sus raíces occidentales en Platón y la tragedia epónima de Calderón de la Barca como su más destacada manifestación. Pero aquí encontramos una variante significativa: en la poesía de Ludwig Zeller, con su raigambre surrealista, la relación sueño-vida no sólo crea un símil para la vida (la vida es *como* un sueño), sino que “dream becomes the fundamental category, the ‘tenor’ of the metaphor’, and reality is only its image. . .” (Moritz, “Introduction” 32). Para Zeller, el sueño es también vida. Cuando Hernán Ortega Parada le pregunta al poeta en una entrevista “¿Qué es la realidad”, Zeller contesta “Un sueño”, y después afirma la importancia del sueño para él: “. . . me da algunas cosas el sueño que no me da la realidad” (Ortega 83). Si el sueño es el lugar de la verdadera existencia, es el estado que el yo poético quiere prolongar: “Mi vida entre dos cabos arde. Me duele despertar” (100). Correlativamente, podemos afirmar que el insomnio figura tan prominentemente en esta poesía porque señala un estado angustiado en que el sueño -la verdadera vida- le es vedado al hablante.

El breve poema titulado “Distracción ontológica” es explícito en su identificación de la vida con el sueño. Cito a continuación el poema entero:

La vida es sólo un tubo sin remedio.

HPR/102

Entrar aquí da a todos el derecho de mirar la injusticia,
De llevarla como ascua en la mano cerrada,
De gritar torturado en sus aristas o lanzarla
Quemante como un dardo en la tela maldita
Que va hilando una araña en la otra entrada...
que es un sueño
De la vida que es sólo un tubo sin remedio. (52)

La metáfora *vida = tubo* sugiere que la vida es un lugar encerrado en que nos encontramos atrapados. El poema quedaría en un plano relativamente sencillo (constituyendo una mera “distracción ontológica” para el lector) si no fuera por la imagen de la araña que va tejiendo la tela que cierra el otro extremo del tubo. Esta tela “maldita” es, de hecho, “un sueño / De la vida...”. ¿Se sugiere con esto que nuestra concepción de la vida como un túnel sin salida es sólo una ilusión—es decir, que no estamos en realidad atrapados? ¿O sugiere al contrario que la única aparente salida es simplemente otro espejismo, con lo cual quedamos atrapados indefinidamente? El poema no nos ayuda a resolver el enigma. La única acción posible para el ser humano en esta situación es arrojar el ascua de la injusticia contra la tela final, pero dentro del texto esta acción no pasa del plano de lo potencial. El hecho de que el último verso repita palabra por palabra el primero crea textualmente una especie de tubo sin salida para el lector.

El motivo clásico de “la vida es sueño” también se presenta en la poesía de Zeller como una variante popularizada en la ficción de Jorge Luis Borges, con ecos de la filosofía idealista de Berkeley: la idea que somos el sueño de otro soñador.⁵ El poema “Repetición del sueño” nos recuerda a Borges además por su figura central, el tigre. La primera estrofa presenta el contenido de un sueño repetido, en que el tigre aparece como una entidad sufrida, sometida a una fuerza tan potente como arbitraria: “Hay que entender de tigres, hay que amarlos / Para

⁵ Hay numerosas alusiones en la lírica zelleriana al sueño soñado por entidades no humanas. Un poema refiere al “viento que los sigue soñando” (58), otro a “la sombra [que] nos seguirá soñando” (74) y el hablante de “Pared continua” se pregunta “¿De qué tonel de sal, de qué raíz venimos / . . . / Si el eterno-infinito está sólo soñándonos . . . ?” (50). En estos pasajes se plantea la noción (con raíces en el idealismo filosófico) del sueño como un modo en que el universo se percibe.

HPR/103

clavarlos sólo en cruz cuidando de doblar / Sus bramidos hacia los cuatro puntos cardinales /...se les mata de a poco / Por error, por costumbre, como se hace con todo, / Tan sólo por fastidio” (46). En la obra de Borges el tigre surge a menudo “as a symbol of absolute physicality, sensuality, that lives entirely in a world without language” (Reid, n. pag), y parece desempeñar un papel parecido en el poema de Zeller. El tigre “clavado en cruz” cuyos bramidos deben ser “doblados” sugiere quizás el sacrificio del *id*, de las fuerzas psíquicas no lingüísticas, es decir, de la voz irracional del inconsciente.

