

Ficcionalidad, mundos posibles y sueños

EVANGELINA MORAL PADRONES
Universidad de Valladolid

Acercamos las teorías de los mundos ficcionales y los sueños para establecer un paralelismo entre los mecanismos de elaboración del sueño y la tipología de los mismos, con las leyes por las que se rige la semántica narrativa y con la tipología de los modelos de mundo. Para ello comenzamos con una breve historia de la teoría de los mundos ficcionales o mundos posibles, aventurada ya por los clásicos con el concepto de mimesis y continuada en el siglo XVII con autores como Carvallo, hasta llegar a nuestros días con Ricoeur, Dolezel, Bonati, Pavel y Albaladejo. A continuación nos centramos en la obra de S. Freud *La interpretación de los sueños*, de la que obtenemos la información fundamental sobre los mecanismos de elaboración, tipología e interpretación de los sueños. Veremos cómo esta obra será el punto de partida para posteriores teorías como las de Jung y Bachelard, la de este último con aplicación directa a la literatura. Y para finalizar hacemos un paralelismo con las semejanzas y las diferencias entre los mundos ficcionales y los sueños. Todo ello nos permite afirmar que la ficción es una manera de hacer mundos, y los sueños son creaciones de mundos.

1. LEYES POR LAS QUE SE RIGE LA SEMÁNTICA DE LOS MUNDOS POSIBLES. TIPOS DE MODELOS DE MUNDO

El concepto de ficción —formar con el pensamiento o con la fantasía— ha sido relacionado con los de mimesis y verosimilitud. Aristóteles, en su *Poética*, articuló la relación entre la literatura —*arte poética*— y el mundo —*la realidad*—. Durante muchos siglos la explicación a esta relación giraba en torno al concepto de mimesis. Platón en la *República* había asignado a las obras de arte

miméticas el estatuto de copias pasivas de fenómenos extraídos a partir de la realidad de las esencias, pero Aristóteles libera a la mimesis del vínculo metafísico anterior y señala que es una función de la productividad artística. La mimesis pasa a ser de imitación a representación, a creación. La mimesis de Aristóteles crea la realidad, siendo por tanto la ficcionalidad rasgo distintivo de la mimesis. La literatura es imitación de la realidad. De aquí arranca la tradicional acepción realista de la ficcionalidad, puesto que atiende a la ficción mimética fundada en el principio de la verosimilitud, pero deja fuera otras formas de ficción (Albadalejo, 1992: 33; García Berrio, 1994:440).

En el Renacimiento va a haber una variación semántica del concepto. Muchos tratadistas que siguen la poética aristotélica, tuvieron en cuenta una participación del sujeto poético en la actividad mimética y su particular percepción de la realidad. Invocan un reconocimiento de invenciones y sutilezas y prefieren hablar de inventiva, y no de mimesis, para subrayar la dimensión creativa que otorga la ficcionalidad. Aunque al mismo tiempo se exigirá a la poesía que imite a la realidad (Rodríguez Pequeño, 1988: 407). En el siglo XVIII Luis Alfonso de Carvallo, en su obra *El cisne de Apolo*, señala que las ficciones pueden ser de dos maneras: verosímiles y fabulosas. Las verosímiles cuentan algo que es muy semejante a la realidad; y las fabulosas pueden ser de dos cosas: las que puede que puedan suceder de alguna manera y las que nunca pueden suceder (Carvallo, 1986: 222). Este es un principio general en la teoría literaria clasicista, y un punto de referencia para posteriores teorías modernas de los mundos posibles.

En una reinterpretación del concepto aristotélico de mimesis o imitación, P. Ricoeur, muchos siglos después, subrayó que el sentido de «mimesis» no sería el de reproducción de la realidad, sino el de representación, es decir creación artística de una nueva realidad, de un mundo ficcional. La mimesis establece el área ficcional y la especificidad artística del texto, pues el autor construye por ella referentes distintos de la realidad efectiva (Ricoeur, 1983: 76). Este concepto de mimesis se adecua a lo que hoy entendemos por ficción: la creación y estructuración de mundos posibles. Tenemos que señalar que la ficción mimética crea esos mundos posibles basándose en el concepto de verosimilitud, lo que indica que su constitución sigue las reglas que gobierna la organización del mundo real. Esa verosimilitud consiste en crear, no una copia del mundo real, sino un mundo ficcional posible autónomo, y como tal que se rija por unas reglas.

