

El inconsciente del texto:

Breve lectura a las *Crisálidas*
de José Asunción Silva

Nelson A. Rojas A.

Tal vez si imagináramos el texto como si éste fuera un sueño podríamos descubrir algo parecido al inconsciente humano, el inconsciente del texto. No debemos presuponer por esto que todos los actos de enunciación conocidos con el nombre de literatura son una producción inconsciente, al contrario no lo son: las obras literarias presuponen un trabajo consciente (Eagleton, 1983). Sin embargo es curioso observar como la literatura, semejando a los sueños, se nutre de deseos inconscientes, de instintos corporales, de estímulos reprimidos camuflados en imágenes de cosas confusas, de experiencias de nuestra vida cotidiana despojadas de su significado corriente, cuyo único fin es no presentarnos esos deseos, pasiones e impulsos reprimidos en su plena desnudez para de este modo no rechazarlos y reprimirlos aun más.

El inconsciente necesita manifestarse liberándose un poco de cuanto comprimimos en él y los sueños son forma de descompresión. De no tener un obturador que deje filtrar un poco de luz para ver en nuestro lado oscuro, el yo entraría en una crisis, o lo que conocemos como neurosis. Sucede un tanto parecido con la literatura porque casi siempre a modo de obturador nos presenta imágenes, acciones, personajes, actitudes evocadoras que sugieren ya que nunca llegan a ser arbitrarias— a nuestra imaginación una semejanza con nuestro lado oscuro.

A todo este “contenido latente”, como lo llamaba Freud, Lacan lo denomina “desplazamiento”: como una

“cadena de significantes” en constante dinamismo, o en palabras de Terri Eagleton: cuyos significados a veces nos resultan inaccesibles porque están reprimidos. A estos significados reprimidos no les queda otra opción sino la de colocarse debajo del significante o significantes de forma furtiva – recordemos que son prisioneros–.

Un escritor puede –o no– ser consciente de cómo funciona la estructura del inconsciente y transportarla a sus obras, obrando (valga la anáfora) como el inconsciente humano. El lector debe relacionar ese contenido latente, y lo hace, como si, aparte del texto en sí, hubiera un “subtexto que se mueve en el interior del libro”, manifiesto tan sólo en puntos sintomáticos denotados por algunos recursos poéticos: exageraciones, hipérboles, ambigüedades, omisiones: “lo que el escritor no dice y cómo no lo dice”, detalles de esa subestructura manifiesta como especie de “parapraxia”.

Atendiendo a la construcción formal del texto, Boris Tomachvqui, por ejemplo, nos dice que el orden sintáctico en un poema puede ser clave para la producción de efectos psicológicos; también si atendemos al ludio fónico, éste produce efectos psicológicos importantes en el contenido semántico, y, si atendemos a todos los demás recursos poéticos ya antes mencionados: metáfora, metonimia, omisiones, hipérboles, ambigüedades, deformaciones, ausencias, supresiones, “pueden proporcionar un modo de acceso de valor especial al contenido latente” (Eagleton, 1983) y por ende a ese subtexto, o como lo llama Freud: el “contenido manifiesto” donde descansa la esencia del texto, ya que ese contenido, como el de los sueños, no es sólo reproducción mecánica de imágenes, actitudes y deseos inconscientes, es la *transformación* de todo ese material latente en un mensaje *reorganizado* por medio de una *revisión secundaria* encargada de armonizar coherentemente ese contenido latente para presentarnos un relato comprensible sobre el cual podamos tener dominio: “La obra resulta agradable porque aprovechando medios formales tortuosos transforma nuestras más hondas ansiedades y deseos en significados socialmente aceptables” (Eagleton, 1983)

En la obra de José Asunción Silva encontramos esas manifestaciones que aparentan ser inconscientes, y que conforman un subtexto. Por medio de la revisión secundaria en la estructura formal de su obra podemos representarnos todo un universo de significaciones furtivas latentes. Imaginemos entonces la obra de Silva como un sueño y busquemos dentro de esos sueños, sus poemas, cuáles son sus puntos sintomáticos, cuáles sus deformaciones o ambigüedades, cuáles sus ausencias y supresiones, lo que no dice y cómo no lo dice, lo semántico de la fonética, como armoniza lo incepta-

ble, cómo la esencia exótica del modernista edulcora lo reprimido y lo deja salir sin peligro de traumas.

