

## La narración como sueño o pesadilla: Borges y Lamborghini.

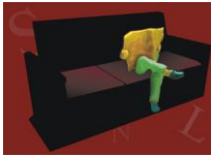
Marcos Javier Bertorello  
Mayéutica, Institución Psicoanalítica  
[marcosbertorello@fibertel.com.ar](mailto:marcosbertorello@fibertel.com.ar)

### Resumen

De la lectura de las tesis principales de *La Interpretación de los sueños*, se pueden leer dos teorías sobre la narración: una que corresponde al sueño como realización de deseo y otra que corresponde a la pesadilla o sueño de angustia. A partir de esta lectura del texto de Freud, propongo comparar dos cuentos nodales en la tradición de la escritura literaria en el Río de la Plata a los efectos de reflexionar acerca de un debate sobre la narración que se sostiene sobre todo, a lo largo del siglo XX y encuentra sus consecuencias, en el presente siglo.

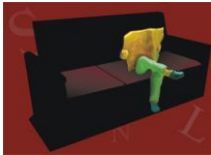
**Palabras clave:** Borges - Lamborghini - Freud - sueño - pesadilla

Freud a lo largo de *La interpretación de los sueños*, sostiene dos tesis: que el sueño es una realización (desfigurada) de un deseo (reprimido); que el sueño como formación de lo inconsciente es el guardián del dormir (1989: 142-152). Para sostener estas ideas, Freud concibe al fenómeno onírico como una compleja maquinaria textual: de un texto apretado, enigmático y hasta desconcertante (lo que se llama el contenido manifiesto, es decir: el relato del sueño) se llega a otro texto también abigarrado, ahora esclarecedor de algunos puntos del primero, más extenso y algo disgresivo, (lo que se llama contenido latente, es decir: las asociaciones del soñante) (1989: 118-141). Lo curioso es que, lo manifiesto y lo latente no designan lugares superpuestos en donde algo – el contenido manifiesto – estaría por sobre otra cosa – el contenido latente. Lo curioso, repito, es que entre una cosa y otra – es decir entre el contenido manifiesto y el contenido latente- la relación es, sobre todo, textual. En fin, delante nuestro, tenemos dos textos que se interrelacionan de acuerdo a una legalidad que Freud trató de comprender y establecer y que hizo del psicoanálisis una disciplina capaz de curar síntomas neuróticos con palabras. Pero además hubo otra cosa: Freud – tal vez sin darse



cuenta- puso en jaque el concepto mismo de representación. Quiero decir: la clave de lectura capaz de restablecer el sentido enigmático del texto onírico no es para Freud un código externo al texto del sueño que opera sobre él al modo de un sistema de equivalencias. No, no se trata de eso. Por el contrario se trata de la generación de otro texto – las asociaciones del soñante – que al modo del palimpsesto va tejiendo múltiples derivas y que por esa misma operatoria, a la vez que resuelve el enigma, genera otros nuevos. Esto, por cierto, deja en entredicho, lo que hasta ese momento se suponía: la equivalencia entre mundo y lenguaje. En fin: cuando digo que puso en jaque el concepto mismo de representación, quiero decir que si hubo un descubrimiento freudiano, lo hubo en la medida que Freud pensó el lenguaje como un sistema que se sostiene, sobre todo, por el malentendido: no hay homología entre saber y decir; o: nadie sabe del todo lo que dice. En este sentido, parece no ser casual el hecho de que gran parte de las vanguardias históricas tomaran como referente al texto freudiano, y sobre todo, *La interpretación de los sueños*. Esta es una de las varias consecuencias estéticas que implicó la invención del psicoanálisis. (Lacan 1988: 227)

