



Tópicos del seminario

ISSN: 1665-1200

ISSN: 2594-0619

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario  
de Estudios de la Significación

Ruiz Ramírez, Víctor Alejandro  
La subjetividad onírica en el relato literario  
Tópicos del seminario, núm. 40, 2018, Julio-Diciembre, pp. 91-113  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la Significación

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59457834005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

## **La subjetividad onírica en el relato literario**

Víctor Alejandro Ruiz Ramírez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

[...] *ese sueño voluntario que se llama la creación artística...*

Jorge Luis Borges

### **1. El relato como esquema interior**

Con Gaston Bachelard hemos comprendido la imaginación como el proceso que ejerce cierta deformación sobre la imagen percibida; esa deformación consiste en hacer de la subjetividad un objeto onírico y del sentimiento una imagen del sujeto. El modo de relación entre el sujeto onírico y su objeto resulta particular porque el objeto onírico proviene de la propia sensibilidad del sujeto; sin embargo, esta forma del objeto hace que el sujeto se vuelva, a su vez, onírico. El surgimiento del objeto dentro del sujeto hace también del primero un sujeto onírico, es decir, en la experiencia onírica el sujeto se *irrealiza* en la conformación de su objeto. La integración de ambos conlleva la transformación de uno en el otro debido al contagio de sentido; el objeto se impregna de la sustancia del sujeto y deviene forma. En la experiencia onírica el soñador participa no sólo como espectador y creador sino también como la propia materia sensible.

Al respecto, cierta fenomenología asimila el sueño a la imaginación, dejando un matiz entre ambos. Se podría suponer que el sueño es un proceso específico de la imaginación que se

caracteriza por su dimensión sensible; aunque el sueño no se perciba sino que se siente, el espacio y el tiempo se intercalan; todo se desarrolla al inicio en una memoria a corto plazo que retiene impresiones primeras, habiendo en un segundo momento una memoria de larga trayectoria; no obstante de que exista un correlato planteado en otros términos donde el sueño guarda una relación con la imaginación, como la *visualidad*<sup>1</sup> con la percepción. Por ello todo sueño resulta imaginativo y en específico la imaginación puede ser onírica. Así, el sueño es una forma y un valor de la imaginación, siendo la literatura a la imaginación onírica lo que la pintura a la percepción visual.

En principio, la imaginación como forma de la experiencia se define por la presencia del sujeto en las cosas: “la imaginación no es otra cosa que el sujeto transportado dentro de las cosas. Las imágenes llevan entonces la marca del sujeto” (Bachelard, 2014c). El desplazamiento en el interior de las cosas *por mor* de la imaginación desarrolla su mayor intensidad en la intimidad material si al soñar se es uno con la materia, es decir, la imaginación onírica hace que el soñador viva la unidad con el objeto soñado justo al materializarse en él, porque “en nuestros sueños de vuelo creemos llegar muy alto, pero entonces no somos sino un poco de materia volante” (Bachelard, 2014a: 194). Si ser materia que vuela dentro del sueño genera la creencia de arribar muy alto, entonces la forma en la experiencia onírica se desprende de la sustancia que sueña. La concepción de que el soñador deviene el objeto soñado la encuentra Bachelard como una de las funciones estéticas de la imaginación. Tal devenir supone una equivalencia en la relación, desdibujando la finitud entre sujeto y objeto; la equivalencia erradica toda estratificación entre ambos: las dos instancias valen por su relación más que por su posición. En efecto, como en la experiencia onírica

<sup>1</sup> En tanto valor de la percepción, la visualidad hace forma entre lo visual y lo visible, siendo a la vez la relación intencional entre el sujeto *visualista* y el objeto visual: “la *visualidad*, en tanto valor de la percepción es una forma y, como tal, relativa”. La propuesta proviene de Luisa Ruiz Moreno (2008).

sujeto y objeto se vuelven intercambiables, esto posibilita que el soñador devenga su objeto y que, a la vez, el objeto emerja como imagen del sentimiento del sujeto. Por ende, el sujeto *vuela* en sueños ya que participa de la imaginación de lo *volante*; por un sentimiento de reposo y alegría el sujeto crea la imagen del vuelo porque en el sueño las emociones *despiertan* imágenes; soñar es un acto creativo.

A propósito, la noción de *deformación coherente* acuñada por André Malraux se retoma aquí con el afán de tratar el acto creador; si bien la discusión parte de la pintura donde el contacto del pintor con el mundo lleva a cabo la “metamorfosis que, a través de él, transforma el mundo en pintura” (cit. por Merleau-Ponty, 1964: 69). Por mi parte afirmo que el sueño pone en contacto al sujeto con su dimensión afectiva y transforma, a través de la imaginación, la emoción en objeto. Este proceso se halla en la base de la experiencia literaria, tanto en la producción como en la recepción. De la misma manera que el pintor “concentra el sentido todavía diseminado por su percepción y lo hace existir de manera expresa” (Merleau-Ponty, 1964: 66) *por mor* de la deformación coherente, así también el escritor logra con ella esa concentración del sentido diseminada por su imaginación, haciéndolo existir —igualmente— como expresión creadora: “la pintura y el lenguaje sólo son comparables [...] bajo la categoría de la expresión creadora [...] se reconocen uno a otro como dos figuras del mismo intento” (Merleau-Ponty, 1964: 57). La coherencia de tal deformación consiste en la restitución del encuentro entre la mirada y la presencia del mundo; el relato literario se considera entonces como una forma posible, incluso privilegiada, para la recuperación del encuentro entre el sueño y la mirada, es decir, la experiencia onírica; lo que en palabras de Merleau-Ponty (1964: 68) se entiende por “significar en la expresión creadora”, esto es, “lo que queda por hacer para restituir el encuentro de la mirada con las cosas que la solicitan”. La mirada, por ser de la “profundidad inaprehensible” (Ruiz Moreno, 2008) que es la dimensión sensible, puede encontrarse con la metamorfosis del

sentimiento en la imagen propia del sueño y restituir esa transformación en el relato literario. Gracias a que el sueño hace del sentimiento una imagen, se vuelve el modelo para la producción artística en general desde el Romanticismo.

