

Psicoanálisis del texto literario

Desiderio Blanco

Lo primero que ha de preguntarse el lector es si el título que encabeza este artículo tiene sentido. Y la respuesta es, obviamente, que no lo tiene. Pues como señala

el mismo Freud, "psicoanálisis es el nombre: 1o. De un método para la investigación de procesos anímicos que no son accesibles de otro modo; 2o. De un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en tal investigación; y 3o. De una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica" (1). El texto literario no es ningún proceso anímico que podamos investigar por medio del psicoanálisis, no constituye ningún tipo de perturbación neurótica que podamos "curar", ni forma parte de los conocimientos psicológicos de la nueva disciplina. Nuestro título es, pues, un contrasentido.

Sin embargo, desde los primeros momentos del psicoanálisis, se trató de aplicar sus resultados, esa "serie de conocimientos adquiridos" por la nueva disciplina, al análisis de las obras literarias y de otras obras artísticas. Son famosos los trabajos de Freud sobre los sueños de la *Gradiva* de Jensen, así como los análisis del Moisés de Miguel Angel, de la *Monna Lisa Gioconda* de Leonardo de Vinci y otras manifestaciones artísticas. A partir de estos análisis, los discípulos y las diversas escuelas psicoanalíticas que se han sucedido en la corta historia del Psicoanálisis han intentado acercamientos muy variados a las obras de arte.

Por un lado, la obra de arte (la obra literaria) se ha tomado como síntoma. A partir de tal síntoma (= representación alucinatoria del deseo, manifestación de las obsesiones y traumas del sujeto, etc.)

se ha intentado hacer el psicoanálisis de los autores, vivos o muertos. Son abundantes los "diagnósticos" de este tipo en la historia de la crítica artística, y su inutilidad se descubre a primera vista. Ni la literatura ni el arte obtienen ventaja alguna de conocimientos con los diagnósticos psicoanalíticos de los autores. Es posible que tales estudios constituyan un aporte para la teoría psicoanalítica, pero de ninguna manera para el conocimiento de la obra de arte.

Por otro lado, se ha intentado aplicar el psicoanálisis a los personajes del mundo representado. Se ha establecido así, por ejemplo, la estructura psíquica de la infancia de Hamlet a fin de justificar sus reacciones ante la muerte de su padre y el nuevo matrimonio de su madre. Lo mismo se ha intentado hacer con Don Quijote, con los Karamazov y con otros innumerables personajes de la literatura. Esto supone olvidar que los personajes artísticos no tienen ni cuerpo ni alma, no tienen psiquismo alguno que pueda ser analizado. Los personajes literarios son estructuras de lenguaje, su materia constitutiva es la palabra, el diseño, el color o el sonido, según los diversos lenguajes utilizados en la composición artística. A su vez, los personajes, como estructuras de representación, son significantes con los que el autor representa valores, ideas, conceptos, relaciones, concepciones del mundo y de la vida. Frente a un personaje de literatura o de cine, la pregunta correcta no es: "¿cómo es?", sino: "¿qué significa?". Lo realmente importante en la obra de arte son

los efectos de sentido que se producen con los diversos elementos puestos en juego y con las relaciones que los ligan entre sí.

Un avance significativo en la aplicación del psicoanálisis al estudio de la obra literaria lo constituye la llamada psicocrítica, desarrollada fundamentalmente por Charles Mauron en sus estudios sobre Mallarmé. Se apoya este acercamiento en el concepto de "objeto transicional" elaborado por D.W. Winnicott, vinculado a la escuela de Melanie Klein. El "objeto transicional" es un sustituto entre la madre y el mundo exterior y permite que el niño se vaya independizando cada vez más hasta llegara la total autonomía. Los sustitutos más corrientes, que cumplen la función del objeto transicional, son: el dedo, el chupón, el juguete blando (= peluche), el extremo de la sábana, etc. Estos objetos serán sustituidos más tarde, en la vida adulta normal, por el cigarrillo, el extremo del lápiz, el chicle y otros similares. La obra de arte se ubicaría en este espacio transicional, entre el mundo interior y el mundo exterior, escapando a la influencia del principio de realidad, pero no por eso evanescente como lo es una representación imaginaria (= alucinación). La innovación de Ch. Mauron consiste en identificar en la obra literaria las huellas del fantasma original a través de capas cada vez más profundas. El título de la obra principal de Mauron dice suficientemente del método del autor: **De las metáforas obsesivas al mito personal** (2). La psicocrítica de Mauron tiene en cuenta

