

“SUEÑOS”, DE EULALIA GALVARRIATO: UN ACERCAMIENTO A SU LITERATURA ONÍRICA

Sergio Fernández Martínez

Universidad de Burgos

sergiofm@ubu.es

Resumen: El presente trabajo analiza una serie de textos escritos desde los años cuarenta hasta 1983 agrupados bajo el título “Sueños”, que la novelista Eulalia Galvarriato publica en su volumen *Raíces bajo el tiempo* (1985). “Sueños” renueva el tópico onírico combinando el elemento alegórico con el real, pero también a través de una diversidad de estructuras, motivos temáticos y resoluciones. El estudio concluye que estas piezas trascienden la mera transcripción biográfica para constituirse como microtextos autónomos y deliberados que operan bajo un “pacto onírico” propio. Configuran así un corpus que se integra, de manera inigualable, en una tradición literaria muy concreta dentro de las letras españolas y que descubre nuevos alcances en el estudio del sueño como género literario.

Palabras clave: Eulalia Galvarriato, sueño, literatura onírica, relato, autoficción

“SUEÑOS”, BY EULALIA GALVARRIATO: AN APPROACH TO HER ONEIRIC LITERATURE

Abstract: This article analyses a series of texts written between the 1940s and 1983, grouped under the title “Sueños” [Dreams], which the Spanish novelist Eulalia Galvarriato published in her volume *Raíces bajo el tiempo* [Roots beneath Time] (1985). “Sueños” renews the oneiric *topos* by combining allegorical and realistic elements, as well as through a diversity of structures, thematic motifs, and resolutions. The study concludes that these pieces transcend mere biographical transcription to constitute autonomous and deliberate micro-texts operating under their own “oneiric pact”. It thus configures a corpus that is uniquely integrated into a specific literary tradition within Spanish letters, while offering new scopes for the study of the dream as a literary genre.

Keywords: Eulalia Galvarriato, dream sequence, oneiric literature, short story, autofiction

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.11405>

Recibido: el 7 de agosto de 2025

Aceptado: el 9 de diciembre de 2025

Publicado: el 25 de febrero de 2026

Introducción

Lejos de constituir meras expresiones del inconsciente individual, los sueños condensan imaginarios colectivos y estructuras simbólicas profundamente arraigadas en cada cultura. Peter Burke ha señalado que los sueños, más allá de su dimensión personal o universal, poseen un nivel de significación cultural que los convierte en una fuente relevante de conocimiento histórico, para lo que es de gran relevancia la modulación discursiva que se produce en su transmisión: “un registro escrito, modificado por la mente preconsciente o consciente al recordarlo y escribirlo” (2000: 47). Esta “elaboración secundaria” revela “el carácter y los problemas del individuo que sueña” (Burke, 2000: 47), a su vez imbricados en las tensiones y códigos culturales de su tiempo.

En este sentido, la vida y la obra de Eulalia Galvarriato (1904-1997) constituyen un caso especial en el estudio de las relaciones entre el sueño y la creación, donde destaca el silencio literario que guarda la autora durante casi cuarenta años: los que median entre la publicación de su novela *Cinco sombras* (1947), finalista del Premio Eugenio Nadal en su convocatoria de 1946,¹ y *Raíces bajo el tiempo* (1985), libro misceláneo que recoge cuentos, prosas autobiográficas, poemas, sueños y relatos de viaje. Entrevistada por Concha Alborg en 1988 acerca de este lapso silenciario, Galvarriato responde: “Yo he estado siempre escribiendo otras cosas. [...] Me sentiría incapaz de escribir una novela. Ya no es lo mío. En cambio, es lo mío lo que está en el segundo libro, *Raíces bajo el tiempo*, que es el tiempo de mi vida. Momentos de mi vida vividos por mí que naturalmente yo interpreto” (en Alborg, 1993: 22). Esta misma cuestión la anota José Antonio Muñoz Rojas en su prólogo al volumen: “Tú has venido, Eulalia, escribiendo, a lo largo de tu vida, una serie de relatos, de momentos vividos (sentidos, diría yo), de pequeños poemas, de sueños, de viajes. Muchos de ellos son experiencias propias, cosas que te han pasado” (1985: 7). Así, la ambigua condición del sueño, que puede ser considerado “experiencia o narración” (Walsh, 2010: 141), constituye el punto de partida para el objetivo de este trabajo, desarrollado en dos fases: en primer lugar, se defiende la idea de estudiar los sueños como narraciones y, en segundo, se muestran sus implicaciones en la teoría narrativa. Este enfoque se articula a partir del análisis textual de una serie de ocho secuencias oníricas recogidas en el epígrafe “Sueños” de *Raíces bajo el tiempo* (1985: 189-205), donde confluyen experiencia y narración.²

Bajo diferentes formas textuales y géneros narrativos, *Raíces bajo el tiempo* recoge fragmentos, memorias, preocupaciones vitales y pensamientos que configuran una trama escritural intensamente cohesionada. Constituye, por tanto, un corpus de “literatura personal” (Lejeune, 1994: 305), que atestigua y finalmente desvela la escritura privada que Galvarriato

¹ La novela fue presentada al concurso con el título *Cinco sombras de mujer en torno a un costurero* y finalmente se publicó con el título *Cinco sombras* (Salinas, 1948: 263).

² El estudio del relato onírico se diferencia de los análisis de los sueños ficcionales insertos en una obra literaria, por un lado, y del sueño literario como género, por otro. En su estudio sobre este último, Teresa Gómez Trueba señala la abundancia de “obras que se presentan al lector como el sueño que alguien tuvo mientras dormía”, un sueño que se presenta “casi siempre relatado en primera persona por un narrador que se identifica con el autor de la obra” (1999: 13). En este tipo de textos destacan la reiteración estructural, la utilización de ciertos tópicos y la recurrencia enunciativa, lo que permite hablar de una clara fidelidad a la tradición y de la constitución de un género propio, pero, en ningún caso, de “una experiencia íntima y personal” del autor (Gómez Trueba, 1999: 167). Así, y aunque ambas formas comparten similitudes apenas variables —exordio, relato y epílogo—, el sueño literario subordina contenidos, significados, símbolos y temporalidades a la narración principal, mientras que los textos oníricos constituyen entidades por sí independientes.

desarrolla desde los años cuarenta. Uno de sus valores reside en la datación de los textos —la mayoría inéditos—, lo que permite comprobar que hay registros de sueños anteriores a la publicación de *Cinco sombras* que ya contienen elementos que prefiguran recursos posteriormente explotados como materia narrativa. Asimismo, la ordenación asincrónica de los sueños señala patrones temáticos y simbólicos recurrentes, lo que invita a leerlos no como experiencias aisladas, sino como parte de un sistema narrativo en construcción.