Crisálidas es un poema que nos narra el drama de la muerte de una niña enferma. En el título del poema, encontramos el primer punto sintomático expresado por el sustantivo en plural *Crisálidas*. Cuando la niña del poema regresa a casa del paseo que dio “cierta mañana” trae consigo una crisálida, no se mencionan ni dos ni tres ni cuatro; resulta curioso entonces que el nombre del poema esté en plural cuando aparentemente hay sólo *una crisálida* con lo cual podemos preguntarnos ¿por qué *crisálidas*?

Esto nos lleva a pensar en este sustantivo en plural como en un punto sintomático en el texto, sugiriéndonos la subyacencia de un significado latente.

Este poema está dividido en una primera parte por puntos suspensivos. En lo que podríamos considerar la primera estrofa la niña vive, pero está enferma y trae consigo una crisálida “*que en su aposento colocó, muy cerca de la camita blanca...*”; en la segunda estrofa la niña ya ha muerto y la crisálida ha emergido del capullo como *una mariposa dorada...* En estos puntos suspensivos descansa otro punto sintomático, podrán preguntarse ¿por qué? Sencillamente porque en esos puntos suspensivos se da la metamorfosis del insecto; esos puntos suspensivos significan Tiempo de Cambio. Pero no es sólo el tiempo de la metamorfosis del insecto, es también el tiempo de la metamorfosis en la niña, así, a partir de estos puntos suspensivos, podemos explicarnos por qué el nombre del poema está en plural, pues la niña es la otra crisálida. El contraste entre las dos estrofas nos revela la existencia de dos estados diferentes y de dos seres en trance de cambio. Este es simplemente un juego de metonimias en el cual el poeta toma a la crisálida por la niña y tal como sucedería en un sueño, el significante “crisálida” no está atado a un sólo significado, quedando libre de significar cualquier otra cosa —aunque sí guarda algo de su esencia, el cambio interior, pues la crisálida es el insecto en estado quiescente dentro del capullo—, en este caso una niña que está en un estado de cambio: de la vida a la “muerte”, y los puntos suspensivos representan el tiempo en el que transcurre su metamorfosis la cual ocurre paralelamente a la del insecto.

En la segunda estrofa ya el tiempo de la metamorfosis del insecto ha llegado a su término y la vida de la niña también, todo ello en un suceso paralelo. Es muy significativo que *en el instante en que murió* (la niña), la mariposa sale del estado de crisálida ya mutada, otro punto sintomático dentro del poema que encierra un contenido semántico muy fuerte el cual

podríamos traducir como la no-muerte de la niña, o más correctamente, un nuevo nacimiento. ... *y vimos escapar, tender el vuelo por la antigua ventana... una pequeña mariposa dorada...* La mariposa dorada, el nuevo ser, es otra metonimia en la que se toma la mariposa libre por el alma libre de la niña.

Un nuevo significante aparece un poco más adelante: *La prisión, ya vacía del insecto*. Cuando el poeta menciona la prisión se refiere al capullo vacío que guardaba dentro a la crisálida, pero se refiere también al cadáver de la niña, que, cual capullo, no podía contener ya dentro a aquel ser ansioso de *espacio inmenso... campestres auras*. Estamos entonces frente a otro significante, metonimia a su vez del cadáver de la niña, en otras palabras, el poeta nos sugiere por medio de esa metonimia que el cuerpo es una prisión, una *cárcel triste*.