ya el texto mismo de la obra, aunque la justificación final se encuentra siempre en la vida del autor. Esta es la razón, según R. Barthes, por la que los aportes de la psicocrítica han sido fácilmente aceptados por la crítica literaria universitaria, de corte tradicional.

Sin embargo, a partir de los aportes decisivos de Jacques Lacan al Psicoanálisis, el acercamiento psicoanalítico al texto literario y a las obras de arte en general se plantea de manera completamente diferente. El punto de partida se encuentra también en el comentario de una obra literaria: La carta robada de E.A. Poe. El cuento de Poe sirve a Lacan para postular su teoría del significante y el papel que cumple en la constitución del sujeto. El cuento en cuestión está desprovisto de toda psicología; los personajes son piezas de un tablero; no importa para nada su mundo interior al estilo de la literatura tradicional; su valor radica en las posiciones que ocupan con relación a la carta. La carta, a su vez, es un significante puro, pues su contenido se ignora y puede ser sustituido fácilmente por unos versos de Crébillon. Y es aquí donde aprovecha Lacan todos los aportes de la Lingüística estructuralista: el significante se define por su posición en el sistema: Posición en el paradigma por diferencia con sus congéneres y posición en el sintagma por relación con los elementos contiguos. De ambas posiciones surge el valor del significante. Todo código es un sistema de diferencias en el que cada término es definido por su oposición con los otros. Y el sentido surge de la

sucesión infinita de los significantes, resbalando incesantemente por sus intersticios. De esta forma, como dice Lacan, el sentido se produce en el no-sentido. (3).

Ahora bien; las leyes que rigen el funcionamiento del significante son las mismas que regulan el funcionamiento del inconsciente, tal como se manifiesta en el sueño:

- a) la **transposición** o paso de un sistema de significantes a otro: del sistema de ideas latentes al sistema de representaciones manifiestas. En este sentido, el contenido de un significante es siempre otro significante, o como dice Lacan, "toda significación remite siempre a otra significación" (4). Operación que permite el deslizamiento constante del significado bajo la cadena de los significantes.
- b) la **condensación**, que se produce por la sobreimpresión de significantes y da origen a la metáfora como procedimiento de significación.
- c) el **desplazamiento**, fundamento de la metonimia, basada en la yuxtaposición de los significantes, y el medio más apropiado para burlar a la censura, siendo al mismo tiempo el mejor testimonio de su existencia.
- d) la **figuración** o figurabilidad, por la que el significante es capaz de alucinar el deseo, convirtiendo en representación sensible las ideas más abstractas.
- e) la **elaboración secundaria**, en virtud de la cual los materiales

dispersos son ordenados y constituidos en una unidad de sentido, siguiendo las normas de los diversos códigos utilizados.

Con estos postulados, el acercamiento psicoanalítico al texto literario adquiere un nuevo sentido. Lo que hemos denominado "psicoanálisis del texto" nada tiene que ver con los "diagnósticos" ni con la "cura" psicoanalítica. Lo que ahora importa es descubrir las operaciones que dan origen al texto literario (o a cualquier otro texto artístico) y hacen posible su sentido. La Semiótica psicoanalítica se halla actualmente empeñada en esta tarea.

Las operaciones que rigen la elaboración del texto artístico son las mismas que regulan la articulación del significante, que son, a su vez, las mismas que gobiernan la actividad del inconsciente como discurso del Otro. Los grados de acción de tales operaciones, como señala Metz (5), son diferentes; pero por debajo de todas las variantes se mantiene siempre la misma estructura fundamental. En este sentido, el problema metodológico queda claramente planteado por J. F. Lyotard (6) cuando afirma: "Frente a un discurso cualquiera, el problema no consiste en saber qué es lo que dice, sino más bien la forma en que está construido".