De este modo, y si para Eulalia Galvarriato el género literario canaliza los sentimientos y vicisitudes del autor (en Gaos, 1955: 111), en “Sueños” se produce una fusión entre el ámbito ficcional, el onírico y el real. En ellos intercala, además, una serie de reflexiones e interpretaciones expresadas de forma directa que, combinadas con la propia estructura formal —elemento determinante en la caracterización del género— aportan nuevos límites a una larga tradición de la literatura española, en la que estos textos se inscriben.³ Dichas piezas despliegan una relación de especificidades temáticas muy relevantes para el estudio de la obra de su autora, como la infancia o la maternidad, una profundización en la simbología, como la de la angustia, y motivos recurrentes, como el encierro o la metamorfosis animal; una convergencia de elementos que confirma la trascendencia de estos registros más allá de su experiencia aislada para articularse como un sistema narrativo con entidad propia.

Eulalia Galvarriato y el sueño como texto literario

A pesar de la relevancia tanto de su propia figura como de las renovaciones técnicas que propone en su narrativa, el corpus literario y ensayístico de Eulalia Galvarriato no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica especializada. Afortunadamente, tras la extraordinaria recepción de los años cuarenta⁴ y el redescubrimiento, en clave feminista, de los años ochenta

³ El interés de María Zambrano por el sueño y su fenomenología en *Los sueños y el tiempo* (1960) o *El sueño creador* (1965) sugiere, quizá, una sensibilidad contemporánea hacia lo onírico como vía de conocimiento y forma de escritura. Existe un amplio corpus de literatura onírica española escrita o publicada a partir de la segunda mitad del siglo XX que evidencia la consolidación del sueño como texto literario. Es el caso de obras como *Ochenta sueños* (1951), de Juan-Eduardo Cirlot —con la posterior incorporación de ocho piezas en *Ochenta y ocho sueños* (1988)—, *La Pierre de la folie* (1963), de Fernando Arrabal —traducida del original español y reeditada como *La piedra de la locura* (1984)—, “Un sueño” (1976), de Francisco Ayala, *La flor de California* (1979), de José María Hinojosa, *Sueños y procesos* (1987), de Lucrecia de León, con prólogo de María Zambrano, o *Tres sueños y otros cuentos* (1988), de Elena Soriano. En el siglo XXI destacan *Tres semanas de mal dormir* (2006), de José María Merino, *Cuaderno de noche* (2011), de Inka Martí, *Duermevela* (2015), de María Rodés, *Vida después del sueño. Apuntes de un renacer* (2022), de Recaredo Veredas y Ramiro Domínguez Hernand, y *Sueños* (2022), de Itziar Okariz. Resultan igualmente significativos los sueños recogidos en ediciones póstumas, como los de Carmen Martín Gaité en *Cuadernos de todo* (2002) o los de Luis Buñuel en sus conversaciones con Max Aub en *Obra literaria reunida* (2020). A este mapa se suman los llamados libros de sueños, concebidos expresamente como tales por sus autores: los de Juan Ramón Jiménez (2008), Remedios Varo (2008), Fernando Quiñones (2009) o Santiago Ramón y Cajal (2014) evidencian la persistente fascinación por el registro onírico como materia de escritura y lectura. Cabe mencionar, asimismo, la aparición de volúmenes colectivos: *El libro de los sueños* (2005), editado por Esther Tusquets, *8×11 sueños. Un homenaje a Cirlot* (2023), coordinado por Diego Luis Sanromán, y el número 27 de la revista *Mirlo* (2025), dirigida por Óscar Esquivias y Asís G. Ayerbe, que incluye el monográfico “88 soñantes (Homenaje a 88 sueños de Juan-Eduardo Cirlot)”.

⁴ La acogida de *Cinco sombras*, unánimemente positiva tanto en prensa como en estudios académicos sobre la novela española, contrasta con la de *Raíces bajo el tiempo*, significativamente menor (Castro, 1985; García Nieto, 1985; Murciano, 1985; Ruiz Copete, 1985; Cain, 1986; Janés, 1986); hecho que influye en la autora: “He notado que la recepción de mi novela fue fenomenal, en cambio la de este [*Raíces bajo el tiempo*] ha sido cuatro o cinco buenas críticas y muchas cartas de amigos como Miguel Delibes, Buero Vallejo, Lázaro Carreter, realmente entusiastas. Pasó que *El País* escribió una nota brevísima, completamente despectiva, con un desprecio absoluto.

y noventa, en la actualidad ha surgido lo que se ha considerado una “tercera fase de actualización crítica” (Cerullo, 2023: 100), donde aspectos mucho más concretos de sus textos han comenzado a ser investigados.