Ya en el final del poema se hace una analogía más directa, aun cuando sigue siendo muy sutil, al pensar que la mariposa luego de salir del capullo encuentra la luz, el espacio de *las campestres auras* y se hace una pregunta: *al dejar la prisión* —es decir el capullo, el cuerpo— *que las encierra ¿qué encontrarán las almas?* No responde a esta interrogante, y toma aquí importancia las palabras de Eagleton sobre la *perspicacia de la obra*: de las ausencias, de aquello no-dicho y cómo no se ha dicho. En este caso hay la ausencia de una respuesta a la pregunta. Queda ya de parte del lector dar la respuesta a esa pregunta. ¿Qué cómo lo hará? Simplemente uniendo los eslabones, o como los llamaría Lacan, la cadena de significantes que ya hemos mencionado y analizado, así cuando el lector lo haya logrado, captará el mensaje del subtexto en el poema. Una posible respuesta podríamos encontrarla en los cuatro versos finales del poema: *...la luz... el espacio inmenso y las campestres auras* metáforas del mundo eterno y sagrado que el alma alcanza después de la muerte, de esta manera el poeta ha respondido a la pregunta antes de hacerla, la ha respondido al enfatizar el destino hermoso que le esperaba a la *pequeña mariposa dorada*.

Algo no debemos omitir y es el hecho de que esa *esperanza* de la luz divina de lo sagrado y eterno que el poeta sugiere en el subtexto es un desplazamiento del dolor en esperanza para mitigar la incertidumbre de la pérdida de un ser amado, necesita llamar de alguna manera esa incertidumbre para defenderse del dolor causado por la pérdida de la niña.

Con la esperanza de que ella encontrará *la luz... el espacio inmenso* su dolor ya no será tan insoportable y el miedo hacia la muerte ya no tendrá sentido porque ya no es la muerte, es solamente un cambio de estado como

el de las orugas, las que se alimentan hasta la saciedad, entran en un estado quiescente, mutan y son libres al final de su metamorfosis.

No deja de inquietarnos el mensaje del subtexto en el poema. La inclinación por la muerte implícita en el hecho de verla como una mutación y no como el fin de algo. Podría interpretarse como unas ansias compulsivas hacia la muerte, lo cual en nuestros cabales rechazamos de plano, pues ¿quien puede imaginar algo hermoso en la muerte? Al contrario la consideramos como algo horrible, sin embargo, edulcorada de la forma como lo hace Silva, lo que antes nos resultaba inconcebible, socialmente inaceptable, ahora nos resulta hermoso.

En conclusión, es esencial saber la importancia que tiene el lenguaje dentro de todos estos procesos psicológicos porque el lenguaje domina, determina por medio del signo, que es estable, y por medio del lenguaje podemos tener control sobre nuestro inconsciente y podemos construirnos como seres sociales: *Si no "suavizara" esos deseos con su forma y su lenguaje, permitiéndonos dominarlos... y defendernos contra ellos, resultaría inaceptable (Eagleton 1983)*. Freud concibe el principio de represión del inconsciente como el inicio de lo que conocemos como civilización o sociedad: el niño mientras no reprime sus instintos e impulsos no es un sujeto social, desde el momento en que supera su fase edipal es un individuo social. El aceptar que nuestro inconsciente surja en su mayor expresión sería nuestro fin como sociedad o como personas sociales; o parafraseando a Eagleton: sería como concebir todo el lenguaje al querer decir algo, simplemente no podríamos articular ni una palabra. Es por esta razón que necesitamos protegernos del mundo del inconsciente para evitar caer en un estado "sicótico" que nos aleje demasiado del mundo externo del ego y nos suma en un mundo de alucinaciones como casos clínicos de paranoia o esquizofrenia. Irónicamente nos construimos como civilización sobre la base de la represión, exclusión o privación, es lo que nos ha hecho avanzar como sociedades, es el fundamento de la civilización: reprimimos nuestros impulsos, nuestra identidad surge de la exclusión de otros y privamos nuestros deseos. Por esta razón el inconsciente se presenta de forma furtiva, sobre todo en los sueños, de no hacerlo la impresión sería tan grande que nos despertaría.