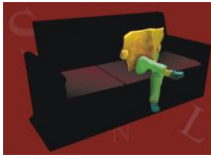
Pero volvamos a las tesis freudianas del libro de los sueños. Son tesis que se complementan pero que merecen una explicación: Freud parte de la idea de que el deseo inconsciente no es algo accesible, ni tampoco domesticable. El deseo para Freud – por supuesto: a partir de la evidencia clínica, no como una idea preconcebida- supone resistencia. En consecuencia: desear no es lo mismo que querer. Alguien puede desear algo que no quiere. Esta incomodidad del deseo es uno de los orígenes de la angustia. Y asumir el deseo como propio solo es posible después de un largo rodeo que supone el trabajo analítico. En este sentido, el sueño como formación inconsciente, existe en la medida que escenifica de un modo tolerable, esos deseos inconsciente que son intolerables para la conciencia. El modo descentrado, ridículo, desubicado, sin sentido, que adquiere el texto manifiesto del sueño, no es más que una artimaña de la censura para domesticar el deseo inconsciente que se escenifica, y así el deseo encuentra un canal de expresión. Por lo tanto, la formación del sueño se produce para evitar el despertar: el sueño es el guardián del dormir, dice Freud, en la medida que el sueño es una de las



llamadas formaciones de compromiso: compromiso entre deseo y defensa. (1989: 565-577)

Para los que hemos leído *La interpretación de los sueños*, sabemos que existe un capítulo que sobresale del resto de la obra. Ese capítulo es el capítulo VII: "Sobre la psicología de los procesos oníricos". Y sobresale por varios motivos. En primer lugar, por una razón estilística. Ese capítulo rompe con el tono confesional del resto de la obra: ahí Freud se mete de lleno en el terreno árido de la especulación teórica. Y en ese terreno, en el punto D de dicho capítulo, Freud se preocupa de nuestro tema; "El despertar por el sueño. La función del sueño. El sueño de angustia", es el título del apartado. Y en ese apartado, se encarga de explicar lo que parece una contradicción de la tesis principal del libro: los sueños de angustia, es decir, las pesadillas. La objeción sería: si el sueño es una realización de un deseo inconciente, ¿cómo explicar la presencia de angustia en los sueños (las pesadillas)? Esta objeción, se sostiene a partir de un supuesto: la incompatibilidad entre deseo y angustia. Freud, haciendo gala de su habilidad retórica, desarma el argumento en dos movimientos: recuerda la condición inconciente del deseo – esto quiere decir que lo que es placentero para un sistema (lo inconciente), no lo es para otro (la conciencia)-; y establece lo que sería la función del sueño: el sueño es el guardián del dormir. (1989: 504-612)

Ahora bien; este breve resumen de la teoría psicoanalítica acerca del fenómeno onírico está al servicio de otra cosa: suponer que en el modo en que esta teoría conceptualiza el sueño expone dos formas contrapuestas de entender la narración: la narración como sueño – es decir, en tanto escenificación de un deseo – y la narración como pesadilla – es decir, en tanto que dicha escenificación amenaza todo el tiempo con romperse. Una narración avanza en función de un cierto pacto simbólico-imaginario que se establece entre lector y el texto y en el que lo real de esa historia queda velado o apenas evocado o como mucho, sugerido. Ahí tenemos una de las teorías; la primera. Por el contrario, la narración avanza como a saltos, a veces cuesta seguir leyendo, se contractura, otras: perdemos el hilo, o incluso, llega un momento en que la lectura del texto se hace casi imposible y como sucede en la pesadilla, levantamos la mirada,



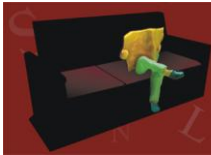
dejamos de leer, escapamos, en fin: nos despertamos. Ahí tenemos otra de las teorías; la segunda.

A continuación, entonces, propongo analizar dos relatos diferentes con un doble propósito: mostrar dos escrituras que trabajan lo onírico pero de manera contrapuesta y a partir de las consecuencias de dicho tratamiento estético, mostrar una disputa en la tradición de la praxis literaria del Río de la Plata.