En este sentido, la caracterización microestructural de su obra guarda una importante relación con la dimensión autobiográfica. Hacia el final de *Cinco sombras* se descubre una anotación en el diario de Rosario: “Es verdad, es verdad. ¿Por qué, si no, lo sueño?” (Galvarriato, 1947: 227), un pasaje donde los conceptos de realidad y ficción se entrelazan con la propia estructura fragmentaria de la novela. De hecho, para Ignacio Soldevila Durante, *Cinco sombras* se compone de “una serie de «cuadros» sin orden cronológico o de cualquier otra especie” (2001: 486), una indeterminación espaciotemporal que remite directamente al territorio del sueño. La crítica retoma esta cuestión tras la publicación de *Raíces bajo el tiempo*: José García Nieto percibe las secciones del libro como “estancias” (1985: 51), mientras que J. T. Cain las denomina “segmentos” (1985: 453). Rosa María Grillo, en esta misma línea, señala: “se podrían quitar los títulos de los apartados, porque no cambia ni el tono ni el contenido ni la voz narradora: son todas hojas sueltas, imágenes y recuerdos, envueltos en una atmósfera de ensueño” (2001: 337). La propia autora coincide con esta consideración de los motivos que atraviesan su obra: “Creo que en estas cosas del espíritu hay siempre flotando en el aire, como el polen en primavera, multitud de causas diferentes que se posan luego aquí y allá para dar sus frutos. Y no alcanzamos a verlas, ni sabemos de dónde vienen; acaso de muy lejos...” (en Gaos, 1955: 112). Se trata, por tanto, de una configuración atómica y fractal que, si bien es habitual en la narrativa de Galvarriato, encuentra en sus sueños un significativo correlato.

Es Carmen Bravo-Villasante quien recoge, por vez primera, la importancia del sueño en la trayectoria narrativa de Galvarriato y destaca su condición de materia literaria: “es autora de una divertida y original *Historia del enano Campanita*⁵ y ha escrito un bello sueño, *Un sueño*, y otras historias que son otros tantos sueños maternos poblados de niños” (1969: 225). En efecto, *Un sueño*, opúsculo publicado en 1950 por la Imprenta Valera de Madrid, tuvo una tirada muy reducida: tan solo se editaron veinticinco ejemplares y fue reproducido con posterioridad bajo el título “¡Ma... má...!” en *Raíces bajo el tiempo* (Galvarriato, 1985: 197-198). Esta temprana observación de Bravo-Villasante subraya el registro onírico como forma narrativa plenamente integrada en la obra de Galvarriato.

A este respecto, y además de fenómeno fisiológico, el sueño puede definirse como el relato de una secuencia ficcional ocurrida durante la dormición y cuya exposición posterior por parte del soñante puede estar narrativamente elaborada en mayor o menor medida. Su estructura episódica es fácilmente asimilable con la dinámica de la narración. Así, la unidad mínima narrativa —aquella que supone “el paso de un equilibrio a otro” (Todorov, 1971: 182)— surge aquí de la interacción dinámica entre procesos de pensamiento lineales y no lineales (States,

Desde entonces, conmigo se acabó” (en Alborg, 1993: 29). En ella, Luis Suñén, con tono ambivalente —“curioso destino el de esta escritora”— se pregunta por los motivos de su silencio editorial: “una carrera literaria que, por una u otra razón, prefirió no seguir siendo” (1985: 4). Tanto su novela como sus cuentos se han reeditado en fechas recientes (Galvarriato, 2021; 2024).

⁵ Texto aún inédito, cuyo manuscrito, con ilustraciones de Mercedes Vela, se encuentra en el Legado Dámaso Alonso de la Real Academia Española (ADA-VII-3-43). Existe solo una mención más a este título: Jesús García García, traductor de *Los niños de cuatro a seis años en la escuela infantil*, lista en una nota al pie diversos “autores [españoles] de gran valor literario” entre los que destaca a Eulalia Galvarriato con *El enano Campanita* (en Saussois—Dutilleul—Gilbert, 1992: 87).

2000: 190). Mediante esta interacción, los pensamientos oníricos se convierten en imágenes visuales hasta que, finalmente, y gracias a la elaboración secundaria, se enlazan en una historia narrativa. De esta manera, las secuencias oníricas se han establecido como un eficiente recurso literario que cuenta con unas características individualizadas y reglas de composición flexibles. Los sueños, impulsados por su contenido dramático, han alcanzado progresivamente un estatus literario y han logrado convertirse en ficciones propias, lo que permite reconocerlos como un género literario genuino y autónomo, en consideración de Frédéric Canovas (1994: 115), cuyo concepto “pacto onírico” resulta de especial relevancia en el análisis hermenéutico de la formulación onírica de los sueños de Galvarriato: “una declaración contractual del narrador al narratario (y, por extensión, del autor al lector). Leer un texto o una parte de este como una secuencia onírica, o hablar bajo el supuesto de que el texto contiene ciertas connotaciones oníricas, depende, por tanto, de la existencia de este pacto” (Canovas, 1994: 120).⁶ Este pacto puede presentarse formalmente en distintos momentos del texto, o a través de determinadas marcas metaliterarias y extradiegéticas, en las que la función del paratexto deviene esencial. Así, Galvarriato presenta este paratexto inicial en tres de sus sueños: una escueta anotación (“Anoche tuve este sueño” [1985: 202], para presentar el relato onírico de “Pájaro”) o un comentario más elaborado (“En mi último dormirme, ya de mañana, en uno de los primeros días de este mes de enero de 1982 [escribo esto hoy, día 11], tuve este breve, enigmático, tiernísimo sueño” [1985: 204], en el caso de “Un sueño dulce”). Hay una tercera variante, donde explicita la interrupción de un sueño por otro: “Hace unas noches, yo estaba soñando algo pero no puedo recordar qué soñaba porque ese sueño desapareció como si no hubiera existido al presentármelo, de pronto, repentino, otro poderoso: una poderosa visión” (1985: 205). Además, en los dos últimos casos delimita mucho más el texto onírico mediante la inscripción del despertamiento. Así, en “Un sueño dulce” señala: “Pero no llegué a él. Antes de lograrlo, así, sin más, se terminó el sueño y me desperté. Me desperté a la realidad” (1985: 204). De manera similar, en “Sueño con la vocal I” anota: “Fue tal la fuerza, la maravilla de la contemplación de la hermosísima I, que me desperté. Dámaso había encendido la luz” (1985: 205).