Respecto al sueño, el relato<sup>2</sup> es esa forma que hace de *esquema interior* en tanto aquella vida misma —el sueño como acontecimiento para nuestro caso— sale de su inherencia. Según Merleau-Ponty, cuando se refiere a la pintura, el *esquema interior* es

[...] cada vez más imperioso en cada nuevo cuadro [...] es esa vida misma en tanto que sale de su inherencia, cesa de gozar de sí misma, y se convierte en medio universal de comprender y de hacer comprender, de ver y de dar a ver [...], se trata del ‘ir más lejos’ de Van Gogh [...] como si cada paso exigiese e hiciese posible ‘otro paso’ (1964: 57).

En otras palabras, el esquema interior es la vida misma cuando sale de su inherencia, pero al mantenerse dentro de sí, esta vida muere. Esa vida misma al dejar de ser incesante se convierte, por consecuencia, en el medio universal de comprender y hacer comprender, de ver y dar a ver, como si comprender y ver no participaran de ese medio universal si no se acompañaran de otra acción: el hacer y el dar, respectivamente —donde se observa la preponderancia de las modalidades. Esta relación entre la vida misma y el medio universal desencadena que el esquema interior sea más imperioso en cada nueva creación. El relato del sueño hace forma de la experiencia onírica porque la saca de su inherencia y propicia que, a cada sueño, su relato se vuelva más dominante y necesaria. Con el sueño relatado se ve y se da a ver la deformación coherente del sujeto en el objeto; se dice entonces que se recupera la experiencia onírica donde

---

<sup>2</sup> Sostengo la definición que el relato tiene de la teoría de la enunciación literaria, a saber, la de “un discurso que implica la narración de acontecimientos que un narrador destina a un narratario” (Filinich, 1997: 85).

el relato<sup>3</sup> funge como ese “medio universal de comprender y de hacer comprender” el sueño como esa segunda vida promulgada por el Romanticismo, específicamente en *Aurelia*, de Gérard de Nerval.<sup>4</sup>

En su momento, Jorge Luis Borges se percata de la transformación en imagen que la creación literaria opera sobre la emoción; por ese motivo afirma que “los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios” (2008: 7). Desde el punto de vista del sueño, es la literatura uno de sus géneros, donde la deformación coherente trabaja en la lucidez del día y la vigilia; en otras palabras, escribir es soñar despierto, motivo por el que se hace en la ensoñación. En la vigilia las imágenes despiertan emociones; ya lo ha señalado Coleridge (cit. por Borges, 2008: 8): “las imágenes de la vigilia inspiran sentimientos, en tanto que en el sueño los sentimientos inspiran las imágenes”. Se tendrá que dar cuenta del proceso por el que la imaginación, mediante la experiencia onírica, transforma los sentimientos en imágenes. Ese devenir imagen se halla en la experiencia literaria, tanto en la producción como en la recepción; no obstante, la estética del Romanticismo hace de tal devenir un cuadro temático.

Deseo explicar cómo el poeta que imagina con la palabra también la sueña, y cómo el más profundo de sus sueños consiste en ser uno con el lenguaje. De ahí la expresión, cara a la

---

<sup>3</sup> A diferencia del psicoanálisis que sólo considera lo que el sujeto relata y no el sueño como tal, el relato como esquema interior implica la experiencia onírica en su relato. Por su parte, el psicoanálisis propone “[...] evitar el inconveniente resultante de la incertidumbre de los recuerdos referentes al sueño establecido que no debe ser considerado como tal sino lo que el sujeto nos relata, haciendo abstracción de todo aquello que él mismo ha podido olvidar o deformar en su recuerdo” (Freud, 2011: 67). En contraposición, la fenomenología fractura la exclusión entre ambos como si el relato fuera el exterior y el sueño su interior, para abordar la forma que hace del sueño esa vida misma saliendo de su inherencia por virtud de su relato.

<sup>4</sup> A propósito, según Jean-Daniel Gollut (2009), la concepción del sueño como una producción específicamente subjetiva resulta propia de la modernidad.

poesía pura, de que sea el lenguaje quien hable en el poema.<sup>5</sup> No es porque aparezca una imagen espantosa durante el sueño que se siente miedo, sino que es por el sentimiento del miedo que aparece una imagen, si no espantosa, al menos opresiva; en otras palabras, *el sentimiento del sujeto se convierte en el objeto onírico*:<sup>6</sup> esta conversión la lleva a cabo la subjetividad. Se habla de subjetividad onírica como la vivencia de ser uno con el objeto soñado. Siguiendo a Bachelard, se da este proceso en la verticalidad del ser porque el objeto soñado emerge de la subjetividad.

El sueño se revela como una de las formas con la que la imaginación logra el proceso de irrealización mediante la articulación de la experiencia estética de modo laberíntico, y la presencia del laberinto implica la oblicuidad del movimiento de lo real a lo irreal, con lo que se reitera el supuesto de Bachelard sobre la adherencia del dinamismo onírico a la producción de imágenes del laberinto. Y esto se debe a que el sueño se compone por una relación indeterminada y oblicua entre el sujeto que sueña y el objeto soñado, gracias a que el aparecer de éste surge del sentimiento de aquél, siendo indeterminada debido a que la imaginación articula el modo de aparecer del objeto soñado, el cual resulta *desinteresado*, en palabras de Kant (2012), a causa de que no produce conceptos ni se genera en el conocimiento sino que emerge del sentimiento y posibilita vivencias. La referencia al sentimiento mediante la imaginación traza un trayecto indirecto del sentido; por esta razón se considera al sueño como una expresión de la imaginación. De tal modo que el discurso onírico, ya sea que se trate del relato de un sueño nocturno o

<sup>5</sup> “Pero, de hecho, ¿quién habla en un poema? Mallarmé quería que fuera el lenguaje mismo” (Paul Valéry, cit. por Claude Zilberberg, 2015: 149).

<sup>6</sup> Volviendo a Borges: “Si un tigre entrara en este cuarto, sentiríamos miedo; si sentimos miedo en el sueño, engendramos un tigre. Ésta sería la razón visionaria de nuestra alarma. He dicho un tigre, pero como el miedo precede a la aparición improvisada para entenderlo, podemos proyectar el horror sobre una figura cualquiera, que en la vigilia no es necesariamente horrorosa” (Borges, 2008: 8-9).

de una elaboración de la vigilia, será un juicio estético debido a la referencia “[...] por medio de la imaginación (quizá ligada con el entendimiento) al sujeto y a su sentimiento de placer o placer” (Kant, 2012: 247-248). Qué hace el relato onírico sino referir el sentimiento del sujeto en el sueño, forma de la imaginación.

Sobre todo, el estudio del sueño laberíntico resulta propicio porque “la dinámica del sueño se adhiere a su producción de imágenes” (Bachelard, 2014c: 240). Entonces, revisando las imágenes del sueño laberíntico podríamos observar la dinámica misma de la imaginación mediante la del sueño. Para Bachelard, el entendimiento del sueño se concreta gracias a lo que él denomina “la inversión del sujeto y del objeto: no es porque *el pasaje es estrecho* que el soñador está *oprimido*: es porque el soñador está *angustiado* por lo que ve el camino *hacerse angosto*” (Bachelard, 2014c: 240). Otra inversión se da entre la percepción y la imaginación respecto a la experiencia, porque el laberinto del sueño “[h]ay que vivirlo para verlo” (Bachelard, 2014c: 240). En la realidad la percepción prima en toda experiencia, pero en la irrealidad del sueño es la imaginación la que prima en cada vivencia, de manera que lo imaginario es vívido para ser contemplado: un rasgo distintivo del Romanticismo donde la obra de arte emerge como lo imaginario vívido para su contemplación.

En lo consecutivo se busca dar cuenta de la pertenencia del sueño a la imaginación y de su acontecer en la literatura. Ya Borges (2008: 8) lo supuso como tema de las obras literarias al distinguir “los sueños inventados por el sueño y los sueños inventados por la vigilia”. No obstante, lo que a esta disquisición atañe es el proceso por el que se muestra la creatividad de la ensueñación poética en la misma obra literaria.

Por todas estas razones, la irrealización del sujeto participa en la conformación del instante poético donde da la emergencia “de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua de un río

y con el viento que pasa” (Bachelard, 2014b: 94). Si la poética hace del tiempo una verticalidad otorgándonos el instante, a mi turno diré que hace la ubicuidad entendida como la verticalidad en el espacio.

Al respecto, Bachelard (1988: 54) sostiene que “la Poética es un verdadero reino del lenguaje”. Reino donde todo se renueva porque es del ahora, donde todo cohabita por ser del aquí y donde los objetos toman formas de la subjetividad. Y en esto coincide con Émile Benveniste, quien trata el estudio de la vivencia del lenguaje a partir del pronombre personal *yo*.

El que habla se refiere siempre por el mismo indicador *yo* a sí mismo que habla [...] este acto de discurso [...] para aquel que lo enuncie es cada vez un acto nuevo [...], pues opera en cada ocasión la inserción del locutor en un momento nuevo del tiempo y en una textura diferente de circunstancias y de discurso (1999: 70).

Si se dice que “la Poética es el reino del lenguaje” se debe a que éste hace que toda forma poética sea un acto nuevo para aquel que la enuncie, porque la experiencia del lenguaje comienza con ese acto de renovación de la subjetividad en la enunciación. A diferencia del habla cotidiana donde dicha renovación se da con la enunciación del pronombre *yo*, que “puesto en acción por el discurso, inserta en él la presencia de la persona sin la cual no hay lenguaje posible” (Benveniste, 1999: 70); en la Poética toda enunciación renueva la subjetividad, aunque no se pronuncie el dato léxico *yo*. Dicho de otro modo, cómo la Poética se vuelve el reino del lenguaje sino haciendo que en todo lo enunciado se inserte “la presencia de la persona” aún sin enunciar el pronombre personal *yo*. Las cosas poseen la marca del sujeto gracias a que éste las habita. De la experiencia onírica a su discurso se continúa la presencia del sujeto en el objeto, por eso la Poética se considera heredera del sueño que, en tanto forma de la imaginación, se da como la posibilidad del sentimiento de crear las imágenes que ilustren el movimiento del deseo como el modo de aparecer de la subjetividad en la

relación entre el sujeto y el objeto oníricos, ya que el sujeto deviene objeto y éste proviene de aquél. La obra literaria misma hace imagen del sujeto a causa de su condición de forma de la subjetividad.

La estética decimonónica postula la conformación de la obra de arte no ya en el conocimiento del objeto sino en el sentimiento del sujeto, a la manera del sueño, con lo que se explica la definición borgeana del sueño como el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios. Podríamos decir que, la experiencia literaria, en específico, es una forma de ensoñación porque el sueño se da en la vigilia. Para Bachelard (2000: 231): “Dos tipos de sueño son posibles, según nos dejemos llevar por la secuencia feliz de las imágenes, o vivamos en el centro de una imagen sintiéndola irradiar”. Por tal motivo, la imaginación encuentra en esta forma del lenguaje que es la literatura la posibilidad de recuperar la experiencia onírica con plenitud.<sup>7</sup> Siendo esto así, se reconoce dos formas de la ensoñación en la literatura, a saber, la ensoñación de la escritura correspondiente al *Animus* y la ensoñación de la lectura propia del *Ánima*. Por *Animus* se hace el relato del sueño, por *Ánima* la lectura se sueña, porque es “[l]eer, leer siempre, dulce pasión del *Ánima*” (Bachelard, 2000: 102). Por la lectura el sueño se recrea.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Además, siguiendo siempre a Bachelard, la descripción de la *movilidad de las imágenes* resulta más propicia en la imaginación literaria porque en su afinidad con el lenguaje “[...] forma el tejido temporal de la espiritualidad y [...], por consiguiente, se desprende de la realidad” (2006: 10).

<sup>8</sup> El estudio del sueño se enfoca en su condición de acontecimiento, mas no de hecho en sí debido a que “[e]l hecho en sí es inasible [porque] se funda en el flujo del devenir mundial”. Por esta razón sigo a Roberto Flores al considerar “el interés del acontecimiento debido a su contenido semántico” con lo que se circunscribe el estudio del sueño como “simulacro narrativo”, es decir, su modo de ser en el relato. Por lo tanto, del sueño como acontecimiento afirmo lo que Edmundo O’Gorman —según Flores— sosténía del pasado, a saber, “que no existe más que recreado por un acto de lectura”. A causa de ello, la experiencia literaria se origina en *Ánima* (Flores, 2017) [La traducción es mía].

## 2. El sueño en la vida

El Romanticismo construye la continuación entre el sueño y la vida sin confundirse; en otras palabras, se sabe que se está despierto o que se tiene un sueño, pero, más todavía, que el sueño participa de la existencia devolviéndole, transformado lo que siempre extrae de ella.<sup>9</sup> Lo característico de la sensibilidad decimonónica radica, al respecto, en que las dos dimensiones se acompañan, lejos de excluirse (como lo supondría cierto racionalismo), o de confundirse (como lo postularía cierta visión mítica o trágica del mundo).

En sus múltiples manifestaciones, pero sobre todo en el arte, el Romanticismo muestra la correspondencia entre vigilia y sueño, ya sea que se trate de los sueños lúcidos o de los ensueños; en el primero el soñador se percata, sin despertar, de que sueña; en el otro se tiene un sueño mientras se mantiene despierto. Si coincidimos con Albert Béguin (1994: 11) en definir “toda época del pensamiento humano gracias a las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia”, se podría suponer que, en la profundidad implicada por este criterio de definición, se reconocería en el Romanticismo si no el primero, al menos sí el mayor esfuerzo hasta entonces de justificar la reunión del plano sensible con el plano inteligible en la experiencia humana. Afirmo esto observando en el sueño una figura con la que referimos y aprehendemos la sensibilidad, y en la vigilia una figura con la que dar y darnos cuenta de la inteligibilidad. El Romanticismo hereda una forma de vida basada en la complementación de los planos sensible e inteligible cuyo *bello gesto* resulta en la creación como valor que trastocará la concepción del arte desde entonces.

---

<sup>9</sup> Se podría postular que uno de los vínculos que permeó la cosmovisión del siglo XIX y que se hereda a la época siguiente es, sin duda, el de la vida y el sueño, no ya como se lo concebía antiguamente en las fábulas orientales, pensemos en la mariposa de Chuang-Tzu donde se ignora quién sueña a quién; tampoco al modo del teatro barroco en el que se expone cómo la vida le arrebata algo al sueño, o los modos en que éste vela a aquélla; en ambos la vida y el sueño se confunden, es decir, no se sabe si se está en el sueño o en la vigilia.

En este pasaje analizo algunas imágenes que ilustran la correspondencia entre el sueño y la vigilia y el proceso por el cual se posibilita la creación poética. Con tal propósito tomaré como ejemplo la novela *Aurelia*, de Gérard de Nerval, pues me interesa observar las diversas correspondencias entre el sueño y la vigilia que contiene la obra, para después dar cuenta del modo en que la imaginación participa en la construcción de la realidad y del pensamiento al darse la reciprocidad de ambas dimensiones en las artes, donde la razón vuelve real la fantasía y gracias a la fantasía despierta la razón; por el contrario, la exclusión entre ambas genera lo indeseable, lo que explica la leyenda del grabado “El sueño de la razón produce monstruos”, perteneciente a la serie *Caprichos*, de Francisco de Goya.<sup>10</sup> Tanto la razón como la fantasía participan en el proceso creativo que surge, repito, de la correspondencia, no estrictamente simétrica, pero sí necesaria, entre sensibilidad e inteligencia. El tratamiento de la obra de Nerval se anudará con la reflexión de Albert Béguin en torno a la sensibilidad romántica.

### 3. *Aurelia*, efusión del sueño en la vida

No sólo un mundo dentro de otro, también una vida que se abre a otra. Las primeras palabras enunciadas por el narrador en la obra de Nerval (2010): “El sueño es una segunda vida”, afirman el sentimiento de que la existencia se continúa en otras formas de la experiencia gracias a la correspondencia entre dimensiones que al pensarse lógicamente se excluían, pero que en la recu-

---

<sup>10</sup> La explicación del Manuscrito del Museo del Prado dice: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de todas las artes y origen de las maravillas”. Mientras que la del Manuscrito de Ayala consigna: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes”. Por su parte, la del Manuscrito de la Biblioteca Nacional refiere: “Portada de esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones” (Helman, 1993: 221). Estas explicaciones resultan de interés para revisar el par *Animus/Ánima* en la concepción de la creación artística.

peración de la vivencia se reconocen como complementarias. Una segunda vida, es decir el sueño, también forma parte de la experiencia y con ello se asume toda su realidad y su influjo sobre lo real. Sin embargo, en cada inicio, la experiencia onírica se siente como “imagen de la muerte”, entonces la exclusión del sueño en la vida se debe a los efectos que desde el comienzo conquistan al pensamiento: “Los primeros instantes de sueño son la imagen de la muerte; un entorpecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en que el *yo*, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia” (Nerval, 2010). Esa otra forma del *yo* es el sentimiento del sujeto deviniendo objeto onírico, la subjetividad en acto. El sueño se imagina como “[...] un subterráneo vago que se ilumina poco a poco, donde se desprenden de la sombra y de la noche las pálidas figuras gravemente inmóviles que habitan la mansión de los limbos” (Nerval, 2010). El mismo ser viviente adquiere una segunda forma de vida en el paso hacia un espacio otro que el narrador llama “mundo de los *espíritus*”, figurándose en la experiencia onírica un canal donde pudiera vincularse con dicho mundo, y concibiendo el “sueño como si abriera al hombre una comunicación con el mundo de los *espíritus*” (Nerval, 2010: parte II, cap. III). El pasaje conforma la imagen del sueño como un cuadro donde “una claridad nueva ilumina y pone en juego esas apariciones extravagantes” (Nerval, 2010: parte I, cap. I). Una sensibilidad despierta y activa capta los modos de organización del sueño reconociéndolo como una vida, un mundo y una realidad que alterna con la vigilia.

Más aún, se podría inferir que el sueño forma parte de la vida, lejos de sustituir a la vigilia. Vida dentro de la vida o una vida otra, sea cual fuera el caso, lo relevante radica en el despliegue axiológico del sueño donde se valora su actividad, despojándola así del prejuicio anclado en el reposo del dormir y mostrando que el valor del sueño se halla en la creación. Permeando la existencia, la actividad creativa del sueño influye en un primer momento la producción artística de la época, para luego también

considerar dicha actividad en el ámbito científico.<sup>11</sup> A partir del siglo XIX el arte se valora en función de la creación. No obstante, el trabajo racional, que predominó en el arte al concebirse como técnica, se inunda por la fantasía, siendo ahora la cohabitación de estos contrarios donde se observa el proceso creativo. El sueño posee estructura, se organiza como sistema y se le reconoce su aportación de elemento creativo que con la inteligencia genera toda obra de arte.

El narrador de *Aurelia* habla del ensueño como la etapa diurna de su trance donde sentía que su fuerza y actividad se redoblaban, le parecía “saberlo todo y comprenderlo todo; la imaginación me aportaba delicias infinitas. ¿Al recobrar lo que los hombres llaman la razón, habrá que lamentar haberla perdido?” (Nerval, 2010). De esa dubitación se infiere que todavía se concibe la exclusión entre la razón y los productos de la imaginación, pero ya se admite que esta última no es pasiva sino productora, porque aporta la parte afectiva, núcleo de la dimensión sensible. Razón e imaginación llevan a cabo su labor conjunta en el momento de “la efusión del sueño en la vida real” (Nerval, 2010: parte I, cap. III). La figura del derrame hace ver que la razón abre sus fronteras a la imaginación o que ésta permea a aquélla. A partir de dicha vinculación “todo tomaba un aspecto doble —y esto, sin que al razonamiento faltara lógica jamás, sin que la memoria perdiera los más ligeros detalles de lo que me sucedía” (Nerval, 2010: parte I, cap. III). El narrador expone la diferencia entre sueño y vigilia al afirmar que percibía las transfiguraciones producidas por la imaginación. Así, la

<sup>11</sup> A propósito, se podría revisar un vínculo entre la reivindicación de la imaginación como forma de la experiencia humana y la obra de arte como creación. Particularmente Tatarkiewicz (2008: cap. VIII.) ha mostrado que la concepción del arte como creación requirió aceptar la posibilidad de que cada obra de arte pudiera darse a sí misma su propia técnica en vez de seguir una ya dada; sin duda, esta es una de las herencias del Romanticismo. A su vez, la concepción del arte como creatividad, nacida en el siglo XIX, pervivió en el XX expandiéndose, por lo menos, al conocimiento, es decir, también se concibe que hay creatividad en las ciencias.

vigilia se entendía como producto de la percepción. En cambio, en su otra función —el sueño— era continua la probabilidad de las series de impresiones ligadas entre sí, con lo que el sueño se desarrolla gracias a la imaginación.<sup>12</sup>

En la experiencia onírica se vuelve al sentimiento mismo del sujeto, permitiendo vivir el fulgor propio que encubre la vida en vigilia, así “en los sueños [...] los objetos y los cuerpos son luminosos por sí mismos” (Nerval, 2010: parte I, cap. VI). De modo tal que la luz de la razón o de la percepción impide apreciar esa luz imaginaria que los objetos y los cuerpos muestran en sueños. Lo interesante resulta en el *aparecer* fulgente del mundo, no ya en el sueño sino también durante la vigilia, con lo que se tiene uno de los efectos de *la efusión del sueño en la vida*, a saber, la fantasía. Si la experiencia onírica se desborda en la realidad se debe a que ambas poseen en sus cimientos a la vida misma; por lo tanto, el sueño no deja de proyectar la experiencia vivida en la vigilia. Al respecto, la voz del narrador de *Aurelia* deja saber un lamento: “¡y mi sueño fatal no es sino el reflejo de mi fatal jornada” (Nerval, 2010: parte II, cap. II). Entonces, podría decirse hipotéticamente que *el sueño y la vigilia se relacionan por presunción recíproca*.

Aunque la relación no sea simétrica, la forma vinculante entre sueño y vigilia se halla en la *correspondencia*: “Todo vive, todo obra, todo corresponde” (Nerval, 2010: parte II, cap. VI). Gracias

<sup>12</sup> “La sola diferencia para mí entre la vigilia y el sueño era que, en la primera, todo se transfiguraba a mis ojos; cada persona que se acercaba a mí, parecía cambiada; los objetos materiales tenían una especie de penumbra que modificaba su forma, y los juegos de luz y las combinaciones de colores se descomponían, de manera que me mantenían en una serie constante de impresiones que se ligaban entre sí, y con las cuales el sueño, más desprendido de elementos exteriores, continuaba su probabilidad” (Nerval, parte I, cap. III). A esa continuación de la probabilidad, la fenomenología de la imaginación la describe con el concepto de *sublimación dialéctica*, la cual permite examinar que “la inminencia de lo imaginario a lo real, es el trayecto continuo de lo real a lo imaginario” (Bachelard, 2006: 13). Con la sublimación dialéctica se reconoce no sólo la continuación de lo imaginario en la imagen, la imaginación en la percepción, el sueño en la vigilia, sino, sobre todo, la inherencia de uno en el otro.

a las diferencias entre sueño y vigilia, su correspondencia resulta dialógica, porque si fueran homólogos el diálogo no sería posible. Se ha señalado que la fatalidad de la jornada diurna se podría proyectar durante el sueño nocturno, mas, el movimiento inverso cabe en la correspondencia; de manera que el sueño fungiría a su vez como “[...] el consuelo de las penas del día o la pena de sus placeres” (Nerval, 2010: cap. Memorables). Ya fuere directa, inversa u oblicua, la relación sueño-vigilia emerge del sentido no sólo de sus diferencias sino de sus semejanzas, coincidiendo en que ambos son actividades. El narrador expresa su duda sobre la certeza de la discontinuidad entre las dos existencias que son sueño y vigilia: “¿Quién sabe si no existe un lazo entre esas dos existencias y si no será posible al alma anudarlo desde hoy?” (Nerval, 2010: cap. Memorables). Tal duda se finca en las sensaciones que las imágenes oníricas brindan al soñador; en palabras del narrador: “jamás he sentido que el sueño fuera un reposo” (Nerval, 2010: cap. Memorables). En el sueño, la conciencia despierta a otras formas de la experiencia, por tal motivo se siente que “una nueva vida empieza, libertada de las condiciones de tiempo y espacio” (Nerval, 2010: cap. Memorables). Para Gollut (2009: 83), “[l]a fórmula ‘En el sueño’ [...] ubica como corolario la enunciación del discurso en el mundo de la vigilia”. En el mismo pasaje donde el narrador menciona la luz, comienza indicando que “[t]odo el mundo sabe que *en los sueños* jamás se ve el sol”, donde la presencia de ciertas marcas en el relato permite suponer la figuración de la vigilia como el lugar desde donde se habla debido a que la fórmula “En el sueño” implica la vigilia como el punto de la enunciación.

#### La intuición de que

entre el mundo externo y el mundo interno existía un lazo, que únicamente la falta de atención y el desorden del espíritu falseaban las relaciones aparentes y que así podía explicarse la extravagancia de ciertas escenas parecidas a esos reflejos gesticulantes de objetos reales que se agitan en el agua turbada (Nerval, 2010: cap. Memorables).

llevó a la sensibilidad romántica a indagar allende la perspectiva racionalista los territorios de la imaginación y a reconocer que en el relato literario se va entrmando dicho lazo. En *Aurelia* la deformación se produce como la metamorfosis ya esbozada en la mirada del que sueña al percatarse de aquello faltante en el sueño para ser relato, porque se pone en discurso el afán de dirigir el sueño; en efecto, la mirada del soñador devela esa carencia intrínseca en el sueño para devenir relato, sacando al sueño como hecho ya completo en sí. Para Béguin (2014), existen dos razones para considerar *Aurelia* “obra de sueño”, a saber, porque expone la constitución indisoluble y continua entre sueño y vigilia, y porque describe la salvación en términos de adquirir los dones del sueño.<sup>13</sup>

#### 4. La composición de las tramas oníricas

Béguin (1994: 30) observa que a finales del siglo XVIII se comenzó a concebir a la imaginación como “[...] la facultad positiva que determina la composición de las tramas oníricas”. Así, el romanticismo reconoce en el sueño una manifestación genuina de la imaginación. Con lo cual se formula que, *si el sueño es la manifestación, luego la imaginación es el sistema*. Por lo tanto, contamos con la certeza de que la imaginación organiza los fenómenos oníricos, determina su composición. No obstante, el sueño —siempre según Béguin— se figura como “la trama más secreta, la menos comunicable de mi vida”; siendo la imaginación aquella que “teje” dicha trama mediante la “deformación coherente”<sup>14</sup> de las imágenes. En el entramado onírico las imágenes toman la forma de la subjetividad.

<sup>13</sup> “*Aurelia* es [...] en dos sentidos distintos, una obra de sueño; en primer lugar porque el sueño constituye en ella, con la vigilia, un todo indisoluble y continuo, y en segundo lugar porque el poema describe al mismo tiempo la conquista de la salvación y la lenta adquisición de los dones del sueño” (Béguin, 2014: 66).

<sup>14</sup> Si bien la expresión es de André Malraux, su conceptualización la retomo de Maurice Merleau-Ponty (1964), tal como lo indiqué en el primer apartado.

El sentimiento de una doble vida, figura del contenido en *Aurelia*, proviene de la dinámica entre imaginación y percepción; si el sueño se trama en la imaginación, la vivencia de la vigilia, caracterizada por la certeza de estar despierto, la otorga la percepción. La oscilación entre sueño y vigilia hace que “[...] nos admiraremos siempre de vivir dos existencias paralelas, mezcladas una a la otra, pero entre las cuales no llegamos nunca a establecer una perfecta concordancia” (Béguin, 1994: 11).

El desencaje entre las dos estancias de la vivencia genera la dinámica donde surge el sentimiento de la doble vida, la cual no es sino la mixtura de dos formas de experiencia —percepción e imaginación— en la misma existencia que el relato literario pone en discurso. Preguntarse por quién sueña incumbe “al problema del conocimiento tanto como al de la poesía” (Béguin, 1994: 11), a causa de que en el Romanticismo se plantea la cohabitación de dos contrarios, a saber, percepción e imaginación, en sus múltiples manifestaciones: razón y fantasía, vigilia y sueño; el estudio de la experiencia onírica parte de esta forma de vida que, si reflexionamos con mayor detenimiento, sobrepasa los límites geográficos e históricos que comúnmente se asignan al Romanticismo, esto es, finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. En todo caso, la relevancia de tratar este periodo radica en la emergencia de las figuras con la cuales dar cuenta y percatarse de esta forma de vida, aún más, porque fue durante el Romanticismo que la pregunta “¿Soy yo el que sueña?”, se plantea y afronta desde las dos formas contrarias de la experiencia ya mencionadas. Siguiendo a Béguin (1994: 11), tal duda se formula y encara debido a que “[...] no podemos rechazar el diálogo sin condenarnos a una vida disminuida”. Dicha cuestión demanda considerar dialógicamente nuestra percepción e imaginación en general, y a la vigilia y al sueño en particular.

Cuando se habló de *Aurelia*, apareció la noción de *correspondencia* con la cual se abonaba un terreno común para la cohabitación del sueño y la vigilia. Sin embargo, la correspondencia no la aporta la percepción sino la imaginación, al formular que el

sueño es una vida, de lo que se implica una relación por semejanza. Al respecto, Michel Foucault (2007: 75) ha observado la reciprocidad entre ambas —semejanza e imaginación—, porque la semejanza “[...] no aparece sino por virtud de la imaginación, y ésta, a su vez, sólo se ejerce apoyándose en ella [la semejanza]”. Pero ¿cómo se asemejan la vigilia y el sueño? Incluso nos podríamos preguntar por los vínculos entre la percepción y la imaginación. Recordemos que el terreno común, donde la efusión resulta posible, se halla en la condición de actividad del sueño en particular y de la imaginación en general, en otras palabras, gracias a que el sueño se deja de concebir como estado de reposo y se reconoce su carácter activo, es como se vincula y asemeja con la vigilia. Si llevamos al extremo este argumento, se dirá que *el sueño crea el vínculo con la vigilia*, he ahí su actividad propia,<sup>15</sup> es decir, las imágenes de la subjetividad vinculan el sueño y la vigilia, propician el diálogo del que habla Béguin. Con ello se supone que la vigilia no genera el lazo con el sueño, en todo caso, el sueño recupera la experiencia diurna para llevarla al espacio onírico.

Asimismo, Béguin conceptualiza bajo el término *resonancia afectiva* ciertas imágenes sobre la correspondencia entre sueño y vigilia que en *Aurelia* ya se habían expuesto, específicamente con las ensoñaciones, aquellos “sueños aún más misteriosos que me acompañan a lo largo del día”, que acontecen como una apertura sensible, un despertar emotivo situado en la vigilia, pero hacia el sueño. La experiencia estética, en tanto, *resonancia afectiva*, deviene forma en aquel pasaje, ese *entre* de lo sensible y lo inteligible, donde una cosmovisión se implica en su manifestación:

Si una imagen contenida por el verbo de un poeta o evocada por el arabesco de un bajorrelieve suscita infaliblemente en mí una resonancia afectiva, puedo seguir la cadena de las formas fratneras que

---

<sup>15</sup> Como lo observa Paul Valéry (2002: 183): “El sueño jamás realiza esa admirable *finitud* alcanzada por la percepción en la vigilia a la luz del día”.

ligan esta imagen con los motivos de algún mito antiquísimo: yo no conozco ese mito, pero lo reconozco (1994: 12).

La cita anterior permite distinguir entre conocer y reconocer de la misma manera en la que diferenciamos el método y la intuición. En uno hay deliberación, en la otra, espontaneidad. Pero ambas dimensiones se conforman en el mismo universo: “La imaginación colectiva, en sus creaciones espontáneas, y la imaginación que ciertos instantes excepcionales liberan en el individuo parecen referirse a un mismo universo” (Béguin, 1994: 12). El individuo y la sociedad se corresponden mediante la imaginación, pero en el individuo, la imaginación colectiva hace que la relación con el mundo se renueve: “las cosas son las que dejan de ser exteriores a mí y las que, llamadas al fin por su verdadero nombre mágico, se animan para iniciar conmigo una nueva relación” (Béguin, 1994: 12). Entonces, la barrera entre interior y exterior se diluye porque se encuentran uno en el otro, hacen forma en la subjetividad.

En efecto, durante el Romanticismo el hiato entre el yo y el no-yo se desdibujó, volviéndose, tal borradura, un testimonio de experiencias alternas a las circunscritas a la razón, por lo que “[...] el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo” (Béguin, 1994: 13). Ahora inferimos que la alteridad de la experiencia se genera gracias a la imaginación, por tal motivo la cosmovisión decimonónica reconoció el papel del sueño y la fantasía en la construcción de la realidad, pero no en subordinación sino coordinadas ambas. La imaginación le da al sujeto la posibilidad de volver a la intimidad del mundo y de sí gracias a su aparecer, de obtener el conocimiento más “único” de su existencia; también provee el retiro de la noción de registro exacto en torno a los órganos de su experiencia perceptiva, como si se tuviera una copia precisa de la realidad, ya que la percepción no recibe pasivamente los estímulos sensoriales provenientes del mundo, contrariamente, *por mor* de la imaginación, la percepción propicia la experiencia estética, escapando

“al tiempo por la contemplación del tiempo” (Béguin, 1994: 13), creando un pliegue donde las formas de la experiencia aparecen en la mirada. El pliegue mencionado se manifiesta rotundamente durante el sueño donde el tiempo pareciera separarse del sujeto para volverse un objeto de contemplación; sería un modo oblicuo de autocontemplación porque el sujeto es él mismo temporalidad. Más aún, si la imaginación se ha reivindicado desde el siglo XIX en el pensamiento moderno, se debe a su propiedad de mostrar la presencia del sujeto en las cosas y, con ello, propiciar que sea el “Romanticismo un exceso de sujeto” (Dorra, 2010: 71) donde éste se encuentra inmerso en “[...] la emocionada búsqueda de una profundidad en la que el individuo se sumerge atraído por una oscura turbulencia o por la promesa de una revelación que limita con la experiencia religiosa” (Dorra, 2010: 70).