La segunda y última estrofa del poema presenta al soñador ya despierto, recordando con angustia “un ser que me habla en sueños, me interroga / Y no entiendo” (46). Hemos visto tal sentimiento de confusión o ignorancia en los poemas anteriormente citados, pero en este caso el hablante no es el que interroga sino el interrogado. En este estado de desorientación, él llega a cuestionar su propia identidad: “Quizás sea yo el tigre y sea otro el que juega / Persiguiéndome con carbones ardientes. / Los muñones golpean contra el vidrio, no comprendo...”. Si en la poética de Zeller el sueño representa la verdadera vida, el mundo onírico debe concretarse como ese sitio en donde ontológicamente encontramos nuestro lugar, nuestra morada. Pero dormido o despierto, el hablante de “Repetición del sueño” sigue perdido, confundiendo el yo y su doble, la bestia que persigue y el hombre perseguido. Esto podría constituir una alusión trillada al motivo del cazador-cazado, pero si volvemos a los primeros versos del poema, observamos una complicación inesperada, ya que el perseguidor, el tigre, es el “clavado en cruz”. Para reforzar esta compleja inversión de identidades, la imagen de los muñones permanece ambigua: ¿son los del tigre violentado en el sueño o los del hombre que el tigre persigue? Y finalmente, para rematar el sentido de perplejidad total que encapsula este poema, la imagen del vidrio ensangrentado por los golpes de los muñones se nos presenta como una magnífica visualización de la barrera infranqueable entre el ser humano y la comprensión de la realidad que habita.

El sueño de la razón produce monstruos

En la sección anterior exploramos el motivo de “la vida es sueño”, dentro del cual se destaca el sueño como sitio predilecto para la

existencia auténtica, aunque el habitante de ese sitio soñado sufre de un sentido de ignorancia angustiada al igual que el de la realidad empírica. La exploración del mundo onírico en la poética de Zeller toma un rumbo aún más oscuro en ciertos momentos, un rumbo que sugiere ciertas asociaciones con el famoso cuadro de Francisco de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos” (1799).⁶ Este grabado, en el que vemos un autorretrato del artista dormido y acosado por búhos y murciélagos, se ha interpretado tradicionalmente como un comentario sobre los efectos nefastos de la supresión de las facultades racionales, una interpretación que cuadra bien con el ideal racionalista del Siglo de las Luces. Pero el grabado también se presta a una interpretación más alineada con el naciente romanticismo decimonónico; es decir que en él Goya enaltece los valores de la imaginación y las pasiones humanas, en particular los productos más horribles de la psique. El título de un volumen de Zeller parece aludir de forma oblicua al cuadro de Goya: *Cuando el animal de fondo sube, la cabeza estalla* (1976). Pero al contrario de la imagen de Goya, en que los animales monstruosos acosan al hombre dormido desde un espacio exterior, el “animal de fondo” de Zeller localiza las fuerzas pesadillescas dentro del hombre mismo. Esta diferencia de Goya (dentro de una semejanza general) puede explicarse históricamente por medio del pensamiento freudiano -plenamente absorbido por los surrealistas- para el cual las fuerzas creativas tienen su sede en el inconsciente del artista. La frase “la cabeza estalla” participa asimismo de la concepción goyesca de una violencia psíquica que produce “monstruos”, es decir, imágenes chocantes o visiones perturbadoras. En su totalidad, se puede afirmar que *Cuando el animal de fondo sube...* representa el punto culminante del surrealismo sombrío (con sus raíces en el romanticismo) dentro la poética de Zeller.⁷ Vale decir, además, que los *collages* de Zeller

⁶ “El sueño de la razón produce monstruos” es un aguafuerte que forma parte (No. 43) de la famosa serie de Goya llamada *Los caprichos*, publicada por primera vez en 1799.

⁷ La mayor parte de los poemas que he citado hasta este punto provienen originalmente del poemario *Cuando el animal de fondo sube, la cabeza estalla* (1976). Éstos incluyen “Aserrar a la amada cuando es necesario”, “repetición del sueño”, “Pared continua”, y “Distracción ontológica”. Este volumen corresponde a los primeros años de

representan en gran parte una imaginación visual goyesca, con toques del *humour noir* surrealista.