Empiezo con el primer punto. Los cuentos son: "El sur", de Jorge Luís Borges (1989, 525) y *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini. (1997, 135) Entiendo que la elección de los relatos y de los autores se justifica por varias razones; enumero algunas: la obra de Borges es un problema para la praxis literaria en la Argentina. (Rosas 2003: 165) Es un problema en la medida que su obra deja siempre la impresión de haber llevado la literatura a un punto de no retorno: ¿cómo seguir escribiendo después de Borges? Y respecto de esta pregunta, Lamborghini fue uno de los autores que intentó dar una respuesta posible: concebir una literatura al límite, una literatura que se cierra sobre sí misma, una literatura al borde de lo legible. Por otro lado – y esta sería otra de las razones que justifican la puesta en relación de los dos cuentos – los dos son cuentos se hacen cargo de tensiones ideológicas – que implican posiciones violentas y contrapuestas- para llevar dichas tensiones a un plano propiamente literario: donde la contraposición violenta se transforma en ambigüedad. En el caso del texto de Borges, respecto de la dicotomía civilización barbarie, en el caso del de Lamborghini, respecto de las confrontaciones internas del peronismo. Pero además, los dos autores realizan esta operación echando mano al lenguaje onírico. En consecuencia, vallamos a los textos propiamente dichos. (Rosas 2003: 185)

### **El sur.**

En Borges hay muchas referencias al sueño y a la cercanía entre escritura literaria y producción onírica. Sobre todo, en los prólogos que Borges escribe en el momento en el que se comienza a publicar sus obras completas. Ahí, a la par que Borges reflexiona sobre las tensiones que lee en sus propios escritos – más que nada la tensión entre la escritura clásica y la escritura vanguardista-, reflexiona sobre la

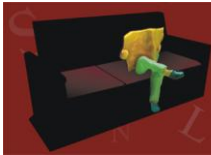


## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

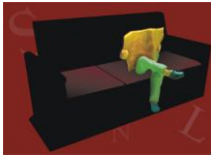
creación literaria propiamente dicha. De este modo – de un modo sesgado, epigonal y fragmentario – Borges da las pistas de su poética. De cualquier forma, las veces en las que se refiere al sueño, lo hace en el primero de los sentidos que he propuesto a partir de la obra freudiana; es decir: como cumplimiento de deseo. Y en el caso de “El sur”, leemos un relato en el que se pone en acto los preceptos de dicha teoría. Veamos más de cerca. En el relato hay dos escenas claramente contrapuestas y que en si mismas son la escenificación de la “discordia de linajes” que en el primer párrafo del cuento se cuentan en relación al personaje principal, Juan Dahlmann; estas escenas son: una primer secuencia en la que Dahlmann adquiere una versión de Las mil y una noche, sufre un accidente, y entra al hospital y por lo tanto a ese estado límite entre la vida y la muerte. Esta secuencia es la de un hombre de letras, un hombre esencialmente urbano, con un destino prosaico y por lo tanto moderno. A continuación se engarza la segunda secuencia en la que el mismo Dahlmann emprende su viaje al Sur y choca con ese otro mundo, el mundo del campo, que es brusco y a la vez vengativo, exótico y en el que Dahlmann se ve a si mismo ya no como un simple hombre de ciudad, si no como un hombre en el que su destino está regido por el valor épico de un personaje que se enfrenta a las adversidades con coraje, en fin: Dahlmann, en ese enfrentamiento, de golpe se transforma en Aquiles vengando la muerte de un ser querido (Piglia 2004: 33). Ahora bien, el secreto del cuento, entiendo, es justamente, contraponer estas escenas al modo de un sueño; esto es: entretener de un modo grato y algo descentrado, dos hechos que parecen distantes. Una vez que Dahlmann comienza su viaje a la estancia – en el que todo el tiempo se sugiere que en rigor se trata de otro viaje más definitivo y esencial- y a la par que se refieren los sucesos, Borges intercala dos o tres pistas en las que de un modo sereno, sin discordia, nos recuerda que lo que leemos es algo más que o algo menos que las peripecias del personaje. Lo digo una vez más, lo onírico no está jugado tanto en que los hechos sean el sueño del personaje, si no en la escritura misma de dicho sueño. Doy algunos ejemplos: Dahlmann supuestamente está viajando en tren hacia el Sur. Lo hace leyendo. Lee su versión de Las mil y una noches. En un momento cierra el libro, y deja de leer. A renglón seguido, Borges escribe: “El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la



niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido” (1989: 527) Unas páginas más adelante, el mismo procedimiento: “Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa” (1989: 529). Se trata, justamente, de introducir un elemento discordante con los hechos que se narran. En el primer caso, la descripción misma del almuerzo no tiene nada que ver con la situación del viaje en tren; en el segundo, la autodefinición por parte de Dahlmann como convaleciente a un paso de entrar en una pelea, disloca la secuencia. De todos modos, este dislocamiento, nunca es violento, al contrario: parece algo insignificante, apenas un detalle, casi un desliz. Entiendo que esta es la razón por la que este cuento logra el clima onírico que intenta transmitir.