En el siglo XVIII se originó una crisis intelectual y estética que sería el germen de la teoría de los mundos posibles, una idea radicalmente nueva de la relación entre literatura y realidad. Los pioneros en esta nueva teoría se basan en la filosofía racionalista de Leibniz. Éste sostiene que las ficciones son mundos posibles y, como tales, no forman parte de la realidad, y propone los mundos ficcionales como alternativas al mundo real. De esta manera, las historias que aparecen en los textos literarios pueden considerarse como una narración de algo que pueda acaecer en algún otro mundo. Serán los suizos Breitinger y

Bodmer quienes integren en el pensamiento literario el concepto de los mundos posibles. Breitinger fusiona la opinión de Leibniz y de Aristóteles para afirmar que los mundos imaginarios entran a formar parte, junto con el mundo de la realidad, del universo de los mundos existentes. Así pues, la propiedad fundamental de las ficciones, la de la existencia ficcional, se deriva directamente de la actividad poética. Para Bodmer, los mundos posibles son dominios remotos, ajenos y desconocidos para el inmenso universo de la realidad; son distintos de nuestro mundo habitual, pero no por ello son menos materiales y reales.

La poética de Leibniz ofreció una interpretación interesante de la relación entre la literatura y el mundo. Sin embargo, el romanticismo del siglo XIX rechazaría el concepto de los mundos posibles, debido a que los románticos concebían a la obra poética como expresión de una individualidad original, fuera de la mimesis y de la relación con el mundo. Hasta la etapa realista, no se volverá a hablar del arte como una imitación fiel de la realidad. Los conceptos de los mundos imaginarios y posibles volverán a aparecer en la poética contemporánea, que rescata la poética de Leibniz y establece diferentes clasificaciones de estos mundos posibles en el texto. La semántica de los mundos posibles se configura como un sistema de explicación interdisciplinar con especial proyección teórico-literaria en el tratamiento de la constitución referencial del texto literario, en la medida en que la misma incluye elementos que no forman parte de la realidad efectiva o del mundo real y están situados en mundos alternativos de éste (Albaladejo, 1992: 49).

La noción de mundo posible ha encontrado un notable eco entre los teóricos de la ficción literaria¹. En los estudios actuales de Teoría de la Literatura, los términos ficción y ficcionalidad se han convertido en tecnicismos con los que designamos una propiedad, característica del hecho literario, que afecta tanto a la constitución de esos mundos posibles o imaginarios expresados en un texto literario, como al mismo lenguaje literario en virtud del cual se configuran dichos mundos. Entendemos por ficción la capacidad de representación en la que lo representado sólo existe como experiencia imaginaria de seres inexistentes (Pozuelo Yvancos, 1989: 91-101). La ficción es un elemento fundamental a la hora de entender la estructura de los textos literarios sobre todo por su capacidad de organizar la obra literaria como representación, a causa de la

¹ En el campo de la teoría literaria merece destacarse la contribución de P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, t.I y II; L. Doležel, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1989; Th. Pavel, *Univers de fiction*, Paris, Seuil, 1988; F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983; A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997; y, entre nosotros, los trabajos de T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992 y *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998; A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989; J. M^a Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

conexión fundamental entre texto y mundo que tal concepción implica (García Berrio, 1994: 438).

La aplicación literaria de la teoría de los mundos posibles ha hecho que ésta se haya especializado, convirtiéndose en una teoría de los mundos de la obra literaria de ficción (Pavel, 1988; Dolezel, 1989; Albaladejo, 1986). Th. Pavel, L. Dolezel y T. Albaladejo se declaran partidarios de una semántica específicamente literaria. La noción de mundo posible —o mundo ficcional— facilitaría la descripción de los contenidos o universos textuales como una realidad autónoma, no necesariamente vinculada al mundo actual e incluso contradictoria respecto de sus normas y posibilidades de existencia. Los mundos posibles textuales como mundos alternativos —posibles o imposibles— al mundo actual son muy numerosos, y en ciertos casos accesibles desde el mundo real (Pavel, 1986:69).

L. Dolezel va a desarrollar toda una teoría de los mundos posibles —una semántica constructivista— en el marco de un modelo de múltiples mundos. Formula tres postulados básicos de la semántica ficcional. El primero es que los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles de cosas; el segundo hace referencia a que al conjunto de mundos ficcionales, que son ilimitados en número y gozan de la máxima variedad, puede accederse desde el mundo actual no físicamente sino a través de canales semióticos. El mundo actual suministra material para la construcción de tales mundos. El tercer postulado señala la posibilidad de que los textos literarios contengan mundos imposibles, mundos que contradigan las leyes del mundo natural o real; al lector le basta con que tales mundos sean internamente coherentes. Las frases narrativas son necesariamente verdaderas en cuanto responsables de la generación y existencia del objeto ficticio. Hay que aceptar el juego ficticio tal y como nos lo presenta el narrador, aunque sus leyes contradigan a las del mundo actual (M. Bonatti, 1983:128-133).