## **5. Invitación al sueño**

El presente estudio ha querido explicar, mediante el relato del sueño, el proceso por el que la subjetividad transforma el sentimiento en objeto onírico, haciendo imágenes de los estados pasionales del sujeto; de esta manera, se concibe el rol de la imaginación en la producción artística que instauró desde el Romanticismo el valor de la creación en el arte. Tal intento de apreciación detona en la cuestión sobre los vínculos entre nosotros y nuestros sueños, encontrándolos desde un principio en las artes, debido a que éstas son convocadas por cierta intercadencia, es decir, “[e]l ritmo de la vida onírica, en el cual se inspiran los ritmos de nuestras artes” (Béguin, 1994: 20). Si “la poesía extrae su sustancia de la sustancia del sueño”, la subjetividad del soñador hace del sentimiento la sustancia que le da forma al objeto onírico y la posibilidad de que el sueño devenga relato.

Cabe una inversión más sobre el juego de inversiones, consecuencia de la de objeto y sujeto: “Sentir que la vigilia es otro sueño/que sueña no soñar [...]” (Borges, 2007b: 261). Que se sienta la vigilia como un sueño requiere concebir primero que

*el sueño es ya una vida otra.* Sin embargo, este sueño de vigilia se distingue por la contradicción “sueña no soñar”, en la que el sueño es la especie y la vigilia el género, caracterizada por soñar que no sueña. Así se encuentran cuatro niveles, a saber, el del sueño, el de la vigilia, el del sueño de la vigilia y su no soñar como lo soñado. Si se me ha concedido pensar el sueño con la estructura del relato,<sup>16</sup> podríamos considerar que estos niveles se articularían a modo de subordinación por engendramiento, siendo cada nivel inferior el acontecimiento de una situación narrativa en tanto nivel superior. La voz de “Arte poética” ha dado un giro ya a la concepción romántica del sueño como otra vida al proponer la imagen de *la vida como un sueño otro*. Este giro replantea la dinámica entre la percepción y la imaginación porque reconoce la continuidad entre ambas. Para Bachelard (2006: 24), la filiación entre la percepción y la imaginación se denomina *sublimación dialéctica* y se desarrolla en “una ambivalencia donde se comprenda que la realidad es una potencia de sueño y que el sueño es una realidad”, es decir su ambivalencia trabaja en la experiencia humana como dos ejes; mientras que en la percepción se aprehende el aquí, en la imaginación se busca el más allá. El relato literario restituye el diálogo mencionado por Béguin entre sueño y vigilia, librándonos así de la condena a “una vida disminuida”. Por último, si la lectura se define como una forma de ensoñación, entonces al leer soñamos mientras continuamos despiertos.

---

<sup>16</sup> Lo que el sueño posee de relato es ser esquema interior, porque al salir de la vida en la inherencia carnal propia del dormir, transforma el sentimiento del sujeto en imagen. Esta es la eficacia del relato literario en la tentativa romántica de dirigir el sueño.

## Referencias

- BACHELARD, Gaston (1988). *Fragments d'une Poétique du Feu*. París : Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Poética de la ensoñación*. Mexico: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2006). *El aire y los sueños*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2014a). “El espacio onírico”. *El derecho de soñar*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *La intuición del instante*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2014c). *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Mexico: FCE.
- BÉGUIN, Albert (1994). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Gérard de Nerval*. México: FCE.
- BENVENISTE, Émile (1999). “El lenguaje y la experiencia humana”. *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo xxi.
- BORGES, Jorge Luis (2007a). “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión. Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (2007b). *El hacedor. Obras completas 2: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Prólogo”. *Libro de sueños*. Madrid: Alianza.
- DORRA, Raúl (2010). “El barroco: forma interna y manifestación histórica”. En María Marcelina Arce Sáinz y otros (coords.). *Barroco y cultura novohispana*. México: BUAP, pp. 55-71.
- FILINICH, María Isabel (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: BUAP/Plaza y Valdés.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo xxi.
- FLORES ORTIZ, Roberto (2017). « De la séquentialité et de la progression narratives », *Actes Sémiotiques* [En línea], núm. 120. Disponible en: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5701>

- FREUD, Sigmund (2011). *Introducción al psicoanálisis*. México: Porrúa.
- GOLLUT, Jean-Daniel (2009). *Contar los sueños. La narración de la experiencia onírica en las obras literarias de la modernidad*. Trad. de Lucrecia Orensanz. México: ALDVS.
- HELMAN, Edith (1993). *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Forma.
- KANT, Immanuel (2012). *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*. Madrid: Alianza.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”. *Signos*. Barcelona: Seix-Barral, pp. 49-97.
- NERVAL, Gérard de (2010). *Aurelia o el sueño y la vida*. México: Era.
- RUIZ MORENO, Luisa (2008). « De la visualité ». *Actes Sémiotiques* [En línea], núm. 111. Disponible en: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1649>
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- VALÉRY, Paul (2002). “Estudios y fragmentos sobre el sueño”. *Reflexiones*. México: UNAM, pp. 177-184.
- ZILBERBERG, Claude (2015). *La estructura tensiva*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.