### **El Fiord**

En *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, todo está atravesado por la violencia: son violentas las imágenes que se cuentan, el modo brusco y sin lógica en el que se intercalan los hechos, las relaciones entre los personajes y hasta la abigarrada construcción de las frases. El mismo texto da una definición precisa de su estilo; dice: “Continuó bajo otras formas, encadenándose eslabón por eslabón. No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión” (1997: 35). En cada una de los impasses de la escritura, en cada vacío, se instaura un punto nodal que tensa las cuerdas y a la vez que dispara otras secuencias narrativas, redirecciona las anteriores. La consecuencia directa de este estilo es el efecto buscado: opacar lo más posible el referente; es decir: es un relato en el que resulta difícil encontrar el punto de apoyo, ese punto por fuera del texto que se impone como horizonte de lectura y que muchas veces, ordena sus elementos. Y en ese cerrarse sobre sí mismo, bordea sin llegar a serlo – o mejor: trastocando – la alegoría política. (Premat 2008: 121) Muchos han entendido – y de un modo acertado, creo – que en el estilo de *El Fiord*, se pueden leer los procedimientos típicos del barroco (Perlongher 2008: 139) Es un texto barroco en la medida que dispone de los elementos más dispares y contrapuestos a su antojo, amalgamando registros diferentes en secuencias narrativas y poéticas. Ahora bien; si en el cuento de Borges, el secreto de su factura se puede leer



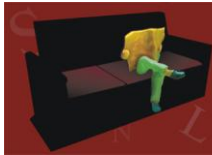
## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

en el modo preciso en el que Borges logra escribir un sueño, en este, sucede lo mismo pero al revés: *El fiord* es una pesadilla no solo por lo que cuenta – esa fiesta sin final ni destino en la que sus personajes se embarcan en una sucesión de atrocidades por momentos encantadoras, por momentos repugnantes – *El fiord*, repito, es una pesadilla no solo por lo que cuenta, sino y fundamentalmente, por el modo en el que está escrito: las escenas no dan respiro (son una sucesión de imágenes absurdas en donde importa más lo que muestran que lo que refieren), sus frases parecen zigzaguear sobre si mismas en una sintaxis arrebatada y elegante, y aquello que sería el centro mismo de la acción: el nacimiento de la criatura y que en un sentido textual el lector cree percibir como el punto desde donde se podría organizar el sentido ultimo de lo que se lee, el centro mismo de la acción, repito, se diluye entre otras secuencias, logrando de este modo, opacar aún más el sentido de lo narrado. En fin, *El fiord* es una pesadilla porque incita, todo el tiempo, a despertar al lector.



## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

### **Bibliografía**

Belverdere, Carlos (2000). Los Lamborghini. Ni atípicos, ni excéntricos. Buenos Aires, Colihue.

Borges, Jorge Luis. (1989) Obras Completas Tomo I. Buenos Aires, Emecé Editores.

Freud, Sigmund. (1989) Obras Completas Tomo IV y V. Buenos Aires, Amorrortu editores.

Lacan, Jaques (1989) Escritos I. Buenos Aires, Siglo XXI.

Lamborghini, Osvaldo. (1997) "El Fiord". 11 relatos argentinos del siglo XX (Una antología alternativa). Héctor Libertella (comp.) Buenos Aires, Perfil.

Perlongher, Néstor. (2008) "Ondas en el Fiord. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini". Prosa Plebeya. Buenos Aires, Colihue.

Piglia, Ricardo (2004) "Ideología y ficción en Borges". Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas. Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.) Buenos Aires, Grupo editorial Norma.

Premat, Julio. (2008) "Lacan con Macedonio". Juan Dabove y Natalia Brizuela (Comp.). Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini. Buenos Aires, Inerzona.

Rosa, Nicolás. (2003). La letra Argentina. Crítica 1970-2002. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.