Tomás Albaladejo, siguiendo el pensamiento de Leibniz sobre la infinidad de mundos posibles, considera la existencia de un mundo real objetivo y de otros mundos alternativos a éste. El hombre tiene consciencia de la existencia del mundo real, y además se ve influido por otros mundos posibles de carácter imaginario, algunos de los cuales se podrían llegar a realizar, mientras que otros permanecerían en nuestra mente (Albaladejo, 1998: 76). A partir de estas ideas establece una tipología de los distintos modelos de mundo, en los que pueden comprenderse los posibles conjuntos referenciales de los diferentes textos literarios: el modelo de mundo de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil. Para Tomás Albaladejo, «Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real, efectivo, pero están construidas de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil les componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo» (Albaladejo, 1998: 58-59).

Dentro de cada mundo posible hay distintos fragmentos o secciones de mundo a los que denominamos submundos. Un texto tendrá tantos mundos como individuos formen parte de él, y a su vez cada uno de esos mundos puede ser dividido en submundos según la experiencia de los personajes, además del mundo de la realidad objetiva efectivamente existente (Albaladejo, 1998: 69-74). Y para el mundo expresado en un texto, que forma su conjunto referencial, es necesaria la existencia de un modelo de mundo.

Como veremos en el siguiente apartado de nuestro estudio, los mundos posibles están implícitos en la reflexión cotidiana de todos nosotros, esto es, todos imaginamos mundos alternativos al mundo real objetivo. Así pues, en muchas ocasiones el creador literario lo que hace es exteriorizar en la creación de textos literarios esos mundos posibles alternativos al mundo real; lo mismo que hacemos los lectores cuando nos enfrentamos a un texto literario. En definitiva, el texto literario puede ser reflejo de la realidad natural o de representaciones ilusorias de esa realidad.

2. MECANISMOS DE ELABORACIÓN DE LOS SUEÑOS. TIPOLOGÍA E INTERPRETACIÓN

La obra de Sigmund Freud ha sido, y sigue siendo, objeto de gran atención en el ámbito de la Teoría de la Literatura. Una muestra de ello son los diversos estudios de algunos críticos y teóricos literarios que han extrapolado varios puntos de la citada obra al campo literario².

Nuestra atención se ha fijado en *La interpretación de los sueños* de S. Freud (1900), trabajo que inicia el comienzo del Psicoanálisis. Partimos de la citada obra, haciendo hincapié en lo referente al *disfraz* del inconsciente, para ponerlo en relación con la teoría narrativa de los mundos posibles. En primer lugar, nos centramos en algunos conceptos claves del sueño, tales como sueño, censura, contenido latente y contenido manifiesto, centrándonos en la exposición que hace Freud de la tipología de los sueños y los mecanismos de elaboración de los mismos; el siguiente paso será exponer la importancia de los símbolos en el sueño, con el fin de llegar a extrapolar todo lo expuesto al campo de la teoría literaria. Después de la teoría freudiana, finalizaremos con las teorías de los sueños en Jung y en Bachelard, puesto que estos autores ya ponen en relación los sueños con la literatura.

² Ver las obras de E. Fromm, *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires, Hachette, 1974; A. Clancier, *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra, 1979; B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1990; J. M. Azpitarte Almagro, *Psicoanálisis y crítica literaria*, Madrid, Akal, 1981; I. Paraíso Almansa, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994 e I. Paraíso Almansa, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, entre otros.

El sueño es para Freud la realización de un deseo inconsciente, y afirma que los sueños tienen una finalidad y un sentido. A esta conclusión llegó Freud cuando demostró, al analizar varios de los sueños de sus pacientes, que todo sueño está compuesto por una serie de asociaciones, por una cadena de pensamientos que a veces están correcta y significativamente enlazados entre sí. Llegará a la conclusión de que los sueños son restos del día, que tienen una conexión con la vida diurna; son una sustitución de deseos reprimidos durante la vigilia.

Los sueños son diferentes en el niño y en el adulto; en el niño son simples y puras realizaciones de deseos, mientras que en el adulto detrás de la realización de deseos se esconde algún otro sentido. Ese otro sentido es la expresión del inconsciente. Las manifestaciones que pueda tener el inconsciente han sido reprimidas tanto durante la vigilia como durante el sueño. Esto hace pensar a Freud que el inconsciente manifiesta sus contenidos pero de forma disfrazada.

El segundo paso de Freud será dotar al sueño de tecnicismos propios. Así pues, habla de un *contenido manifiesto* del sueño y de un *contenido latente* (Freud, 1981: I, 726). El contenido manifiesto es la distinción del sueño tal y como aparece en nuestro recuerdo cuando nos despertamos; y el contenido latente es lo que realmente oculta el sueño, es un pensamiento inconsciente, un acto psíquico que se nos presenta deformado mediante la fachada que presenta del sueño el contenido manifiesto. Freud denomina *elaboración del sueño* al proceso de conversión del contenido latente en manifiesto (Freud, 1981: I, 726). Cree que la deformación del sueño es debida a la censura que transforma el sueño en realización disfrazada de un deseo reprimido, y esto es lo que nos impide la comprensión, muchas veces, del contenido manifiesto de nuestros sueños.

Freud hace una tipología de los sueños según la reacción del contenido latente al contenido manifiesto, y los subdivide en tres categorías (Freud, 1981: I, 727):

a) Sueños que poseen un sentido y que son comprensibles. Éstos suelen ser breves, muy frecuentes y no despiertan nuestra atención porque carecen de elementos que nos causen extrañeza o asombro. En ellos falta todo indicio de una actividad psíquica fragmentaria.

b) Sueños que, aunque presentan coherencia y sentido, nos causan extrañeza por no saber cómo incluir su sentido en nuestra vida psíquica.

c) Al último grupo pertenecen los sueños incoherentes, embrollados y faltos de sentido.

La distinción entre contenido manifiesto y latente tiene sentido en el segundo y tercer tipo, ya que los pertenecientes al primero carecen de distancia entre el contenido manifiesto y el contenido latente y por ello no presentan ninguna complicación a la hora de su interpretación. Hablamos del «disfraz» del inconsciente —la distancia entre el contenido manifiesto y latente—, según su mayor o menor opacidad (Paraíso, 1995: 81).

Los sueños dibujan el mundo como quisiéramos que fuera; la realidad lo impone como es. Así el sueño es muchas veces una realización de un deseo suprimido o reprimido. Hay un choque entre el sueño y la realidad, asemejable

al choque entre ficción y realidad que se da entre texto y mundo. También es importante señalar la importancia que tiene la *represión*, uno de los más importantes mecanismos de defensa, en los sueños. Freud llega a una contundente conclusión después de realizar todo el estudio sobre los sueños: relaciona la deformación del sueño con el material psíquico reprimido. Dirá que los sueños embrollados e incoherentes son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos, así como los sueños comprensibles son francas realizaciones de deseos. Después de esto divide los sueños en tres clases: aquellos que muestran francamente un deseo no reprimido; los que exteriorizan disfrazadamente un deseo reprimido —los que necesitan del análisis—; y aquellos otros que aunque presentan un deseo reprimido, lo hacen sin disfraz alguno o con un disfraz insuficiente, pero que acabarán siendo de la segunda clase debido a la angustia que les acompaña (Freud, 1981: I, 745).

Esta teoría de los sueños expuesta por Freud la podemos extrapolar a la teoría narrativa de los mundos posibles expuesta en el apartado anterior.

Freud explica una serie de mecanismos por los que pasan los sueños, en los que se refugia el contenido latente de los sueños sobre todo en los sueños extraños e incoherentes, y destaca cuatro mecanismos fundamentales: *condensación*, *desplazamiento*, *figurabilidad* y *fachada secundaria*.

La *condensación*, nos dice Freud, es el más importante de los mecanismos de elaboración del sueño. Los sueños son breves, magros y lacónicos en comparación con la extensión y riqueza de los pensamientos en ellos contenidos. La gran falta de proporción entre las imágenes de los sueños y su contenido denota que el material psicológico ha sufrido un largo proceso de condensación en el curso de la formación del sueño. Nos la explica diciendo que cada uno de los elementos del contenido del sueño está *superdeterminado* por el material de las ideas del sueño; es decir, tiene su antecedente en más de un elemento no necesariamente próximo a las ideas del sueño. El elemento del sueño es en realidad la *representación, en el contenido manifiesto*, de todo el material tan diverso de que esté constituido el sueño. Hay una relación directa entre el contenido y las ideas del sueño. Así, cada uno de los elementos del sueño conduce conexiones a varias ideas latentes, y generalmente se halla representada una sola idea por más de un elemento. Junto a la transformación de una idea en una situación, lo que Freud denomina *dramatización*, es la condensación el carácter más importante y peculiar de la elaboración del sueño (Freud, 1981: I, 730-733).

El *desplazamiento* es el segundo mecanismo importante desfigurador del sueño. Freud lo describe diciendo que durante la elaboración del sueño, la intensidad psíquica traslada el interés desde las ideas y representaciones, a las que pertenece justificadamente, a otras que no tienen la misma intensidad. (Freud, 1981: I, 734). En definitiva, traslada el interés desde una representación hasta otra. Entre esos elementos secundarios cabe toda una serie de grados intermedios, puesto que cuanto más confuso y oscuro es un sueño habrá una mayor implicación del desplazamiento.

Avanzando un paso más en los mecanismos configuradores del sueño, Freud dirá que el sueño está compuesto casi siempre de situaciones visuales, por imágenes o por objetos reconocibles por cualquier persona. A la disposición visual del material psíquico o *figurabilidad* pertenecen todos los sucesos exteriores que se nos han quedado grabados en el inconsciente. La figuración da a los pensamientos inconscientes del sueño la posibilidad de volver hacia la consciencia tomando el camino de las imágenes visuales. Por ello se compara al sueño con un jeroglífico donde el sentido se encuentra en las imágenes.

Paralelamente a la figurabilidad Freud establecerá las principales *relaciones lógicas entre las ideas latentes* —lógica del sueño (Paraíso, 1995: 98)—; éstas son: *la inversión* o presentación de contrarios; *la analogía, comunidad o coincidencia* entre las ideas (aquí cabrían figuras como la metáfora, la metonimia, el símbolo, etc.); *la inexistencia de alternativas* en el sueño o la llamada agregación; y *la anteposición del efecto a la causa*, la *inversión* o representación de su contrario (Freud, 1981: I, 736-740). Hay que tener en cuenta que en muchas ocasiones las ideas de los sueños se presentan de forma fragmentaria desfigurando al sueño. Como podemos percibir, la mayor parte de las relaciones lógicas que se dan entre las ideas latentes son extrapolables, y las percibimos, en los contenidos de cada una de las obras literarias.

Para finalizar con los mecanismos de elaboración del sueño, Freud señala un último mecanismo, del cual dice que no es reconocible en todos los sueños; se trata de la *fachada del sueño*. Ésta actúa a posteriori sobre el contenido del sueño ya formado (Freud, 1981: I, 740). La función de este mecanismo es presentarnos una primera interpretación aproximada del sueño, apoyada por intercalaciones y variantes. Es un intento de que el sueño resulte comprensible, similar al esfuerzo que nosotros hacemos cuando intentamos interpretar una obra literaria.

Para Freud los mecanismos configuradores del sueño son previos a la comprensión del mismo, son el referente para hacer los estudios psicoanalíticos, y para los teóricos y literarios la ficcionalidad —o la forma de imitar el mundo real de cada literato— y los mundos posibles, serán los aspectos previos al referente literario. Toda obra literaria tiene un disfraz llamado ficcionalidad o mimesis, como lo denominaban Aristóteles y Platón.

R. Jakobson recoge los cuatro modos de estructuración de los sueños descritos por Freud y los redefine bajo las categorías lingüísticas de *contigüidad* y *semejanza* (Jakobson, 1956: 76-82). La contigüidad —el llamado polo metonímico— comprendería los sueños que en la terminología de Freud se estructuran por desplazamiento y condensación, y la semejanza —o polo metafórico—, en cambio, aquellos que se forman según los mecanismos que Freud denomina identificación y figurabilidad o simbolismo.

Y terminamos este resumen del sueño y sus mecanismos de elaboración resaltando que no hay una interpretación universal del sueño. Los elementos que constituyen el contenido manifiesto no tienen significación como tales. Su sentido no se entiende más que en su articulación —a través del trabajo de asociaciones del soñante— con los pensamientos latentes del sueño. Algo similar

sucedería con los elementos que componen una obra literaria, que no tienen sentido por separado sino sólo en su conjunto.

Para posteriores autores, como K. Jung y G. Bachelard, será muy importante el simbolismo de los sueños. El lenguaje de los sueños es muy rico en símbolos³, aunque Freud señala que muchos de los símbolos de los sueños no pertenecen exclusivamente al sueño, sino que son característicos del representar inconsciente, especialmente del popular, y se nos muestran en el folklore, los mitos, las fábulas, los proverbios, etc. El sueño utiliza el simbolismo para la representación disfrazada de sus ideas latentes. El simbolismo establece la relación entre el contenido manifiesto de un comportamiento, de un pensamiento o una palabra, y su sentido latente que es inconsciente. Por ello los símbolos recubren todas las formas de representación indirecta, tales como el desplazamiento, la condensación, la sobredeterminación, y la figuración, entre otras⁴. Un símbolo utilizado en el contenido manifiesto debe ser interpretado con frecuencia en su sentido propio y no simbólicamente. Cuando el sujeto puede elegir entre varios símbolos para representar un cierto contenido, se decidirá por aquel que entrañe, además, relaciones objetivas con su material ideológico, y ello permite una motivación individual, además de la típica. Esto es lo que hacen los escritores cuando eligen poner en sus obras una serie de símbolos, que por un lado para ellos tendrán una significación especial y, por otro, serán interpretados por los lectores según lo que esa simbología entrañe para ellos. Así nos lo afirma Freud: a esa multiplicidad de sentidos de los símbolos vienen a agregarse la multiplicidad de interpretaciones de que el sueño es susceptible y su facultad de representar por medio de un mismo contenido diversos impulsos optativos y formaciones ideológicas de naturaleza muy diferente (Freud, 1981: I, 560).

Jung, al igual que Freud, parte de la idea de que los sueños son el producto más característico y rico del inconsciente humano, una constelación de símbolos y arquetipos fijados en el inconsciente. Su estudio se va a centrar en dos ideas básicas, en torno a las que gira toda su obra: arquetipos e inconsciente colectivo. El sueño es la fuente más frecuente y universalmente accesible para la investigación de la facultad simbolizadora del hombre (Jung, 1984: 22). El hombre produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños, porque los sueños ocurren pero no se inventan; por ello son la fuente prin-

³ Según Freud la simbología que aparece de una forma más frecuente en los sueños es la relacionada con la muerte y con los temas eróticos; temas que de alguna manera tenemos reprimidos en nuestro inconsciente.

⁴ En este punto hay importantes trabajos de autores de la escuela inglesa como Jones, Klein, Winnicott, Milner, etc. Como muestra de ello sirva como referencia lo que afirma M. Klein sobre el simbolismo en el capítulo *La importancia de la formación de los símbolos en el desarrollo del yo* de su obra *Contribuciones al psicoanálisis*, Hormé, Buenos Aires, 1964, pp. 208-220: el simbolismo no sólo constituye el fundamento de toda la fantasía y sublimación, sino que sobre él se construye también la realización del sujeto con el mundo exterior y con la realidad en general. Vid. además al respecto I. Paraíso, *Literatura y psicología*, cit.

cial de todo lo que sabemos acerca del simbolismo (Jung, 1984: 49). El aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece como una imagen simbólica, y no como un pensamiento racional. Los sueños para Jung no son sólo realizaciones de deseos, como lo eran para Freud, sino anuncios de hechos futuros o compensaciones del equilibrio psicológico. En el sueño se nos muestran los arquetipos o depósitos constituido por toda la experiencia ancestral desde hace millones de años. Esos arquetipos se nos muestran mediante símbolos, por lo que el sueño es la vía para acceder al inconsciente colectivo. Los arquetipos, o imágenes primarias, surgen del inconsciente individual a través de los sueños, y los sujetos los percibimos como una imagen interna pero que a su vez se manifiesta de forma casi idéntica tanto en los sueños, como en las fantasías individuales del folclore y la mitología de muchos y dispares pueblos⁵.

Jung, en *La naturaleza de los sueños*, hace una clasificación bipartita de los sueños, en la que distingue sueños *chicos* o *insignificantes* y sueños *grandes* o *significativos*. Los sueños insignificantes son fragmentos nocturnos de la fantasía que derivan de la esfera subjetiva y personal, y su sentido se limita a los asuntos de la vida diaria. Y los sueños significativos, en cambio, contienen imágenes simbólicas que también aparecen en la historia mental de la humanidad (Jung, 1960:VIII, 290-292). Estos últimos están relacionados con el inconsciente colectivo, que se encuentra a un nivel más profundo y está más alejado del mundo consciente que el inconsciente personal de cada individuo. Los sueños grandes o significativos provienen de este nivel más profundo y revelan su significación por su forma plástica, que muy a menudo tiene fuerza poética y de gran belleza. Aquí Jung equipara las invenciones oníricas con las invenciones literarias. Estos sueños —significativos— ya no pueden comprenderse con la ayuda de un contexto cuidadosamente elaborado, porque se expresan en extrañas formas mitológicas y no familiares, y emplean figuras colectivas porque tienen que expresar ciertos eternos problemas humanos que se repiten incesantemente, y no sólo una conmoción del equilibrio personal. La interpretación de estos sueños es a veces dificultosa, ya que estos productos arquetípicos no son ideas personales sino generales; así pues su significación principal reside en su sentido intrínseco y no en ninguna experiencia personal con sus asociaciones (Jung, 1960: VIII, 290-292). ¿No sucede lo mismo en los textos literarios? ¿Cuál es la originalidad de éstos? Creemos que esto radica en lo «extraño», lo peculiar, lo que se sale de lo común; los textos que logran

⁵ Respecto a los arquetipos y el inconsciente colectivo, consúltense las siguientes obras de C. G. Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1991; *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1990; *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1974; *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1975; *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 1989 y *Psicología y religión*, Buenos Aires, Paidós, 1991; Cfr. al respecto I. Paraíso, *Literatura y psicología*, cit. y *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, cit.

expresar los problemas que nos afectan a todos y que se repiten constantemente, pero de una forma significativa u original, son los que marcan la diferencia y los que aportan algo.

Damos un paso más en la importancia que tienen los sueños en la literatura exponiendo las ideas de Gaston Bachelard. Este genial crítico francés centra sus teorías entre el psicoanálisis y la fenomenología. Aunque ya hemos visto que Jung había trasladado la teoría de los sueños desde el psicoanálisis a la literatura, él va a ser el primero en hablar en *El aire y los sueños* de una «Poética de lo imaginario», sentando importantes bases conceptuales para posteriores críticos y teóricos literarios como G. Durand. En la mencionada obra dirá: «la literatura es un mundo válido. Sus imágenes son primeras. Son las imágenes del sueño parlante, del sueño que vive en el ardor de la inmovilidad nocturna, entre el silencio y el murmullo. Una vida imaginaria —¡la vida verdadera!— se anima en torno a una imagen literaria pura» (Bachelard, 1986:311). Bachelard quiere centrarse en la obra poética, en su sentido, pero reconoce que para ello hay que comprender las imágenes que hay en la mente humana. Nos dice que es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes que están cargadas de materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material (Bachelard, 1988: 35). Señala la diferencia que hay entre las imágenes formales y las imágenes materiales, y se queda con las segundas. Las imágenes formales no producen nuevas formas, sino que se limitan a imitar al mundo; las imágenes materiales van al fondo del ser, buscan lo primitivo y lo eterno, crean formas y rompen con lo real, son *donde vive la obra poética en su significado más profundo* (Trione, 1989: 46). Para Bachelard las imágenes formales tienen cabida en los cuatro elementos principales de la naturaleza: tierra, aire, agua y fuego; en torno a ellas girán todas las obras poéticas.

Bachelard comienza intentando comprender el sentido de las imágenes que configuran el inconsciente, para después proceder a interesarse por las esencias poéticas; el sujeto con la intencionalidad de la imaginación poética — creador o lector— es el que profundiza en la poesía. A esto lo denomina ensoñación y lo diferencia del sueño. La ensoñación tiene una función creadora que rechaza la imitación del mundo real mediante su función irreal. El sueño está motivado por los hechos y pasiones cotidianas, y la ensoñación imagina un universo, juega con los universales imaginarios, y coge su materia de uno de los cuatro elementos fundamentales —tierra, aire, agua y fuego— que le aporta su propia sustancia, o de las imágenes del espacio o del movimiento (M. Rodríguez Pequeño y F. J. Rodríguez Pequeño, 1998: 479)⁶. Para Bachelard la obra poéti-

⁶ A propósito de la teoría de G. Bachelard, consúltense especialmente *El aire y los sueños*, México, FCE, 1986; *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1986; *El agua y los sueños*, México, FCE, 1988; *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958; *La poética del espacio*, México, FCE, 1975 y *La formación del espíritu científico*, Madrid, Siglo XXI, 1974.

ca es lo fundamental, es la que proporciona al creador y al lector los datos de esa producción imaginaria. Por medio de la ensoñación captamos el ser mismo de la originalidad poética, y al mismo tiempo nos beneficiamos de la productividad psíquica de la imaginación. La imagen literaria debe enriquecerse con un sueño nuevo, debe significar otra cosa, y hacer soñar de otro modo tiene que ser la doble función de la imagen literaria (Bachelard, 1986: 306). La imagen literaria da fin al deseo humano, no se puede contar, hay que escribirla y revivirla con gusto, función que desempeñaba el sueño en el psicoanálisis freudiano. Hemos llegado, pues, a fundir literatura y sueño, y entendemos de esta manera a J. L. Borges cuando en los coloquios decía: «*la escritura es un sueño...yo antes de escribir sueño... sueño y escribo*».

La imagen literaria de Bachelard tendrá un posterior y riguroso desarrollo con su discípulo G. Durand. Para explicar la imagen literaria Durand va a congregar los valores originales y novedosos de la imagen individual con los valores universales de la imagen arquetípica, estableciendo una serie de símbolos que se corresponden con lo que denomina regímenes de la imaginación⁷.

3. CONCLUSIONES

Como ya hemos señalado, el término de origen latino *ficción* significa formar con el pensamiento o la fantasía, alude al hecho de la simulación o ilusión de la realidad y, en el tema que nos ocupa, remite a la ilusión que se produce en la invención literaria al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario. Un mundo que bien se podía equiparar a los sueños. A su vez, los lectores frente al texto traspasamos las barreras de la lógica y nos adentramos en el mundo de la fantasía, donde lo irreal e incluso lo absurdo se nos hace creíble, algo muy parecido a lo que ocurre en los procesos oníricos. En ello encontramos los lectores una gratificación emocional que responde a deseos o instancias adoptados o admitidos en el inconsciente. El autor de un texto literario va a crear unos mundos posibles habitados por unos personajes de ficción, a los que va a conferir una existencia más o menos verosímil, vivida en unas circunstancias espacio-temporales y en un marco de relaciones sociales libremente diseñado por la fantasía creadora del escritor. El autor parte del deseo de comunicar algo, un contenido, una construcción semántica erigida alrededor de una intuición, que puede venir de un sueño. El contenido de un texto, como ya decía Horacio, es anterior a la forma y la determina.

Al igual que sucede con el material de las ideas latente y manifiesta de cualquier sueño, los mundos posibles están implícitos en la reflexión cotidiana de

⁷ Cfr. al respecto G. Durand las obras *Las estructuras antropológicas de la imaginación*, Taurus, Madrid, 1981 y G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona, 1993.

todos nosotros, para quienes existen un mundo real objetivo y otros mundos alternativos a éste, reprimidos o deseados por cada uno y que están en nuestra memoria o en nuestro inconsciente. Sin embargo, en muchas ocasiones, el creador literario exterioriza en la creación de textos literarios esos mundos posibles alternativos al mundo real. En definitiva, el texto literario puede ser reflejo de la realidad natural o representación de esa realidad.