Concretamente, el sueño está representado en ciertos poemas de Zeller como un espacio poblado por figuras espantosas o absurdas, lo que Oviedo ha llamado el mundo “inconfundible y aterrador” de Zeller. Todas estas figuras conllevan una fuerte carga visual: hay “langostas eróticas” (*Woman in Dream* 25), una “hoguera hecha de huesos rancios” (63), una “cabeza cortada / Del cerdo con chaleco aún con pelos” (114), y “larvas como señoras de automáticos dientes” (31) - para nombrar sólo algunas imágenes de esta índole. Temáticamente, los poemas giran alrededor de la tortura, la perversidad y el horror. Hemos visto ya como la figura femenina del poema “Aserrar a la amada cuando es necesario” es víctima de una tortura cuyo “autor” nunca se aclara (43). En el poema-libro *Mujer en sueño* del mismo período (1972)⁸, que constituye un largo cántico de amor, el hablante alude a los “sueños perversos” de la mujer (14), y más adelante describe en términos de pesadilla un paisaje en que se mueven ella y sus hijos:

Allí he visto a tus hijos rodeados de serpientes
 Atravesar las piedras sin pestañear de golpe
 Apenas recubiertos por la piel de la ausencia
 En donde has prolongado las semillas la noche
 De la total tortura el muro interminable
 Que no cesa jamás la pesadilla donde una mano escribe
 Otra se precipita en las cascadas cambiando sin cesar
 Como las luces con las que vas tatuada...

(*Woman in Dream* 28)

auto-exilio para Zeller en el Canadá, y se puede especular que la violencia psíquica representada por la corriente goyesca de muchos de estos poemas tiene sus raíces en la experiencia fundamentalmente desconcertante de establecerse en un nuevo país y enfrentarse con un nuevo idioma.

⁸ Cito aquí de la reedición de *Mujer en sueño* de 2004, titulada *Woman in Dream; Femme en Songe*, con el texto reproducido en español y traducido al inglés y al francés.

En este breve pasaje encontramos el peligro, el desamparo, la ausencia, la tortura, y el sentido de estar irremediamente atrapado -el mismo sentido que informó el poema “Distracción ontológica”. Si el amor es una de las formas del “sueño de la razón”, el hablante de *Mujer en sueño* -en pasajes como éste, al menos- intenta hacer frente a la totalidad de la experiencia del amor, negándose a reducirla a su faceta plácidamente lírica. Es interesante notar, además, que esta estrofa alude a la acción de escribir (¿poesía?) en términos igualmente negativos: “la pesadilla donde una mano escribe”.

En su búsqueda persistente de la iluminación, el yo poético de Zeller excava no sólo el territorio ambiguo del amor sino el de su propio ser, concluyendo que el conocernos profundamente implica enfrentarnos a los horrores del mundo y a nuestros propios horrores psíquicos; de ahí el *leitmotif* romántico del *doppelgänger* que se desarrolla en algunos poemas. Hemos visto ya en “Repetición del sueño” una exploración lírica de las confusas identidades simbolizadas por el tigre-cazador y el hombre cazado. En otro poema que alude directamente al sueño, “Con vidrios en la almohada”, el hablante se imagina como un hombre vaciado de ser:

Mi traje sin el cuerpo vaga solo, repitiendo los gestos
 El juego de la magia sobre la cuerda floja, se equilibra,
 Desciende como un lento ahogado que penetra hacia el fondo
 Rodeado de burbujas, ese gran pez del alma, el otro yo,
 Mi hermano, que saca de su boca una cuerda que nunca se termina.
 (97)

Respondiendo a la percepción de la existencia como un mero truco mágico, el hablante desciende a su propio fondo. Allí se encuentra con -o se convierte en- su *alter ego*, su “hermano”, “ese gran pez del alma”. El pez es una imagen recurrente en toda la obra poética y plástica de Zeller; tradicionalmente, esta figura se asocia con las aguas primordiales y por extensión, con el *id* o el inconsciente humano. (En el poema “Insomnio con escamas”, por ejemplo, se da la imagen del “pez que vuelve cada noche en sangre / Que respira en mi almohada, que se quema en mi oxígeno...” [48]). En el pasaje citado arriba, sin embargo, el pez-alma es simplemente otra versión del prestidigitador que saca

HPR/107

pañuelos de un sombrero de copa. El *doppelgänger*, a fin de cuentas, es incapaz de revelar ese otro lado más auténtico del ser que uno anhela descubrir en la ruta de la auto-comprensión.