A esta demarcación del pacto onírico se suma la brevedad de la extensión textual del sueño, condicionante de su dimensión literaria —“su relación escrita ocupa apenas media página” (Freud, 1923: 308)—; una brevedad asociada a su fenómeno conectivo: “soñar básicamente *conecta*, o *une*; *junta aquello que suele mantenerse separado*, al menos en la vigilia. Conecta pensamientos, imágenes, recuerdos, deseos, miedos, de un modo nuevo” (Hartmann, 1991: 25; cursiva en el original).⁷ En este sentido, si para Canovas el propio estatuto de las secuencias oníricas autobiográficas —como las insertas en diarios o cuadernos— dificulta su consideración literaria (1994: 117), para Gaston Bachelard funge como tensión entre lo autobiográfico y lo ficcional:

Hay que considerar al sueño en su *producción* de imágenes y no en una recepción de impresiones. El sueño laberíntico es muy favorable para este estudio, porque la dinámica del sueño se adhiere a su producción de imágenes. Y el laberinto no es más que la historia de esa

⁶ “[A] contractual statement from the narrator to the narratee (and by extension, from the author to the reader). To read a text or a portion of a text as a dream sequence, or to speak on the assumption that the text contains some oneiric connotations, depends, then, on the existence of this pact.”

⁷ “[D]reaming basically *connects*, or *joins*; it brings together that which is usually kept apart —at least in waking. It connects thoughts, images, memories, wishes, fears, in new ways.”

producción. Es oníricamente típico: está hecho de acontecimientos que se prolongan, que se funden, que se curvan. Por ello el laberinto onírico no tiene ángulos; solo tiene inflexiones e inflexiones profundas que implican al soñador como si fuera una *materia soñante*. (2014: 137; cursiva en el original)

Propone con ello una forma de la experiencia definida por la presencia del sujeto en el relato onírico. En los registros de Galvarriato, esta dimensión autobiográfica se activa en el incipit de todos ellos: “Los buñuelos (sueño tonto)” (“Estábamos Dámaso y yo en una ciudad a la que llegábamos por primera vez” [1985: 191]), “El cisne y la iguana” (“Estábamos Dámaso y yo en una habitación desconocida, cuando vi que dentro de la habitación volaba un murciélago” [1985: 195]), “¡Ma... má...!” (“Estaba yo sentada en la plaza de un pueblo desconocido” [1985: 197]), “El dedal” (“Yo iba sola por un camino terrero, en el campo, pero se sentía, sin saber en qué, la proximidad de un pueblo, aunque no se veía casa alguna” [1985: 199]), “El perro y la vida” (“Venían mis hermanas con la nena de Lines, y nos sentábamos todos en la huerta” [1985: 201]), “Pájaro” (“Me enseñaba, creo que María Dolores, un pájaro chiquitín, que debía de haberse caído del nido” [1985: 202]), “Un sueño dulce” (“Soñé que yo estaba echada, no se sabía si dormida o solo entredormida y, al moverme un poco, oí la voz de un niño” [1985: 204]) y “Sueño con la vocal I” (“Vi, delante de mí, cerquísima, brotando de la misma habitación, una I mayúscula inmensa” [1985: 205]). Es evidente, por tanto, la presencia constante y la intervención activa de Galvarriato en el sueño: se inscribe a sí misma como figura central del relato, con lo que patentiza la autorreferencialidad de sus sueños.

Se ha comprobado que los relatos oníricos presentan notables semejanzas con los relatos orales de episodios autobiográficos (Montangero, 2012: 163), cuestión de la que “Los buñuelos (sueño tonto)” constituye un ejemplo paradigmático. Es el sueño más extenso del conjunto, caracterizado por abundancia de diálogos, giros humorísticos e intervención de varios personajes. Alojada junto a su marido en un hotel, Galvarriato observa que todos los huéspedes comen buñuelos: entran y salen continuamente con ellos en la mano, lo que le provoca antojo. Interrumpe entonces la narración onírica e introduce entre paréntesis un comentario consciente dentro del sueño: “(En la realidad de nuestra vida, por miedo al colesterol y esas cosas, en resumidas cuentas, los años, hace muchos que en casa no entran, ay, ni churros ni buñuelos)” (1985: 191). Pide insistentemente dinero a Alonso para comprarlos, hasta que accede y, sola, se dirige a la pastelería. Allí, tras un mostrador que aumenta y disminuye su altura constantemente, se produce una serie de cómicos malentendidos —equivocaciones con el pedido, confusión lingüística,⁸ aumento del volumen de la conversación y desaparición del dinero—. Finalmente, obtiene sus buñuelos, con los que se identifica: “era, sí, pequeñito, y redondito, pero también tontito, y buenecito, casi como un retrato mío en aquella mañana” (1985: 194). Desorientada, se pierde, aunque envuelta en un sentimiento de felicidad.

Este característico uso del pretérito en la transcripción del sueño lo aproxima, en efecto, a la oralidad, y también evidencia su condición narrativa en el sentido propuesto por Patricia Kilroe: “los sueños vividos son textos [...], el relato verbal del sueño [es] una forma particular

⁸ Precisamente, para aclarar dicho enredo, Galvarriato interrumpe nuevamente el sueño: “Yo, confusa, y cada vez más acoquinada, sin estar muy segura de lo que podían ser «farallones», porque, si acaso, y eso vagamente, lo que me sugería esa palabra eran unas rocas altas batidas por el mar, sin darme cuenta de qué relación podría haber entre los farallones y los buñuelos, y sin osar expresar mis dudas, dije, me apresuré a decir, tímidamente: —Sí, sí, eso deben de ser...” (1985: 192).

de texto que transforma el texto del sueño-vivido en un producto objetivo” (2000: 128).⁹ Así se observa, aunque en otros términos, en “La gota de agua”, una pieza en la que se advierte la operación literaria mediante la cual Galvarriato concluye y fija por escrito un cuento oral comenzado por Juan Lladó: “Dedico este cuento a Mauricia y Juan Lladó, con toda justicia, porque de él, de Juan, procede en su trama inicial hasta la liberación del opresor ambiente y respirar el aire de la calle” (1985: 77). En este fenómeno conectivo del sueño —que articula fragmentos mínimos hasta relatos épicos (Kilroe, 2000: 128)— resulta determinante la función de los conceptos unificadores (Globus, 1991: 37), de la metáfora (Lakoff, 1993: 86) y de las formas de condensación y desplazamiento (Meissner, 2005: 31-33), lo que permite cohesionar pensamientos abstractos con imágenes concretas. De hecho, el sueño ha sido descrito como una metáfora en movimiento (Ullman, 1969: 699) y, más específicamente, como un relato compuesto de “metáforas dentro de metáforas” (Ullman, 1969: 702).¹⁰