En el sueño la ocultación es primordial, ya que debe mantenerse para facilitar la reaparición disfrazada de lo reprimido. A este respecto, la ficcionalidad literaria supera la analogía del sueño cuya estructura comparte. La ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo nuevo. De esta dualidad surge la condición en la que se encuentran inmersos distintos personajes de las obras literarias. El disfraz de los sueños nos permite salirnos de los límites del inconsciente, mientras que la ficcionalidad —que podemos llamar el disfraz de la obra literaria— nos permite salirnos de los límites de lo que somos y, a la vez, poder soñar lo que queremos ser.

Aunque en el sueño se produce una continua creación de mundos alternativos, cuya naturaleza está condicionada por la entrada de sentimientos que se produzca durante el sueño, los soñadores no podemos transportarnos a nosotros mismos hasta los alrededores de esos mundos para ver lo que el sueño ha producido. Los mundos ficcionales o posibles nos ponen de relieve un modo distinto, por el que puede manifestarse una condición básicamente humana. Como dice Wolfgang Iser, los mundos ficcionales nos muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como entienden que son. Para esto tenemos que salir de nosotros mismos, de manera que podamos exceder nuestras propias limitaciones. Así podemos decir que mediante los mundos posibles podemos modificar nuestra conciencia, que hace accesible lo que sólo ocurre en los sueños. Cuando soñamos estamos amarrados al mundo que se crea en ese sueño, sobre el que no tenemos ningún control; sin embargo, en los mundos posibles no existen tales ataduras, y tanto el creador como nosotros, lectores, podemos manipular esos mundos.

Los mundos posibles son identificaciones diferentes de los seres humanos. Los seres humanos sueñan mundos porque no pueden acceder a ellos, condición que nos hace creativos —incluso en sueños—.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Murcia, Universidad de Alicante, 2.^a ed.
- (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, Madrid, Gredos.
- AZPITARTE ALMAGRO, JOSÉ MARÍA (1981), *Psicoanálisis y crítica literaria*, Madrid, Akal, 1981.
- BACHELARD, GASTON (1998), *El agua y los sueños* [1942], México, FCE.
- (1958), *El aire y los sueños* (1958), México, FCE.
- (1974), *La formación del espíritu científico*, Madrid, Siglo XXI.
- (1975), *La poética del espacio*, México, FCE.
- (1986), *El aire y los sueños* [1943], México, FCE.
- (1986), *La poética de la ensoñación*, México, FCE
- (1988), *El agua y los sueños*, México, FCE.
- BETTELHEIM, BRUNO (1990), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- (1982), *La poética de la ensoñación* [1960], México, FCE.
- CARVALLO, ALFONSO (1986), *Cisne de Apolo* [1602], ed. de A. Porqueras Mayo, Barcelona, Estudios.
- CLANCIER, A., *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR (1997), *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis.
- (1989), «Possible Worlds and Literary Fictions», en S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 221-242.
- (1985), «Pour une typologie des mondes fictionnels», en H. Parret, H.G. Ruprecht (eds), *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, pp. 7-23.

- DURAND, GILBERT (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid.
- (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona.
- FREUD, SIGMUND (1981), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, tomo I.
- FROM, ERICH (1974), *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires, Hachette.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1994), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (comp.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- JUNG, CARL G. (1984), *El hombre y sus símbolos* [1964], Barcelona, Caralt BUC.
- (1960) «On the Nature of Dreams» en Jaime Alazraki (1968), *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 353-354.
- (1969) *Teoría del Psicoanálisis*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1974), *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza.
- (1975), *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.
- (1989), *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós.
- (1990), *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- (1991), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.
- (1991), *Psicología y religión*, Buenos Aires, Paidós.
- KLEIN, MELANIE (1964), *Contribuciones al psicoanálisis*, Hormé, Buenos Aires.
- MARTÍN JIMÉNEZ, ALFONSO (1993), *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de la Coruña.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX (1983), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- PARAÍSO ALMANSA, ISABEL (1994), *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- (1995), *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.
- PAVEL, THOMAS (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ M^a (1989), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- (1989), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- RICOEUR, PAUL (1983), *Temps et récit I*, Paris, Seuil.
- (1987), *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. JAVIER (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES (1997), «Verdad y ficción en literatura: la agudeza compuesta fingida de Baltasar Gracián», en *Revista de literatura*, tomo LIX, nº118, Madrid, CSIC, pp. 399-421.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES Y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. JAVIER (1998), «Teoría fenomenológica de Gaston Bachelard. La imaginación poética», en *Retórica y texto*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 478-481.

TRIONE, ALDO (1989), *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Madrid, Tecnos.