Cuando le falla el intento de comprender por sumergirse en sus propias aguas primordiales, el hablante de este poema experimenta una radical enajenación, vislumbrando desde allí abajo “aquel cuerpo tendido allá en la arena” que es supuestamente suyo (97). No sólo se siente escindido de sí mismo, sino que se percibe como desintegrado por completo: “Me parece que en lo alto se quiebra un monstruo en piezas”. En términos goyescos, el yo poético “golpe[a] con horror”, pero al final concluye que está

. . . Condenado por siempre
A hundirme en lo profundo, a interrogar de nuevo aquellas llagas,
Aquel cuerpo erizado por la pluma y la nieve... (97)

Conclusiones

Es evidente que gran parte de la obra poética de Ludwig Zeller nace de un deseo de explorar los aspectos más ocultos de la consciencia, en busca de una mayor comprensión del ser y sus circunstancias. El sueño nocturno o la ensoñación parecen ofrecerle al hablante un modo de conocerse y de comprender el mundo, y por eso se entrega obsesivamente al proceso de bucear en las profundidades del inconsciente. Sin embargo, lo que se le revela en estos estados no representa un alivio a su desconcierto, ni mucho menos una nueva sabiduría, sino un escenario de renovada angustia. A diferencia de las ilusiones mantenidas por Breton en cuanto a las potenciales maravillas del sueño, Zeller descubre vez tras vez un mundo goyesco de tortura, dolor, confusión y abandono. Su yo poético se debate incesablemente entre el sueño y la vigilia, encontrándose a veces atrapado en una tierra de nadie entre los dos, el espacio en que “danzamos sonámbulos” (58).

Dado este escenario inquietante, ¿qué valor tendrá para el lector la poesía de Zeller? Si el sueño sirve de *leitmotif* o metáfora estructural en su obra, y esa metáfora se sumerge irremediabilmente en la angustia, ¿nos encontramos los lectores también en un callejón sin salida? Yo sugiero, por lo contrario, que el valor de la obra de Zeller reside precisamente en el hecho de *ser poesía*. “Yo comercio con

HPR/108

sueños”, dice el yo lírico (58), pero podemos afirmar que él comercia además con palabras, y que en esto construye no sólo una salida para sí mismo sino una vía de comunicación con el lector. Si desde un punto de vista psicológico el sujeto fracasa en sus intentos de tocar fondo, desde un punto de vista literario acierta en crear una gran riqueza lírica e imagística. De este modo se cumple, por medio de la palabra poética, el deseo que “de la podredumbre del gusano / Pueda volar la mariposa exacta” (43). Pocos poetas como Zeller han logrado crear una lírica tan visualmente intensa, tan fiel al ideal surrealista de descubrir posibilidades inusitadas para la imaginación. Aquel estado intermedio de sueño-vigilia tantas veces escenificado en esta obra (lo cual constituye por definición el estado surrealista) resulta ser también el sitio de la escritura. Y desde ese sitio el poeta invita al lector a participar en sus visiones oníricas y a contemplar el mundo desde una óptica inesperada y gratificante, aun dentro de lo sombrío de esa óptica. No es otra la afirmación implícita en estos versos que cierran el poema “Salvar la poesía quemar las naves”:

Yo el sin nombre el fantasma sin piel -eco de heridas-
Uno entre tantos agrio y con medio siglo pasado en el insomnio
Oigo mover los hilos en lo alto veo la luz pero no tengo párpados
Sino un garfio en la lengua calcinada el poema:
Sus sílabas son mi agua mi pan bajo el relámpago. (77)

Bibliografía

- Balakian, Anna. “Introduction.” *Focus on Ludwig Zeller, Poet and Artist; Enfoque sobre Ludwig Zeller, poeta y artista*. Ed. Beatriz Zeller. Oakville, Ontario, New York and London: Mosaic Press, 1991. 41-44.
- . “La óptica surrealista de Ludwig Zeller.” Hernán Ortega Parada. *Ludwig Zeller: Arquitectura del escritor*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009. 165-173.
- Moritz, A.F. “Introduction to the Poetry of Ludwig Zeller.” *Focus on Ludwig Zeller* 23-35.

HPR/109

- Ortega Parada, Hernán. *Ludwig Zeller: Arquitectura del escritor*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Oviedo, José Miguel. "El mundo salvaje de Ludwig Zeller." *Focus on Ludwig Zeller, Poet and Artist; Enfoque sobre Ludwig Zeller, poeta y artista*. Ed. Beatriz Zeller. Oakville, Ontario, New York and London: Mosaic Press, 1991. 41-44.
- . "Zeller, el último surrealista." *Ludwig Zeller: Arquitectura del escritor*. 187-188.
- Reid, Alistair. "Borges Beyond Words." <http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMID/998/prmID/547>. 12 febrero 2012.
- Zeller, Ludwig. *Aserrar a la amada cuando es necesario*. México: Joaquín Mortiz, 1994.
- . *Cuando el animal de fondo sube, la cabeza estalla*. Oakville, Canada: Mosaic Press, 1976.
- . *Salvar la poesía, quemar las naves*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Woman in Dream; Femme en songe*. Victoria, British Columbia: