

Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras

Miguel Ángel Alonso

RESUMEN: En este trabajo, Miguel Alonso sitúa la escritura surrealista en relación al goce de *lalengüa*, transitando por los múltiples escenarios que André Breton propone en su afán decidido de romper con la razón, con la lógica lingüística y con lo que él considera un escenario represivo impuesto por la cultura y la educación. Desde estos presupuestos, Alonso analiza la concepción que los surrealistas tenían del inconsciente, estableciendo un cierto cuestionamiento de la misma.

PALABRAS CLAVE: Goce, Lalengüa, Infancia, Inconsciente, S1, S2.

Intervención: 24-Julio-2017

Introducción

Voy a plantear una reflexión sobre el Surrealismo a partir de dos fuentes. La primera es una frase de Breton en el *Primer manifiesto del Surrealismo*, frase que sugiere una conexión muy potente con lo que es nuestro objeto de trabajo a lo largo de estos años, *Lalengüa*. Dice Breton allí: “*El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista*” (Breton 2009: 46).

La segunda fuente es un artículo de Vicente Mira, *Poesía surrealista y Psicoanálisis*¹, donde plantea que alguna escritura surrealista, si bien no puede tener una relación con el inconsciente freudiano —del que los surrealistas no supieron mucho— sí pudiera tener alguna articulación con el inconsciente lacaniano.

Partiendo de estas fuentes vamos a poder conducirnos hacia el tema de las inanidades

sonoras, sugeridas desde Mallarmé y su *Soneto en ix*, recogidas en el *Capítulo IV* del curso de Jacques-Alain Miller *La fuga del sentido*, que es el sostén teórico de las cuestiones que venimos desarrollando este año.

El enfoque que vamos a proyectar sobre el Surrealismo será exclusivamente en su vertiente literaria y de forma parcial, pues tomaremos las propuestas realizadas por Breton en el *Primer manifiesto del Surrealismo*, y continuará en la misma línea conceptual de estos años anteriores, es decir, marcando la distancia entre la lingüística lógica y la lingüistería (Lacan 2010: 25), entre la lengua y *lalengüa*, tomando en consideración el forzamiento, sintáctico, semántico y etimológico, que llevan a cabo los surrealistas en relación a la lengua, así como la dislocación del parentesco tradicional entre significante y significado, sobre la cual Miller hace especial hincapié en los primeros capítulos del curso y de la cual los surrealistas se constituyen como auténticos paradigmas literarios. Tomando en cuenta estas primeras consideraciones, podemos intuir perfectamente que el uso que los surrealistas hacen del lenguaje viene a sintonizar con el trabajo que venimos desarrollando a lo largo de los años con aquéllos que, en algún

¹<http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/poesia-surrealista-y-psicoanalisis/>

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

momento, denominamos “locos de la literatura”, Joyce, Brisset, Becket, Pessoa, etc.

La frase con la que abrimos la reflexión induce a pensar que, a partir de este uso del lenguaje que establecen los surrealistas, podría tomárselos como precursores de ese uso. Me parece difícil responder a esta cuestión de una forma concreta. Se me ocurre pensar, en el sentido de Foucault, que ellos son autores de una obra, pero no son fundadores de discursividad, pues ellos no inventaron este uso del lenguaje. Pienso que antes que ellos, ese uso ya estaba instalado en el terreno de la Literatura. Sin ir más lejos, y como ya he comentado, vimos en este curso el uso que hacía Mallarmé de las inanidades sonoras, o los caligramas de Apollinaire con sus imágenes visuales, pero, igualmente, tantos otros que ya fundaron su obra en algún tipo de subversión lingüística. Lo planteo también porque encuentro la cuestión de los precursores en la revista *El cultural*²:

“Lo supo Borges: toda obra de arte no solo ejerce influencia en el futuro, también modifica el pasado, porque su aparición produce inmediatamente precedentes. Y si esto ocurre de forma general, aún más en el caso del Surrealismo. Tanto es así que Breton puso en marcha una Oficina de Investigaciones Surrealistas dedicada a identificar “todas las obras aparecidas hasta la fecha en cuya composición haya alguna traza de lo maravilloso”.