Estas micrometáforas constitutivas estructuran y editan las percepciones internas del soñante, y para ello establecen relaciones lógicas, haciendo comprensible lo que en un comienzo parecía absurdo, incongruente o desconectado. Es posible comprobarlo a través de las numerosas correspondencias entre los sueños de Galvarriato y sus otras prosas. En el sueño “¡Ma... má...!”, datado el 24 de abril de 1949, la autora está sola en una plaza, absorta en la contemplación de un edificio. Nota la aproximación de un niño, que la roza insistentemente y, de repente, la llama “mamá”:

La palabra, inesperada, imposible, me sacudió entera. Me puse en pie y giré hacia él rapidísimamente:

—Yo no soy...

Me resistí a terminar la frase. Lo tenía ante mí, y ¡era tan menudo! Le puse mi mano en su hombro y miré su carita: el niño era menudo y ciego. (1985: 197)

Si bien en “Mi madre Petra” Galvarriato afirma que nunca pronunció esta palabra (“Tengo soledad de ella, de mi madre Petra, a la que nunca llamé así, madre. Tuvimos las dos ese pudor” [1985: 166]), este sueño comparte elementos con otros textos, como “Misa en las Apostólicas” (1985: 158-159), “Niña pintada (Modigliani) y niña de veras” (1985: 163-164) y “Sonrisa y risa de un niño” (1985: 170-172). Este registro establece un diálogo intertextual aún más estrecho con el relato “La niña ciega”, escrito en los años cincuenta y protagonizado por una niña y su madre: “Hablaban la niña; hablaban y hablaban; no dejaban de hablar” (1985: 167). Su voz, un borboteo “alegre, cantarín, como el agua en un cántaro” (1985: 167) armoniza con su aspecto físico: “la cabecita, como la de un pájaro, se movía aquí y allá, caprichosamente, como subrayando las palabras” (1985: 167). Algo similar ocurre en el relato “Piropo”, datado el 7 de diciembre de 1949, donde Galvarriato acude a misa y se encuentra con una niña pequeña, en brazos de su madre, que llama insistentemente a su padre: “En el silencio de tanta gente se escuchaba a veces, como el pío de un pájaro, la voz pequeñita, alta, de la niña” (1985: 151). A su vez, estos episodios biográficos guardan relación con el sueño “Pájaro”, donde su hermana María Dolores le enseña un pequeño pájaro, que ella muestra a Dámaso Alonso. En ese momento, el pájaro se transfigura en una joven que corre por unas salas “de aire, con columnas

⁹ “experienced dreams are texts [...], the verbal dream report [is] a particular form of text which transforms the experienced-dream text into an objective product”

¹⁰ “metaphors within metaphors”

de aire, con luz y agua de aire” (1985: 203). Seguida por Galvarriato, se posa en el alféizar de una ventana y le dice: “Aunque lo intentes, nunca más has de verme” (1985: 203), tras lo que se produce el despertar.

Si bien las imágenes de encierro y escape son recurrentes en este sueño (un pájaro en libertad que menciona “un adjetivo que he olvidado y no puedo recordar, pero que hacía referencia a estar encerrada, algo así como «encastillada» o «enjaulada»” [1985: 202] o la “indudable, opresora, sensación de inferioridad” de la soñante [1985: 203]), cabe resaltar un importante paratexto, donde Galvarriato lleva a cabo un intento de autoanálisis que le supone una investigación más o menos sistemática de sí misma. Para ello realiza ciertas asociaciones, busca posibles interpretaciones y esboza sus propias teorías:

No tiene fecha, pero por la explicación que intenté darle después de escrito, se deduce que debe ser de hacia 1944. Esa explicación de entonces me parece absurda ahora. Ahora creo que la niña-pájaro y la princesa que no se volverá a ver nunca era, es, la juventud que empezaba a faltarme. Pero entonces no me di cuenta. (1985: 203)

Galvarriato no incorpora esa primera interpretación; sin embargo, su afirmación evidencia que elaboraba dicha exégesis de manera simultánea al registro escrito del sueño, en un diálogo recíproco entre creación y recepción. Por su parte, la descripción del pájaro (“parecía una bolita formada de dos: el cuerpo y la cabeza” [1985: 202]) coincide con la que, de sí misma cuando era niña, hace Galvarriato en “Encuentro con las flores” (“Mírame bien tal como yo era con mis tres años (supongo), y dime si de esa bolita tan tonta, tan seria, se puede decir nada interesante” [1985: 135]) y en “Mi madrina” (“yo no era sino una bolita solemne pegada al suelo” [1985: 144]). Estas imágenes se reproducen, con mayor detalle, en el largo relato “Un niño sueña”, de los años setenta. A un niño se le escapa de las manos un balón de colores: “El niño corrió tras él para alcanzarlo, pero el balón corría más” (1985: 124). Tras introducirse por un hueco entre dos rocas, el balón se pincha y de él emerge una niña (“su vestido era blanco y azul, como tejido de cielo y nubes, ligero como ellas” [1985: 124]). Se produce la irrupción del elemento fantástico y ambos niños viajan a un mundo con “extrañas salas” (1985: 128), que configuran el reino de la niña, donde todos los seres vuelan (“¡También tú!” [1985: 129]). Tras varias aventuras, se intercambian sus poderes mágicos: el niño le enseña a soñar y la niña a volar. Los diferentes motivos y elementos recurrentes en sus prosas se articulan de manera compartida: configuran una pluralidad de formas textuales que, diversas en estructura, conforman un entramado unitario dentro de su producción literaria.

Un proceso análogo ocurre en “Un sueño dulce”, cuyo antecedente más directo es el poema “Torpeza”, “escrito en los años cuarenta, finales, o cincuenta” (1985: 182), de marcado carácter intimista: “Pienso, también, en qué amargas torpezas cometeré yo. Si yo, también, ignoraré una mano que se me tiende; si alguien, acaso el menudo corazón de un niño, se habrá sentido alguna vez rechazado por mí...” (1985: 186). En el sueño, fechado en 1982 —por tanto, de senectud—, esa conjetura se actualiza como materia onírica: Galvarriato aparta involuntariamente a un niño, quien le increpa (“¡También tú me apartas!” [1985: 204]). Al despertarse, la autora intenta esclarecer el significado de ese gesto:

Ya despierta, no comprendí nada. Me quedaba una dulzura y una tristeza, un como pesar o remordimiento por algo mal hecho, pero ¿qué? Y era tristeza, sí, pero era dulce.

No comprendía nada. ¿Qué niño? ¿Por qué su tristeza?, ¿por qué su queja, dolorida, de mí? Y de otros también. ¿De qué otros?
¿Por qué mi respuesta, inmediata, ciega, profunda, como desde siempre?
¿Y por qué no me fue dado consolarle, explicarle que yo no le apartaba, que yo, a ciegas, le quería?
¿Quién eras tú, niño pequeño, niño dolorido y dulce, solo entrevisto? (1985: 204)

El motivo del niño rechazado es una de las variantes más significativas de su obra: la infancia. Esta cuestión, ya observada por Muñoz Rojas (1985: 8) pero ignorada por Galvarriato (“Yo no me había dado cuenta” [en Alborg, 1993: 24]), se ha entendido como una “frustración” vivencial de su maternidad (Alborg, 1993: 24) aunque ella lo negase (en Alborg, 1993: 24). Como se observa, los comentarios de Galvarriato, adjuntos al texto del sueño, suponen intentos autoanalíticos en los que intenta buscar una interpretación adecuada y coherente con su biografía, pero este proceso no confirma un intento de verificación de la teoría onírica freudiana, sino una aproximación a la decodificación metafórica de sus sueños.

Por ello, y a la vista de estas recurrencias formales, no deja de resultar llamativo que el único acercamiento crítico a los sueños de Galvarriato se realizase desde el psicoanálisis, entonces práctica habitual en la crítica literaria (Canovas, 1994: 115-116). En su estudio, Concha Alborg considera los sueños “la parte más inquietante” de *Raíces bajo el tiempo* y señala que “elucida[n] los rasgos de la personalidad de Eulalia Galvarriato” (1993: 49). Les atribuye, por tanto, una relevancia interpretativa superior al resto de prosas que conforman el volumen. Aunque reconoce que “la interpretación freudiana de los sueños puede parecer un tanto contradictoria en un acercamiento feminista” (Alborg, 1993: 53), defiende su validez (“la interpretación psicológica es consecuente porque ella ha publicado sus sueños” [1993: 51]).¹¹ Así, en su análisis de “Pájaro”, Alborg retoma la interpretación de la propia autora, pero profundiza señalando cómo “la sensación de inferioridad que experimentó de niña [...] todavía está presente en su vida adulta” (1993: 50). Para “Un sueño dulce”, Alborg alude a la ausencia de maternidad de la autora (“ese niño es el hijo que nunca tuvo” [1993: 50]), una interpretación similar a la que ofrece para “¡Ma...má...!” donde identifica el edificio con la presencia de Alonso (Alborg, 1993: 50). Esta visión del patriarcado encarnada en la figura del marido se prolonga para Alborg en “Los buñuelos (sueño tonto)”, texto que evidencia la serie de “frustraciones” concatenadas que ha desarrollado Galvarriato a lo largo de su vida (1993: 51).

En la conclusión de su estudio, Alborg afirma lo explícito de las “inseguridades” de la autora (1993: 51). Sin embargo, la lectura de sus personajes infantiles como proyecciones de “su falta de hijos propios” y la insistencia en la “falta de identidad con la figura materna” (Alborg, 1993: 51) refuerzan una concepción esencialista de la experiencia de la mujer, donde la maternidad se erige como único eje definitorio. Aunque pretende realizar una lectura feminista de las prosas de Galvarriato, su interpretación incurre en una evidente paradoja: su hermenéutica termina reproduciendo las mismas estructuras de poder que desea cuestionar. Lo mismo le ocurre a Jenny Fraai, quien recoge la interpretación freudiana de Alborg respecto a “El cisne y la iguana” y, en línea con esta explicación, considera “Los buñuelos (sueño tonto)”

¹¹ Quizá consciente de ello —pues ya figuraba en el libro de Alborg (1993: 55-101)—, Elena Soriano muestra sus reservas al ofrecer estos textos íntimos en el prólogo a *Tres sueños y otros cuentos*: “tampoco ignoro las teorías freudianas y sé que mis sueños pueden ofrecer pasto a la voracidad psicoanalítica y originar inéditas versiones de mi persona, más o menos sorprendentes para mí misma y acaso escandalosas...” (1996: 13).

un reflejo de la dependencia de Galvarriato respecto a su marido, y “Un sueño dulce” y “Pájaro”, derivaciones de “la circunstancia de que Galvarriato no tuvo hijos” (2003: 59). Estas lecturas reductivas terminan desplazando cualquier posibilidad de resignificación de los textos, cuya densidad y recurrencia simbólica desborda dicho enfoque.

La riqueza de los registros oníricos de Galvarriato se prolonga en “El cisne y la iguana”, donde Alonso y Galvarriato observan un murciélago que vuela, pero se posa en la pared para metamorfosearse en un lagarto y más tarde en una iguana. La reacción de Galvarriato es clara: “¡Me dan miedo los murciélagos!” (1985: 195). En la habitación aparece un cisne blanco y, tras un demorado proceso, la iguana negra lo mata. Galvarriato experimenta una sensación de repulsa e inmovilización (“nosotros callados, suspensos, atados por la angustia” [1985: 195]). De hecho, la insistencia en el sentimiento de angustia (“veíamos con angustia”, “apretados de angustia” [1985: 195]) caracteriza el relato como ominoso. Los parámetros del sueño, por tanto, se desplazan a lo siniestro, al horror y a la extrañeza. La propia autora lo comenta: “Cuando tuve este sueño, yo no conocía a las iguanas más que de nombre. Después las he visto en Costa Rica y aunque son tan *horriblemente* feas que *infunden miedo* —a mí, al menos— la verdad es que, según me aseguraron, son de lo más pacífico y bondadoso” (1985: 196; cursivas añadidas). Alborg destaca las “alusiones obviamente sexuales” del texto, aun cuando “la sexualidad es un aspecto totalmente ausente de la obra de Galvarriato” (1993: 49). En su lectura, Alborg decodifica el cisne como un “símbolo femenino de pureza” y lo contrapone a la iguana, cuya “cabeza en punta, alzada, de mala intención” (Galvarriato, 1985: 195) le sugiere un símbolo “de evidentes connotaciones fálicas” (1993: 49). La proliferación de imágenes oníricas susceptibles de ser forzadas bajo esa clave simbólica, como la “punta de una ramita” en la que una muchacha posa el dedal de Galvarriato (para lo que aclara “no era que la rama hubiera penetrado en el dedal” [1985: 200]) o la vocal creciente (“poderosa, sostenida en el aire” [1985: 205]) en “Sueño con la vocal I”, invita a cuestionar la pertinencia de ese marco interpretativo.

En este caso, se obvia, además, el característico juego de opósitos cromáticos de la autora y la marcada presencia de la palabra “angustia”, registrada en muchos de sus textos. Ejemplo de ello es el poema “Atardecer con luna”, donde la evolución de la luz vespertina se corresponde con el estado anímico de la autora hasta alcanzar el versículo final (“La dulce paz dentro de mí se me tiñó de angustia” [1985: 176]). Dentro de esta serie de poemas, “Atardecer hacia noche ciega” dialoga de forma particularmente significativa con el registro “Sueño con la vocal I”. En el poema, el tránsito de la luz de la oscuridad supone un abismo, pero también una salvación:

Pronto, tierra y cielo serán de un uniforme gris; más tarde, profundamente negros cielo y tierra; y la Tierra —¡nosotros!— rodará —rodaremos— perdida, sin amparo, en el negro absoluto del espacio.

¡Pero no sin amparo! Está la segura esperanza: pronto, en su rodar, ha de alcanzar ¡la luz! (1985: 178)

La presencia de elementos naturales, vinculados en muchas ocasiones al catolicismo (“los árboles, a su dulce manera, adoran a Dios” [1985: 180]) es constante en la prosa de Galvarriato. Por ello no resulta sorprendente que “Sueño con la vocal I”, último de la sección, culmine como la expresión más intensa de su experiencia onírica. Galvarriato adjunta a este sueño una extensa anotación en la que formula su hipótesis personal sobre su significado:

No puedo dejar este maravilloso sueño sin tratar de explicármelo, yo, que no sé de sueños, pero que lo tuve.

Porque era una I; era precisamente la vocal I. ¿Por qué la vocal I, transfigurada en un asombroso chorro de luz?

¿Por qué ese chorro de luz, si no es más que una I, me produjo, me produce, este sentimiento de maravilla, de asombro, de extrahumano, de trascendencia que me empapa los ojos, y el corazón y la mente?

Casi ni me atrevo a decirlo, ni me atrevo a pensarlo. Pero, en mi interior, para mí, esta I poderosísima, que asciende de la tierra al cielo y llena el cielo, es como un precioso símbolo.

I igual a Jesús, igual a Luz. (1985: 205)

Este sueño, que la autora reconoce como próximo a una visión divina, clausura la serie onírica en una suerte de clímax místico que reformula la lectura del conjunto: una transición de la experiencia cotidiana y banal en “Los buñuelos (sueño tonto)” a la revelación trascendental de este último.¹² En él, reactualiza el motivo de la redención lumínica enunciada en el poema, y establece una continuidad entre la escritura poética y la escritura onírica. Además, con esta reflexión, Galvarriato explicita su concepción del sueño como texto en potencia, abierto a una interpretación íntima, donde transforma su propia experiencia onírica en un ejercicio al margen de cualquier codificación preestablecida.

Conclusiones

En *Raíces bajo el tiempo*, Eulalia Galvarriato reúne una serie de prosas breves de marcado carácter íntimo. El conjunto, híbrido y semejante a un cuaderno privado, combina ficciones literarias y textos de naturaleza referencial, coyuntura en la que la autora incluye sus sueños: piezas verdaderas, de evidente sustrato autobiográfico, que inscribe en la órbita de las demás composiciones del libro. De este modo, Galvarriato logra articular un conjunto dinámico, donde la dimensión autobiográfica y la elaboración literaria se entrelazan en una estructura de evidente carácter intertextual.

Esta serie de ocho sueños establece filiaciones textuales tanto con otras prosas del volumen como con su novela *Cinco sombras*, y funciona como un conjunto de unidades autosuficientes y cerradas: auténticos microtextos que se insertan en la lógica fragmentaria de la obra sin perder su autonomía formal. A través del concepto “pacto onírico” es posible trazar un marco metodológico que permite abordar estas secuencias no como simples transcripciones de experiencias personales, sino como construcciones literarias que participan de manera activa en la dinámica intertextual del volumen. Con ello, los sueños de Eulalia Galvarriato dejan de ser fragmentos confesionales para configurarse como espacios de elaboración textual, donde memoria, ficción y reflexión confluyen en una forma de escritura que interroga su propio

¹² Para Carmen Castro, *Raíces bajo el tiempo* es un hallazgo de la luz, “esa «Luz de Cristo» que la Iglesia recuerda que en verdad existe, el Sábado Santo, memoria del día en que el mundo se convirtió en un nuevo mundo — alborada de la Resurrección del Señor en la noche luminosa para el género humano—”, e incide en cómo Galvarriato “ve esa luz iluminada en que transcurre su vivir” (1985: 8). Además de los textos religiosos reunidos en el libro, la producción espiritual de Galvarriato es extensa. Comprende, entre otras obras, los comentarios en prosa a la poesía de san Juan de la Cruz (1946), la serie de elepés *Antología de la poesía religiosa española* (1959), su exacerbada *Oración por la fe* (1981), la traducción de “Cuando pienso en la patria”, de Karol Józef Wojtyła (1982), y un nutrido corpus poético inédito.

estatuto y, al tiempo, se integran como partes de un universo narrativo profundamente cohesionado.

Bibliografía

- ALBORG, Concha (1993): *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- BACHELARD, Gaston (2014): *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México, Fondo de Cultura Económica.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1969): *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Doncel.
- BURKE, Peter (2000): *Formas de historia cultural*. Trad. Belén Urrutia. Madrid, Alianza.
- CAIN, J. T. (1986): “Eulalia Galvarriato. Raíces bajo el tiempo”. *World Literature Today*, LX/3: 453.
- CANOVAS, Frédéric (1994): “This is Not a Dream: Drawing the Line Between Dream and Text”. *The Journal of Narrative Technique*, XXIV/2: 114-126.
- CASTRO, Carmen (1985): “Eulalia y sus «raíces»”. *Ya*, el 3 de diciembre de 1985: 8.
- CERULLO, Luca (2023): “Eulalia Galvarriato, finalista del premio Nadal con *Cinco sombras*”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIX/3: 91-110. DOI: <https://doi.org/10.55422/bbmp.942>
- FRAAI, Jenny (2003): *Eulalia Galvarriato (1904-1997)*. Madrid, Ediciones del Orto.
- FREUD, Sigmund (1923): *La interpretación de los sueños*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva.
- GALVARRIATO, Eulalia (1947): *Cinco sombras*. Barcelona, Destino.
- (1985): *Raíces bajo el tiempo*. Barcelona, Destino.
- (2021): *Cinco sombras*. Ed. Luca Cerullo. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2024): *Cuentos reunidos*. Ed. Sergio Fernández Martínez. Madrid, Clásicos Hispánicos.
- GAOS, Alejandro (1955): “Figuras femeninas de nuestras letras: Eulalia Galvarriato”. *Prosa fugitiva. Entrevistas*. Madrid, Colenda: 107-114.
- GARCÍA NIETO, José (1985): “El libro de la semana. *Raíces bajo el tiempo*”. *ABC*, el 12 de octubre de 1985: 51.
- GLOBUS, Gordon G. (1991): “Dream Content: Random or Meaningful?”. *Dreaming*, I/1: 27-40. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0094315>
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (1999): *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid, Cátedra.
- GRILLO, Rosa Maria (2001): “Juegos de parejas en un espejo. Masculino y femenino en la escritura autobiográfica del exilio”. En José María Balcells—José Antonio Pérez Bowie (eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*. Salamanca, Universidad de Salamanca: 323-342.
- HARTMANN, Ernest (1991): “Dreams That Work or Dreams That Poison? What Does Dreaming Do? An Editorial Essay”. *Dreaming*, I/1: 23-25. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0094314>
- JANÉS, Clara (1986): “*Raíces bajo el tiempo*, de Eulalia Galvarriato”. *Ínsula*, 472: 8.
- KILROE, Patricia (2000): “The Dream as Text, The Dream as Narrative”. *Dreaming*, X/3: 125-137. DOI: <https://doi.org/10.1023/a:1009456906277>

- LAKOFF, George (1993): "How Metaphor Structures Dreams: The Theory of Conceptual Metaphor Applied to Dream Analysis". *Dreaming*, III/2: 77-98. DOI: https://doi.org/10.1007/978-1-137-08545-0_18
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.
- MEISSNER, W. W. (2005): "The Dynamic Unconscious". En Ethel S. Person—Arnold M. Cooper—Glen O. Gabbard (eds.): *Textbook of Psychoanalysis*. Arlington, American Psychiatric Publishing: 21-37.
- MONTANGERO, Jacques (2012): "Dreams are Narrative Simulations of Autobiographical Episodes, Not Stories or Scripts: A Review". *Dreaming*, XXII/3: 157-172. DOI: <https://doi.org/10.1037/a0028978>
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (1985): "Prólogo". En Eulalia Galvarriato: *Raíces bajo el tiempo*. Barcelona, Destino: 7-9.
- MURCIANO, Carlos (1985): "Dámaso Alonso y su mujer estrenan libros". *Ya*, el 5 de octubre de 1985: 24.
- RUIZ COPETE, Juan de Dios (1985): "Una mujer entre las sombras". *ABC*, el 2 de noviembre de 1985: 39.
- SALINAS, Pedro (1948): "Eulalia Galvarriato. *Cinco sombras*". *Books Abroad*, XXII/3: 263-264.
- SAUSSOIS, Nicole du—DUTILLEUL, Marie-Bernadette—GILABERT, Hélène (1992): *Los niños de cuatro a seis años en la escuela infantil*. Trad. Jesús García García. Madrid, Narcea.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001): *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid, Cátedra.
- SORIANO, Elena (1996): *Tres sueños y otros cuentos*. Madrid, Huerga y Fierro.
- STATES, Bert. O (2000): "Dream Bizarreness and Inner Thought". *Dreaming*, X/3: 179-192. DOI: <https://doi.org/10.1023/a:1009438406510>
- SUÑÉN, Luis (1985): "*Raíces bajo el tiempo*". *El País. Libros*, el 14 de noviembre de 1985: 4.
- TODOROV, Tzvetan (1971): *Literatura y significación*. Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona, Planeta.
- ULLMAN, Montague (1969): "Dreaming as Metaphor in Motion". *Archives of General Psychiatry*, 21: 696-703. DOI: <https://doi.org/10.1001/archpsyc.1969.01740240056007>
- WALSH, Richard (2010): "Dreaming and Narrative Theory". En Frederick Luis Aldama (ed.): *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Austin, University of Texas Press: 141-157. DOI: <https://doi.org/10.7560/721579-007>

© Sergio Fernández Martínez



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C