La acción más evidente y visible es la de la elaboración secundaria, operación que se esfuerza por dar al texto una apariencia coherente y lógica. Esta operación está estrechamente vinculada a las estructuras del lenguaje, a los di-

ferentes códigos que utiliza el escritor. La elaboración secundaria trabaja con los códigos del significante, sometiendo las ideas latentes, es decir, los contenidos semánticos, representaciones, ideas, relaciones y conceptos a las normas del código empleado. Es ésta la operación que liga la energía del sentido y le impone las formas del significante.

A mayor coherencia lógica del texto, mayor control sobre la energía significante, mayor censura por lo tanto. Como en el sueño (7), el texto mejor articulado, con una mayor tersura en su fachada lingüística, es el más sospechoso. La norma, es decir, la ideología se ha impuesto con más energía, sometiendo al silencio los impulsos más profundos del deseo.

La elaboración secundaria trabaja también con códigos del contenido, que adquieren valor de significantes. Así, por ejemplo, el relato y la representación son tratados de conformidad con ciertas reglas que la práctica narrativa y representativa han generado y que la retórica ha consagrado como leyes del discurso. Entran en este nivel los códigos que señalan el orden de desarrollo de un acontecimiento: comienzo — culminación — término (= exposición — desarrollo — desenlace), con normas precisas para cada momento del proceso. En el mismo nivel se incluyen los códigos de la perspectiva como códigos de la representación plástica y otros de la misma naturaleza.

Idéntico estatuto adquieren los códigos de los géneros, en virtud de los cuales un mismo aconte-

tecimiento es sometido a modificaciones significativas que dan por resultado efectos de sentido diferentes.

La elaboración secundaria maneja todos estos elementos para otorgar coherencia al texto literario, "tapando con sus piezas y remiendos las soluciones de continuidad del edificio del sueño" (= del discurso) (8).

Por el contrario, los procesos primarios se amparan de las operaciones de **condensación, desplazamiento y figurabilidad** para desorganizar la construcción textual del discurso. Los mecanismos que estas operaciones ponen en juego son muy diversos, pero todos se presentan como transgresiones a la norma establecida. E. Widdowson (9) establece una tabla de las principales transgresiones operadas en los textos literarios, sin que por ello pretenda cerrar el inventario. Ofrecemos a continuación un resumen de dicha tabla, tomado de J.-F. Lyotard:

I. RELACIONES EXTRATEXTUALES

1. Transgresiones en la lengua

- 1.1. Nivel fonológico: el ritmo — transgresiones al ritmo de la lengua.
- 1.2. Nivel sintáctico:
 - 1.2.1. Estructuras de superficie: licencias poéticas.
 - 1.2.2. Estructuras profundas:
 - 1.2.2.1. Transgresión de las leyes de selección: personificación (atribución de un sujeto animado a un verbo que lo exige inanimado).

- 1.2.2.2. Transgresión de las leyes de categorización: nombres usados como verbos o como adjetivos: "Gallitos **cancionan** escarban-do en vano".

- 1.2.2.3. Transgresión de las leyes de sub-categorización: verbos transitivos usados como intransitivos o a la inversa: "Tengo ganas de sentirme **viajado** por una insensata aventura. . .".

1.3. Nivel semántico:

- 1.3.1. Transgresión de las relaciones de sentido: paradoja: "la oscura claridad de la pasión. . .".

- 1.3.2. Transgresión de las relaciones entre unidades lexicales: homofonía, juegos de palabras.

- 1.3.3. Transgresión de las leyes de formación de unidades lexicales: creación de nuevas palabras: "heriza nos. . .". (Vallejo).

2. Transgresiones en el habla

- 2.1. Nivel fonológico: aliteración, asonancia, consonancia.

- 2.2. Nivel sintáctico: elaboración anormal de los constituyentes de la frase.

- 2.2.1. Transgresión de las leyes de coordinación: construcción ramificada: **Un golpe de dados. . .**

- 2.2.2. Transgresión de las leyes que rigen la formación del sintagma nominal.

- 2.2.3. Transgresión de las leyes de la adjetivación: "El canto **amarillo** del canario. . .".

2.2.4. Transgresión de las leyes que rigen la formación del sintagma verbal: "Yo te remo sangre arriba, tu me remas sangre abajo. . .".

2.3. Nivel semántico:

2.3.1. Nivel lexical: imágenes, metáforas. Comparaciones.

2.3.2. Nivel contextual: Yuxtaposición de diversos tipos de habla.

II. RELACIONES INTRATEXTUALES

1. Equivalencia: proyección de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación (Jakobson): "Cuchara muerta viva. . ." (Vallejo).

2. Acoplamiento: convergencia de equivalencias de niveles diferentes.

3. Variación de niveles: desplazamiento de equivalencias de un nivel a otro: fonológico, sintáctico, semántico.

A simple vista, esta tabla no pasa de ser un resumen de las figuras de estilo. Lo importante consiste en observar las operaciones primarias que laten debajo de cada uno de estos procedimientos de lenguaje. Las transgresiones en el plano de la palabra se basan fundamentalmente en la concentración de energías lingüísticas provenientes de diversos niveles, concentración que supone a su vez un proceso de condensación de representaciones y de ideas. Debajo de toda condensación, sin embargo, opera siempre un desplazamiento, por ligero que sea; pero no al revés. En el plano de la lengua, se

observa un predominio del desplazamiento de la energía de representación, aunque actúa también el proceso de la condensación en forma violenta, como en el caso señalado en la tabla con el numeral 1.3.3., en que la fuerza de la condensación es tal que aplasta a las palabras unas contra otras para formar nuevas unidades léxicas insospechadas. En este caso, la energía psíquica actúa como la energía de un terremoto lingüístico, produciendo conmociones verbales de gran magnitud.

Pero resulta más audaz la aplicación del desplazamiento solo, sin acompañamiento de condensación, como sucede en el caso del numeral 1.2.2. Como observa Lyotard, el desplazamiento puro produce en el material trabajado una opacidad más fuerte que el que va acompañado de la condensación (10). Después de todo, la condensación opera una transformación adicional, en la que la pulsión libidinal encuentra una satisfacción compensadora. El principio del placer aprovecha cualquier elemento nuevo para ponerlo inmediatamente a su servicio. En el desplazamiento solo no ocurre eso. Sucede lo mismo con la operación señalada en 1.3.1., en la que se advierte la distancia semántica que la energía lingüística se ve obligada a recorrer. Se diría, termina diciendo Lyotard, que el desplazamiento puro nos pone en presencia inmediata de la energía no ligada, de la energía libre, tal como se encuentra en el inconsciente y se manifiesta en los procesos primarios.

La deconstrucción del texto y

la liberación de la energía libidinal tiene lugar independientemente del grado de conciencia del escritor. Es indudablemente que el autor busca sus recursos entre las disponibilidades del sistema retórico de su tiempo. Sin embargo, necesita innovar esos recursos y abrir nuevas posibilidades, pues los recursos retóricos, desgastados, pierden eficacia porque adquieren estatuto de código; es decir, entran a formar parte del sistema. Incluso en los casos de mayor conciencia lingüística, el inconsciente actúa por lo bajo, agazapado en las operaciones de superficie. Ya lo observa Freud cuando hace el análisis del proceso del chiste (11):

Decimos que "hacemos" el chiste, pero nos damos perfecta cuenta de que en este acto nos conducimos de muy distinto modo a cuando exponemos un juicio o presentamos una objeción. El chiste posee en alto grado el carácter de "ocurrencia involuntaria". Un instante antes no sabemos cuál es el chiste que vamos a hacer. . . Se siente más bien algo indefinible, que compararíamos, más que a nada, a una ausencia, a una repentina desaparición de la tensión intelectual, y en el acto surge el chiste de un solo golpe, y la mayor parte de las veces provisto ya de su revestimiento verbal.

Todo el que tenga alguna pequeña experiencia de la creación literaria, advertirá la exactitud de la observación de Freud. En general, fuera de un vago conjunto de pensamientos y deseos, el escritor no sabe lo que va a decir hasta que lo ha dicho, y son conocidas

las anécdotas de angustia creacional que han sufrido grandes autores.

Por otra parte, la deconstrucción textual aumenta la entropía del discurso, ampliando el margen de probabilidades para que aparezcan nuevos términos. El aumento de la entropía es aumento del desorden textual. Los mecanismos de destrucción están al servicio de la pulsión de muerte, y de no estar controlados, llegarán a la anulación del sistema y la comunicación se hará imposible. De ahí que toda deconstrucción es el resultado de una formación de compromiso: por un lado, la pulsión de muerte que aspira a la liberación de la mayor cantidad de energía libidinal posible, amenazando incluso al sistema; por otro lado, la pulsión de vida (Eros) organizando los desechos para lograr nuevas organizaciones lingüísticas de mayor complejidad significativa, de mayor expresión poética. De este renovado compromiso han ido surgiendo las obras más significativas de la humanidad.

II

A fin de ilustrar, siquiera someramente, este nuevo tipo de acercamiento psicoanalítico al texto literario, hemos escogido el poema segundo de Trilce, cuyo texto es el siguiente:

TIEMPO Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre.

Este breve poema de Vallejo abunda en operaciones de ruptura que hacen visibles los procesos del inconsciente. Si nos atenemos a la tabla de Widdowson, podemos enumerar las siguientes transgresiones:

1.1. Transgresiones al ritmo de la lengua: la compulsión de repetición, fenómeno que salta a la vista (y al oído) desde el primer verso.

1.2.2.1. Transgresiones de las leyes de selección: Atribución de caracteres incompatibles a seres u objetos que en la experiencia corriente no les pertenecen: "Mediodía estancado"; "Bomba aburrida"; "bomba achica tiempo" (en lugar de agua); "boca del día"; "boca del día conjuga era, era"; "reposo caliente"; "reposo de ser"; y "caliente de ser" (por la ambigüedad de la construcción sintáctica); "piensa el presente"; "pa-

dece nombre. . . .".

1.2.2.2. Transgresiones de las leyes de categorización: "Gallos cancionan. . .".

1.3.2. Transgresiones en la formación de palabras: "heriza"; "Lomismo".

2.1. Aliteraciones: "tiempo, tiempo. . ."; "era, era. . ."; "mañana mañana. . ."; "nombre nombre. . .".

2.2.3. Transgresiones de las leyes que rigen la adjetivación: "Bomba aburrida"; "reposo caliente".

2.2.4. Transgresiones al sintagma verbal: "¿Qué se llama cuanto heriza nos?".

2.3.1. Imágenes, metáforas: "Boca del claro día. . .".

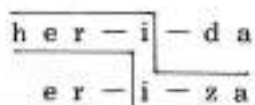
Detrás de estas operaciones actúan, con diversa fuerza, los procesos primarios, liberando enormes cantidades de energía libidinal. Y eso es lo que hace la originalidad del poema y le confiere su fuerza expresiva. Las operaciones más numerosas se inscriben en el numeral 1.2.2.1. En todas las ocurrencias, trabaja el desplazamiento con enorme violencia, obligando a la energía psíquica a dar saltos ingentes para resolver la tensión semántica creada por la transgresión. La corriente energética del lector es entorpecida por la ruptura de lo esperado, y por un momento se siente desfallecer, pierde terreno, se desubica en el ámbito del sentido. . . hasta que encuentra una nueva canalización después de la primera sorpresa. El efecto se aprecia en algunos mecanismos especialmente: "Bomba achica tiempo"; "piensa el presen-

te"; "el reposo caliente. . ." (El calor del cuerpo ha pasado al reposo).

Pero también está presente la condensación. Con lo cual se consigue una acumulación de efectos de sentido que enriquecen la textura del poema. La condensación concentra energía libidinal en espacios lingüísticos muy reducidos. Las representaciones de distintos órdenes semánticos se agolpan en la mente como ráfagas fulgurantes que iluminan el espíritu y lo dejan perturbado por breves momentos. Esa es la angustia que produce la pulsión de muerte, el desorden entrópico del deseo. Los ejemplos son numerosos: "Mediodía estan-

cado. . ."; "bomba aburrída. . ."; "reposo caliente. . .".

Sin embargo, tanto la condensación como el desplazamiento logran dos efectos supremos en el poema de Vallejo. Por un lado, la verbalización del sustantivo *canción*, que da por resultado la forma *cancionan*. Transgresión de las leyes de categorización lingüística; desplazamiento puro; violencia máxima; efecto de sentido alucinatorio. Por otro lado, la creación de la palabra *heriza*, turbulento temblor en el nivel léxico de la lengua. Condensación y desplazamiento al mismo tiempo. El acercamiento de dos órdenes semánticos:



Esta es una herida que eriza. Se acumulan en un solo significante los semas provenientes de los dos significantes originales: .

herida: /corte/ + /rasgadura/ + /violencia/ + /dolor/. . .

eriza: /agudez/ + /agresividad/ + /obstaculidad/ + /actividad/ (sema proveniente de la categoría verbal).

y al mismo tiempo se desplaza el sentido de un campo al otro, con el consiguiente desequilibrio semántico.

El conjunto de operaciones que venimos describiendo desarticulan las estructuras estables de la lengua y las formas habituales del habla, ponen de relieve y traen a

primer plano la materia del significante, que deja de ser transparente, y en consecuencia enturbian el significado.

Aplicando en este punto los dispositivos del componente figurativo del modelo de Greimas (12), podemos agrupar las figuras semánticas del texto vallejiano en dos campos semánticos opuestos:

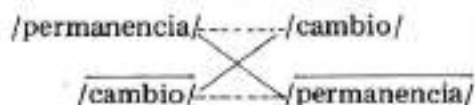
/permanencia/

Mediodía estancado
Bomba aburrada
Boca del claro día
El reposo caliente
aún de ser
Piensa el presente
guárdame
Nombre nombre
Lomismo
padece nombre nombre. . .

/cambio/

Tiempo tiempo
achica tiempo tiempo. . .
Era era
Gallos cancionan
escarbando
conjugaba era era. . .
Mañana mañana
mañana mañana. . .
heriza nos

Estableciendo el cuadrado semiótico (13) que articula a ambos campos semánticos, obtenemos la siguiente estructura profunda de sentido:



Ya conocemos las figuras sémicas de la **permanencia** y del **cambio**. Nos interesa identificar las figuras de la negación del cambio de la negación de la permanencia. Y es aquí donde irrumpe de nuevo la fuerza del inconsciente por medio de sus operaciones. En este caso, la **compulsión de repetición**, como significante de la pulsión de muerte, actúa como negación del cambio, mientras que la permanencia está debilitada por ciertos elementos verbales, tales como: "entre relentes" — "en vano" — "para. . .", elementos que producen el sema común /anulación/.

La **compulsión de repetición** es un significante ambivalente: señala el deseo de lo reprimido inconsciente por asomar a la superfi-

cie, y al mismo tiempo indica una resistencia del yo. Ambas direcciones se encuentran al servicio del principio del placer: la resistencia trata de evitar al yo la angustia que le produciría la liberación de lo reprimido; la compulsión de repetición, como significante de la pulsión de muerte, produce un displacer que no está en contradicción con el principio del placer. Como señala Freud (14), el displacer en un sistema constituye placer en el otro. Y ese placer profundo del deseo inconsciente es el que aflora en el poema de Vallejo. La **repetición** es el fenómeno de superficie más visible del poema. Sin embargo, existen dos regímenes de la **repetición**: repetición conforme a un principio de constancia y repetición sin principio alguno de cohesión (15). El primer régimen de la pulsión está al servicio del principio del placer, que concilia sus exigencias con el principio de realidad; el segundo régimen es el régimen de la pulsión de muerte: repetición sin finalidad, desorden liberador por excelencia.

En el poema de Vallejo, la **repetición**, a pesar de su insistencia,

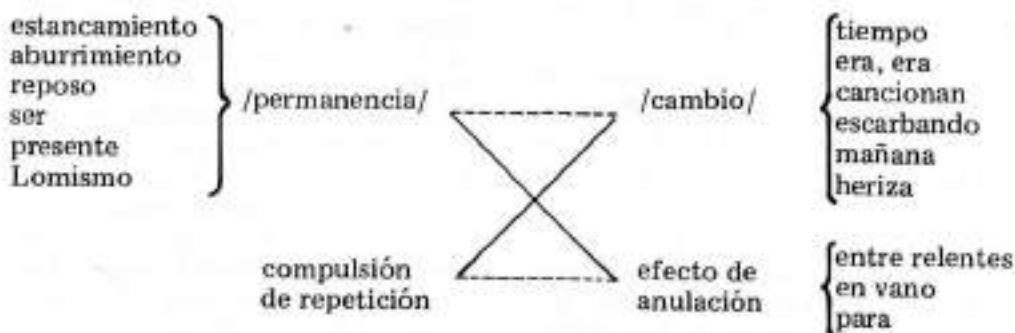
es recuperada por el principio del placer, al ser sometida a un principio de constancia. Este principio se percibe en la regularidad de la repetición. Con lo cual se acentúa la ambivalencia de dicha operación discursiva. Si comparamos este poema con aquel otro de *Poemas humanos* que comienza *La paz, la avispa, el taco, las vertientes*, podremos observar la diferencia de regímenes de la pulsión de repetición. En este último poema, la repetición trabaja en libertad casi absoluta, agrupando categorías gramaticales: sustantivos, adjetivos, gerundios, partículas diversas (adverbios, preposiciones, conjunciones. . .). Sin embargo, actúa también un principio de constancia, aunque muy debilitado ya. Este principio es el de la organiza-

ción por categorías gramaticales, el que a su vez es sutilmente perturbado, como en el verso que dice:

portátil, viejo, trece, ensangrentado,

En el Poema siguiente del mismo libro, que comienza así: *Transido, salomónico, decente*, el principio de constancia parece fracasar completamente. La pulsión de muerte se impone a Eros y todo principio de realidad queda subvertido. De ahí la dificultad de configurar un sentido para el poema. Dicho sentido se resuelve por completo en las operaciones que lo producen.

Volviendo a la estructura profunda del poema de *Trilce*, podemos establecer ahora el siguiente cuadrado semiótico:



Pero hay más. Como indica Metz (16), "siempre hay sentido detrás del sentido". El otro sentido, sin embargo, no tiene el mismo estatuto que el primero. No se trata de un sentido racional, organizado. Ese otro sentido es un conjunto de efectos producidos por las operaciones del inconsciente, por la fuerza del deseo. Ya lo hemos encontrado en los efectos producidos por la compulsión de

repetición y lo hemos incorporados al cuadrado semiótico con cierta facilidad. Más allá de toda semantización, se encuentran efectos de la energía libidinal, que actúa sobre la materia misma del lenguaje. "La pulsión libidinal se centra en la función del imaginario", señala Lacan (17). Y es a través de las imágenes motrices y auditivas de los fonemas como se realizan las diferentes pulsiones. En la es-

estructura fonemática del poema de Vallejo encontramos las marcas de las dos fases primitivas de la libido: la oralidad sádica y la analidad destructiva. A la pulsión de vida co-

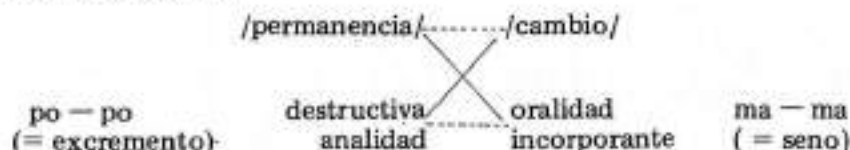
rresponde la oralidad incorporativa. A la pulsión de vida corresponde la oralidad incorporante expresada, según I. Fonagy (18), en los fonemas labiales y oclusivos:

ma — ma — ma

A la pulsión de muerte corresponde la analidad destructiva representada por los fonemas explosivos:

po — po — po

Dichos fonemas recorren el cuerpo del poema como diferenciales significantes (19), generando efectos complementarios de sentido, que podemos integrar también en el cuadrado semiótico de la significación del poema:



Se repite una vez más el compromiso establecido en el poema entre las dos pulsiones fundamentales: pulsión de vida y pulsión de muerte. Sin ese equilibrio, no hay sentido posible. Y ese equilibrio se manifiesta en cuerpo del poema

por una marca singularísima de la escritura: la E mayúscula con la que termina el poema y que expresa el triunfo de la oralización eufórica, el placer de la succión. Eros triunfando de Thanatos.

NOTAS:

- (1) Freud, S., *Esquema del psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 28.
- (2) Mauron, Ch., *De las metáforas obsesivas al mito personal*, Paris, Corti, 1963.
- (3) Lacan, J., *Escritos I y II: Instancia de la letra en el inconsciente*, México, Siglo XXI, 1975.
- (4) Lacan, J., *Le Séminaire I: Les écrits techniques de Freud*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 262.
- (5) Metz, Ch., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977. (Hay traducción española: *Psicoanálisis y cine. El signifiante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- (6) Lyotard, J.-F., *Dérive a partir de Marx et Freud*, Paris, Unión Générale d'Éditions, 1973, p. 223 (Hay traducción española: *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Edit. Fundamentos, 1974).
- (7) Freud, S., *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 3 vol., 1972, p. III-74.
- (8) Freud, S., *l.c.*, III-73.
- (9) Widdowson, H.G., "Notes on Stylistics", citado por J.-F. Lyotard: *Discours, figure*, Paris, Edit. Klincksieck, 1974, p. 311 (Hay traducción española: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- (10) Lyotard, J.-F., *l.c.*, p. 315-316.

- (11) Freud, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 155.
- (12) Greimas, A.J., "Les actants, les acteurs et les figures" in: Chabrol, C., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973. Para una visión de conjunto de este problema, Cfr. Blanco, D.-Bueno, R., *Metodología del análisis semiótico*, Lima, Ediciones de la Universidad de Lima, 1980.
- (13) Greimas, A.J., *En torno al sentido*, Madrid, Editorial Fragua, 1974. Véase también: Blanco, D.-Bueno, R., o.c.
- (14) Freud, S., *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 96.
- (15) Freud, S., o.c., p. 130. Cfr. Lyotard, J.-F., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Unión Générale d'Éditions, 1973, pp. 138, 239.
- (16) Metz, Ch., *Le signifiant imaginaire*, p. 334.
- (17) Lacan, J., *Le Séminaire I: Les écrits techniques de Freud*, p. 141.
- (18) Fonagy, I., "Les bases pulsionnelles de la phonation" in: *Revue française de psychanalyse*, janv. 1970, juil. 1971. Citado por J. Kristeva: *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 225. A partir de los datos ofrecidos por Kristeva, hemos organizado por nuestra cuenta un cuadro de fonemas y pulsiones, que transcribimos a continuación:

FONEMAS PULSIONES	VOCALES								CONSONANTES							
	ANTER.		POSTER.		LIQUIDAS		NASALES		OCCLUSIVAS		FRICAT.		APICAL-VIBRANT			
	ob.	ca.	ob.	ca.	son.	scr.	son.	scr.	son.	scr.	son.	scr.	son.	scr.		
ORAL	a	e i			l ll r		m									
ANAL			o u	(e)			n		b d g	p t k						
URETRAL							ñ					f s c				
FALICA											(v) j x	z				
ERECTIL-FALICA													rr			

- (19) Kristeva, J., *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 297-301 (Hay traducción española: *Semiótica*, Madrid, Edir Fundamentos, 1976) La diferencial significativa se apoya en el cálculo diferencial de Leibniz y expresa relaciones infi-

nitesimales de sentido, variaciones apenas perceptibles, pero fundamentales para la producción del sentido. La diferencial significativa es el punto por el que el *genó-texto* penetra en el *fenó-texto*; dicho de otro modo, el lugar por el que el deseo inconsciente irrumpe en el texto manifestado.