Y para apuntar directamente a lo que nos interesa, ¿qué supone marcar, con el Surrealismo, la distancia entre la lingüística lógica y la lingüistería? Supone poner en entredicho la vertiente simbólica tradicional del lenguaje, sustentada por la lingüística lógica, para privilegiar la vertiente de goce de la lengua. Si la lingüística lógico-científica no contempla otra posibilidad que la relación

inequívoca entre el significante y el significado, el Surrealismo, por su parte: “*desvía la palabra de su deber de significar*” (Miller 2012: 80), situándose, de esa manera, y de forma decidida, del lado de la lingüistería, en su escritura automática, en su poesía, en el registro que hace de los sueños, etc. Es lo que pretende ser una revolución lingüística que zarandea los monolitos de la lingüística: el signo, el sentido, el significado. Es decir, con los surrealistas nos vamos a deslizar claramente desde la lingüística hacia la lingüistería, y desde la lengua hacia *lalengüa*, ese concepto lacaniano que tomamos para dar relevancia a las marcas inscritas en el cuerpo de cada autor en su contacto primero con la lengua, marcas significantes que lo son, no de sentido, sino de satisfacción pulsional, de goce.

Una secuencia de goce

Desde Miller se puede elaborar una interesante secuencia para atrapar la idea del significante desviado de su deber de significar y su ubicación como vehículo de goce. Aclaro que no es una secuencia elaborada por Miller, sino creada *ad hoc* para ilustrar lo que nos interesa destacar. Veámosla, entonces en tres pasos significativos.

Primero. En su conferencia *Leer un síntoma*, dictada en Londres el 3 de Abril de 2011, dice allí: “*Un cuerpo es lo que goza de sí mismo, es lo que Freud llamaba el autoerotismo. Pero eso es verdad para todo cuerpo viviente. Podemos decir que es el estatuto del cuerpo viviente el gozar de sí mismo. Lo que distingue el cuerpo del ser hablante es que su goce sufre la incidencia de la palabra*”. Esta sería la primera cuestión que nos atañe, y es que el goce natural y animal de la vida está subvertido por la palabra.

En segundo lugar, vamos a ver una forma de recuperar, al menos, parte de ese goce. Otra cita de Lacan, evocada por Miller en *La fuga*

2

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Surrealismo-los-precursos/33402>

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

del sentido, viene a abundar en esta línea. Allí señala que el goce no es únicamente una cuestión genital: “*hay un goce que se sostiene en la palabra, que hay una palabra gozante, un goce de palabra y sin duda también de escritura. Goce de palabra y goce de escritura*” (Miller 2012: 30). Es decir, el ser humano, hablando, escribiendo, goza, lo cual significa que por el habla y por la escritura recupera parte de ese goce perdido.

En tercer lugar, y teniendo presente estas dos consideraciones anteriores sobre el goce ligado al significante, nos situamos ahora ante otra de las tesis de Jacques Lacan recogida por Miller. Es fundamental porque vamos a poder verla actuando en la misma concepción que los surrealistas tienen de la escritura. Esa tesis sostiene que, en contra de toda lógica, el significante no trabaja únicamente para su articulación con el significado, sino que, por el contrario, y sobre todo, “*el significante trabaja para el goce*”, lo cual implicaría que “*se le asigna a la cadena significativa la misma trayectoria que a la pulsión*” (Miller 2012: 341).

En resumen, y como plantea Miller en *La fuga del sentido*: “... *al marcar la independencia relativa del significado en relación con el significante... lo que se mantiene como el producto constante del significante es, entre comillas, el “plus de gozar” que lleva consigo*” (Miller 2012: 342), es decir, la ganancia de placer que lleva consigo.

Algo importante podemos deducir de esta articulación entre significante y goce. Y es que al no privilegiarse el significado, con la literatura surrealista nos vamos escapando de cualquier realismo literario, porque los surrealistas escapan incluso de ese territorio que llamamos realidad como producto de una convención racional-lingüística donde a las palabras se les otorga la misión de nombrar la cosa, de cargar con los objetos. Estamos tan acostumbrados a que esto sea así, que los efectos subjetivos de esta subversión no son nada despreciables. Pensemos en la Literatura

desde esta perspectiva que estamos configurando. No nos va a resultar nada fácil situarnos como lectores de textos que, de una u otra manera, no hablen de esas realidades. El corte que los textos de Mallarmé, Joyce, Becket, Breton, Desnos, etc., producen en relación al sentido, nos sitúa, ya no ante el texto del placer, ante esas tramas que nos capturan como significado, en tanto son capaces de modificar nuestra posición subjetiva, sino que estamos ante el texto de goce, texto en el que las inanidades sonoras suspenden el sentido y, por ello, nos dividen, es decir, nuestro propio cuerpo sufre, de forma directa, la incidencia de esas inanidades sonoras. Y los textos del Surrealismo, hay que decirlo, son textos de goce.

Creo que lo que acabamos de exponer está en los fundamentos mismos del Surrealismo en relación al realismo en la escritura. Y ello hasta el punto de que André Breton critica, en el *Primer manifiesto surrealista*, la misma categoría de novela, a la que califica como género inferior por su realismo. Y pone como ejemplo algunos pasajes del realismo literario, nada menos que de *Crimen y Castigo* de Dostoievski, tachándolos de anecdóticos, vacíos, superposiciones de imágenes de catálogos, lugares comunes, descripciones parvularias, etc.: “*No estoy dispuesto a que la inteligencia se ocupe, siquiera de paso, de semejantes temas*”. (Breton 2009: 20)

La desnudez de la palabra

Pero es necesario que prestemos atención a otra especificidad muy relevante en la forma que tiene el Surrealismo de vehicular el goce en su escritura, pues también va a tener consecuencias en relación al sentido y a la dificultad de significar un texto. Porque en su manera de usar el lenguaje, lo que hacen los surrealistas, de entrada, es llevarnos hacia las inanidades sonoras desnudando a los

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

significantes de toda su etimología, de manera que el lector, en su presencia ante el texto, ha de entender que está despojado, no solo del significado, sino también de toda la historia que, dentro de su lógica lingüística, arrastraba el significante. Inanidades sonoras porque los significantes aparecen en su vertiente de sonidos inútiles para producir sentido, tal como lo presentaba Sergio Larriera en la primera sesión de este curso. Estamos, por tanto, ante la desnudez de la palabra, ante su pura materialidad sonora:

“Porque la operación surrealista consiste explícitamente en jugar con el significante reduciendo radicalmente esta dimensión de la etimología, del recorrido del sentido. Consiste en mostrar que puede nacer sentido a partir de un elemento que se excluye totalmente de toda esta reserva semántica que está dada por la etimología” (Miller 2012: 67)

El regreso a la infancia

Una vez establecida la articulación entre goce y significante, vamos a tratar ahora de señalar el lugar donde el primer Surrealismo encuentra la posibilidad de instalarse en un escenario de goce.

Breton lo dice claramente, ese lugar es la infancia. Y esto tiene una enorme repercusión lingüística para lo que planteábamos en el comienzo, el uso que los surrealistas hacen del idioma. Breton supone que la infancia es la época de la vida en la que no existe la represión, de manera tal que es en el balbuceo, en el laleo, en los sonidos del infans a la hora de emitir su protolenguaje, en esas inanidades sonoras despreocupadas por el sentido o la significación, es donde estaría la mayor posibilidad de ejercer el goce natural de la vida, el goce esencial sobre el que debe erigirse la escritura surrealista.

Es, claramente, el momento de *lalengüa* singular de cada uno, anterior al discurso. Es

la facilidad, la felicidad y el goce del infans en su laleo infantil. Es el modo en que el niño recibe una articulación con el lenguaje que va a ser determinante en su vida. Es el momento en el que todavía no se instaló, vamos a decirlo así, el convencionalismo de la lógica lingüística ni la represión de una educación y de una moral estrictas. El regreso a la infancia es, en definitiva, la huida de lo que Breton denomina “*el espíritu de la desmoralización*” (Breton 2009: 30), implícito en las muchas alusiones que hace a esa represión y a la consiguiente pérdida de goce que la cultura y la pedantería del pensamiento impone, y por ello atisbando el regreso a la infancia como liberación y posibilidad de recuperación de ese goce perdido. En este desencanto localizamos una de las razones más relevantes del afán revolucionario del movimiento surrealista.

“El hombre puede prescindir de su conciencia moral sin grandes dificultades. Si le queda un poco de lucidez no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia, que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea extrema que todas las cosas ofrecen” (Breton 2009: 15)

El fluir gozoso y sexual de las palabras. Una adicción

Vemos como Breton insiste una y otra vez en el uso gozoso del lenguaje en una situación de pasividad respecto de él. El poeta es tomado por la palabra, o dicho de una forma que me parece más precisa, la palabra se proyecta en el cuerpo del poeta. Es la idea de un fluir gozoso de tal calibre que Breton narra experiencias de escritura en las que el lápiz no puede ir a la velocidad que requieren

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

los pensamientos que surgen poco después del despertar:

“De repente se me ocurrieron algunas frases buenas... súbitamente, y como por azar, descubrí frases muy hermosas, frases más bellas que todas las por mí escritas anteriormente... Me levanté y cogía papel y lápiz... Me parecía que se hubiera roto una vena en mi interior, las palabras se sucedían, se situaban en su justo lugar, se adaptaban a la situación, las escenas se acumulaban, la acción se desarrollaba, las réplicas surgían en mi cerebro, y yo gozaba de manera prodigiosa” (Breton 2009: 35)

Y cuando Breton da una clase práctica de escritura automática en el *Primer Manifiesto surrealista*, habla de *“Composición surrealista escrita, o primer y último chorro”* (Breton 2009: 43), lo cual vuelve a incidir en el fluir gozoso, casi natural, como la *“naturaleza inagotable del murmullo”*.

El Surrealismo, incluso, parece un paraíso adictivo del que uno no puede escapar tranquilamente cuando se probaron sus efectos. Hay una dependencia psíquica difícil de romper. Esas son las palabras del mismo Breton:

“Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que éstos crea un cierto estado de necesidad... El análisis de los misteriosos efectos y de los especiales goces que el surrealismo puede engendrar... y es de advertir que, en muchos aspectos, el surrealismo parece un vicio nuevo que no es privilegio exclusivo de unos cuantos individuos, sino que, como el hachís, puede satisfacer a todos los que tienen gustos refinados... Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que se le ofrecen espontáneamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza y ha dejado de gobernar las facultades” (Breton 2009: 50).

Es lo que veíamos en el comienzo de esta exposición, la escritura como vehículo del

goce, sustrato que circula como fundamento en la manera surrealista de usar el lenguaje. Los surrealistas, al menos de forma intuitiva, muestran que el goce viene de fábrica. Y también es la escritura automática como la escena literaria donde se manifiesta lalengüa del Surrealismo.

Concluyendo este apartado, podemos decir que Breton piensa que más allá de la razón, de la estética y de la moral, existe en el sujeto un *“automatismo psíquico puro”* (Breton 2009: 39) por el que las palabras se unen y copulan unas con otras. Es como que el espíritu surrealista, cansado de la represión de la moral, de la norma, necesite recuperar el goce perdido por la incidencia del lenguaje lógico en el cuerpo. Necesita la droga de la escritura automática, donde surgen esas imágenes alucinatorias, y donde el lenguaje es capaz de librarse de la represión y de la norma, para ponerse al servicio del goce del cuerpo. En términos parecidos habla Miller cuando se refiere a los estudiantes dentro del saber universitario:

“...es tan aplastante, asfixiante, que, por supuesto, le impide balbucear. Entonces comprendemos, señala Freud, que los estudiantes, luego de haber tragado toda esa sopa infame, tenga la necesidad de hacer bromas, la necesidad de volver a estadios bastante arcaicos...”.

¿De qué inconsciente hablan los surrealistas?

Vamos a ir entrando, a partir de este desencanto, en la cuestión del inconsciente, que es la segunda parte del título que nos convoca.

Lo que está en juego en esta relación diferente con el lenguaje es la posibilidad de dar expresión a una nueva forma del pensar. En esta nueva forma del pensar habría un

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

automatismo psíquico propio de la palabra, un automatismo que sería el vehículo de ese nuevo pensamiento o de la más alta expresión poética. Ya vimos, en otra de las ponencias de este curso, que para Breton los juegos de palabras no eran una cuestión cómica, sino que en ello estaba implicado el ser surrealista y la más alta expresión poética. Lo mismo podemos decir con respecto a los sueños. Si Breton intuye la existencia de extrañas fuerzas en las profundidades de nuestro espíritu, a las que nombra como inconsciente, los sueños no serían otra cosa que una expresión de ese inconsciente y de ese pensamiento. Y espera que en la investigación de esas fuerzas extrañas y de esos territorios profundos se han de comprometer los poetas y los sabios, entre los cuales Breton incluye a Sigmund Freud.

Por tanto, el enigma del sueño, tan despreciado desde el punto de vista lingüístico por la lógica y por la ciencia, y ello hasta ser arrojado a la irrelevancia, es tomado en toda su consideración por Breton, y no solo por él, por Desnos, por Leiris, etc., como centro del pensamiento más potente. Y ello hasta el punto de llegar a añorar la llegada de “*la hora de los filósofos durmientes*” (Breton 2009: 24). Esto en relación a los sabios. Si nos referimos a los poetas como la otra parte de la moneda de quienes pueden propiciar una nueva forma del pensar, Breton no es menos elocuente en relación a la figura que elige: “*Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA*” (Breton 2009: 27)

Pero debemos de hacer una matización. Y es que, si bien Breton y los surrealistas tienen la intuición del inconsciente, no es claro que ellos hayan establecido una articulación con él a través de su escritura —aquí no creo que pueda haber una apuesta tan decidida como en el caso de James Joyce, quien sin duda

estableció esa articulación en su *Finnegans Wake*—y si la establecieron, hay que ver de qué se trata en esa intuición y en esa articulación.

En una cita del *Seminario 11* leemos lo siguiente: “*El inconsciente es la suma de los efectos de la palabra sobre un sujeto, en el nivel en que el sujeto se constituye por los efectos del significante*” (Lacan 1973: 132). Y los efectos son de significación y de goce.

Por un lado tenemos la concepción freudiana, la del inconsciente estructurado como un lenguaje. En ella se supone una historia, la del sujeto, y que algo determinante en esa historia, una verdad, está reprimida, cifrada en el inconsciente, es decir, separada del discurso del sujeto por mor de la represión. La cuestión consiste en reintroducir esa verdad particular en la historia del sujeto, en su discurso, o lo que es lo mismo, en el saber, en lo universal. Y los elementos reprimidos en el inconsciente sólo pueden manifestarse por medio de mecanismos y figuras que son de lenguaje, fundamentalmente metáfora, metonimia, aliteraciones, homofonías, etc., conformando, de esa manera, sueños, lapsus, síntomas, etc. Por eso se dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, porque se manifiesta a través de mecanismos y figuras pertenecientes a la estructura del lenguaje y a sus combinatorias significantes. Lo importante, para los fines que perseguimos, es sentar la articulación fundamental implícita y anticipada que, pese a la represión, se da entre historia, verdad, saber y sentido.

En esta versión del inconsciente, si llamamos S1 a cada uno de los significantes reprimidos, y S2 a los significantes del saber, hay una articulación implícita y anticipada entre S1 y S2. Pues el S1, como verdad reprimida, está separado de la historia a la que pertenece. Y si decimos que en esta versión del inconsciente se pasaría de lo particular a lo

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

universal, es en la medida en que ese saber particular reprimido, que es parte del discurso, cifrado en S₁, se reintroduce en la corriente del saber universal, S₂. Esta estructura es lo que no tiene lugar en la versión del inconsciente lacaniano.

Y en toda la entronización que hacen del goce, casi de manera exclusiva, yo no puedo ver una expresión del inconsciente, al menos en el sentido freudiano, donde lo prioritario no es el goce, sino la verdad que está cifrada por mor de una represión. Y esto no lo digo como descalificación a los surrealistas, sino simplemente para señalar que la esencia de su escritura está alejada de esa concepción del inconsciente freudiano. Además, si bien Freud se constituye como una referencia primera, me parece que la concepción que los surrealistas intuyen del inconsciente tiene más que ver con aquellas concepciones pre-freudianas del inconsciente como lo profundo, como zona oscura, como sede de fuerzas extrañas, etc., cuando el inconsciente freudiano no está en ninguna profundidad, sino en la misma superficie del lenguaje. Desde este punto de vista, no me parece posible articular la escritura surrealista con el inconsciente. Incluso el libro de Leiris, *Noches sin noche, y algunos días sin día*, donde el autor recoge multitud de sueños propios, allí no me parece que se juegue ninguna verdad particular de Leiris, ningún pensamiento, sino que todos los sueños están agrupados al servicio de “*hacer una novela... agrupando los sueños según las analogías de sus presagios... y siguiendo criterios literarios*” (Leiris 2017: 9). No se ve allí en qué está implicado el nuevo pensamiento del sujeto Leiris.

Vamos a abundar en esta cuestión poniendo en juego la otra vertiente del desarrollo teórico del inconsciente en la teoría psicoanalítica para luego hacer una comparación con la escritura surrealista.

¿De qué se trataría, entonces, con el inconsciente lacaniano? Lo primero es que se rompe la conexión entre S₁ y S₂. Es decir, no hay relación entre los significantes del inconsciente real y la historia del sujeto, si la tomamos como discurso incluido dentro del saber universal. En esta versión del inconsciente, los S₁ no son parte del discurso universal, de la lengua universal, como ocurría en el inconsciente estructurado como un lenguaje. Son significantes adheridos al goce, son marcas de goce singulares, inscripciones de goce resultantes de la incidencia que la lengua materna tuvo en el cuerpo. Por eso, en esta versión del inconsciente, es imprescindible el concepto de *Lalengüa*, donde, lo mismo que en la escritura automática, el significante está del lado del goce y no de la comunicación.

Si comparamos esta versión del inconsciente con la escritura automática, estamos ante un inconsciente que sugiere un regreso a la infancia, al igual que proponía Breton, pues se ponen en juego las incidencias de la lengua materna en el cuerpo del infans, incidencias promovidas por aliteraciones, ecos, equívocos, homofonías, resonancias, etc. En esa relación con la lengua materna, y al igual que ocurre en la escritura surrealista, no se instala de entrada una lengua convencional, sino un enjambre de incidencias, un enjambre de S₁, de significantes fuera del sentido, no articulados a ningún significado, ni articulados entre sí, sino articulados al goce, conformando lo más singular del sujeto, su *lalengüa*. Marcas que, por supuesto, estarán presentes siempre en el ámbito comunicacional del sujeto, circulando por debajo del discurso y determinándolo. Y lo que se impone en esas marcas no es, como ocurría en el inconsciente estructurado como un lenguaje, la dilucidación de la verdad cifrada, sino un saber hacer con esas marcas.

En ambos casos estamos ante inanidades sonoras constituidas al margen del discurso

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

lógico. En el sujeto, esas inanidades son producto del encuentro con la lengua materna; en el Surrealismo surgen a partir de un automatismo psíquico que toma igualmente estructuras de lenguaje, aliteraciones, homofonías, metáforas, metonimias, etc., no para portar una verdad, sino, como planteaba Miller, para sostener un goce de palabra, un goce de escritura.

Otra similitud con el surrealismo. Si el sujeto del inconsciente estructurado como lenguaje pasa de una verdad particular a lo universal del lenguaje, el sujeto del inconsciente lacaniano, por el contrario, es un sujeto de lo singular en tanto el Uno es, en principio, sin el Otro, es decir, sus significantes, los S1, están únicamente articulados al goce. La escritura surrealista, igualmente, no se postula como una escritura más, una escritura particular dentro del Otro universal de la literatura, sino como una escritura singular, en tanto ni siquiera tiene el anhelo de perdurar como parte de la literatura universal. Al menos es así en su propuesta inicial, otra cosa, quizá, lo que sucede posteriormente.

Todo esto es lo sustancial que me sugiere, como recorrido, la hipótesis de Vicente Mira en su artículo, donde proponía la posible articulación que pueda darse entre alguna escritura surrealista y el inconsciente lacaniano. Quiero remarcar lo de “alguna”, pues no creo que toda la escritura surrealista pueda entrar en esta articulación. Es evidente que, tanto en la escritura surrealista como en el inconsciente lacaniano, hay que vérselas con las inanidades sonoras evocadas por Miller en *La fuga del sentido*. La nada de significación en los sonidos.

Pero en las inanidades sonoras, yo diría que hay algo paradójico, si tenemos en cuenta lo que dice Miller: “*Vamos a encontrar la nada en los sonidos, pero también algo*” (Miller 2012: 71).

Si lo llevamos al terreno surrealista, Breton encuentra dos cosas en las inanidades sonoras que forman parte de la escritura surrealista. Primero, poesía: “*A mi criterio es lo más notable que se ha producido en materia de poesía*” (Miller 2012: 73). Y también cree que “*hay algo del ser en esos juegos de palabras*” / “*Que se entienda bien que nosotros decimos juegos de palabras cuando son nuestras razones de ser más seguras las que están en juego*” (Miller 2012: 74).

Postulo lo siguiente. No es una cuestión que esté suscitada en el manifiesto surrealista de forma explícita, pero me parece que está implícita en su propuesta. Si “*es lo más grande que se produce en poesía*”, si “*lo que está en juego son nuestras razones de ser más seguras*”, sólo se me ocurre que, si tomamos en cuenta que está en juego la expresión de una nueva forma del pensar y ello a través de unas palabras desviadas de su misión de significar y sin su reserva etimológica, se podría sostener que la esencia del ser para los surrealistas sería la inanidad, igual que la esencia de la poética sería la inanidad. Esa sería su mayor revolución en relación al pensar. Quizá la poética surrealista, en su pureza absoluta de escritura automática, pueda tomarse como la deconstrucción de un escenario óptico, es decir, de esa totalidad ideal que la lógica lingüística y el positivismo sugieren en la conceptualización y fundamentación que hacen, tanto del sujeto como de la realidad como de la misma poética. El Surrealismo, como rechazo de esa totalidad ideal, tendría toda la potencia de una ontología paradójica, en tanto parece sugerir que desde el mismo fundamento del ser hablante se proyecta, en *lalengüa*, en la pura inanidad sonora, la falta que lo constituye. En la sesión de hace dos lunes, el mismo Hugo Savino, en su ponencia, decía que los surrealistas eran sujetos que habían tenido muy buen oído para el psicoanálisis. Creo que la sintonía es evidente en este terreno.

Lalengüa surrealista. Dos ejemplos poéticos

El primer ejemplo lo tomo del *Primer manifiesto del surrealismo*. Entra dentro de las propuestas de goce, de facilidad y felicidad infantil de la que hablaba Breton en su colaboración literaria con Soupault. Desde luego, aquí la facilidad es radical, no sé si también lo es la felicidad. Breton construye un poema reuniendo, de forma arbitraria, títulos y fragmentos de títulos que recorta de los periódicos. De manera que estamos ante una pura inanidad, estamos ante la materialidad pura de la palabra. Estamos “*a flor de palabra*” (Miller 2012: 72). A esa reunión de inanidades, Breton la llama poema, con todo lo que eso significa para él:

Una carcajada
De zafiro en la isla de Ceilán

Las más hermosas escamas
TIENEN MATIZ AGOSTADO

BAJO LOS CERROJOS
En una granja aislada
De día en día
Se agrava
Lo agradable

Un camino de carro
Os conduce a los límites con lo ignoto

El café
Predica las loas de su santo
EL COTIDIANO ARTÍFICE DE
VUESTRA BELLEZA
Señora

Un par
De medias de seda
No es

Un salto en el vacío
Un ciervo...

Aquí, lo que vemos es una articulación fortuita de términos, de palabras, de imágenes distantes, arbitrarias, alejadas entre sí, escenarios heterogéneos, sin conexiones lógicas. Ello, por un lado, entraría perfectamente dentro del espíritu de la escritura surrealista, en tanto con su escritura se trata de superar la contradicción, la paradoja, la exclusión, y situarse pasivamente ante un automatismo psíquico que las palabras utilizan para copular entre ellas, para tener la más pura relación sexual, condición en la que puede surgir lo que Breton llama “*lo maravilloso*”.

Este tipo de ensayo poético, hay que decir, ya había sido puesto en práctica, anteriormente, por los dadaístas. Es claro que el único resorte en esta poesía es el goce, pues no hay un sujeto del enunciado en tanto éste no ejerce ninguna voluntad lingüística. La palabra se enuncia sola, el poeta es el medio, pero las palabras en su enunciación están desviadas de su poder de significar para ser, únicamente, un vehículo de la más pura satisfacción.

En relación con el hecho de que no hay un sujeto del enunciado, “... *los autores que el propio Breton reclama como predecesores del Surrealismo —Lautréamont, Rimbaud...— negaron su personalidad humana en el poema en favor del personaje poético que en éstos crecía y se revelaba*”³

¿No estamos aquí ante la disolución de un escenario óptico como totalidad ideal? El personaje poético no es un yo sintético, sino pasivo de un automatismo psíquico que parte y se dirige, por sí mismo, hacia la inanidad sonora. Parece, en efecto, el mismo recorrido de la satisfacción pulsional. El poema no nos ofrece ninguna conexión semántica, no está escrito por una razón consciente, ni podemos

³ file:///C:/Users/Miguel/Downloads/25575-25594-1-PB.PDF

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

referirlo a ninguna realidad. No representa ni siquiera cosas, pues no es palabra que signifique, sino que evoca lo real. Y si no es comicidad, sino que está en juego el ser del poeta, se sugiere que el poeta se presenta en su vacío de ser, en su falta de ser.

Pero el ejemplo más claro y más duro respecto a lo que estamos tratando nos lo ofrece el poeta rumano Gherasim Luca⁴ en su poema *Passionnémen*. Digo ejemplo “duro” porque vamos a poder observar la manera radical en la que el poeta implica el cuerpo. Vamos a ver también un extraordinario documento que puede ser tomado como ejemplo paradigmático de lo que es una manifestación poética surrealista, pero donde el “algo más” de la inanidad sonora sí parece comprometer al sujeto Gherasim, como decía, de una forma radical. El recitado del poema por el propio Gherasim está en la dirección que va situada en el pie de página.

El poema es el siguiente. Su título es *Passionnémen*:

*pas paspas pas
paspas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspasse
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
du pape sur le pape du pas du passe
passepasse passi le sur le
le pas le passi passi passez sur
le pape sur papa sur le sur la sur
la pipe du papa du pape pissez en masse
passe passe passi passepassi la passe
la basse passi passepassi la
passio passio basson le bas*

*le pas passion le basson et
et pas le basso do pas
paspas do passe passio passion do
ne do ne domi ne passi ne dominez pas
ne dominez pas vos passions passives ne
ne domino vos passio vos vos
sis vos passio ne dodo vos
vos dominos d'or
c'est domdommage do dodor
do pas pas ne domi
pas paspasse passio
vos pas ne do ne do ne dominez pas
vos passes passions vos pas vos
vos pas devo dévorants ne do
ne dominez pas vos rats
pas vos rats
ne do dévorants ne do ne dominez pas
vos rats vos rations vos rats rations ne ne
ne dominez pas vos passions rations vos
ne dominez pas vos ne vos ne do do
minez minez vos nations ni mais do
minez ne do ne mi pas pas vos rats
vos passionnantes rations de rats de pas
pas passe passio minez pas
minez pas vos passions vos
vos rationnants ragoûts de rats devo
dévorez-les devo dedo do domi
dominez pas cet a cet avant-goût
de ragoût de pas de passe de
passi de pasigraphie gra phiphie
graphie phie de phie
phiphie pbéna pbénakiki
pbénakisti coco
pbénakistiope phiphie
phopho phiphie photo do do
dominez do photo mimez phiphie
photomicrographiez vos goûts
ces poux chorégraphiques phiphie
de vos dégoûts de vos dégâts pas
pas ça passio passion de ga
coco kistico ga les dégâts pas
le pas pas passio pas passion
passion passioné né né
il est né de la né
de la néga ga de la néga
de la négation passion gra cra
crachez cra crachez sur vos nations cra*

4

<https://www.youtube.com/watch?v=16ltch05Vpw>

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

de la neige il est il est né
passionné né il est né
à la nage à la rage il
est né à la né à la nécronege cra rage il
il est né de la né de la néga
néga ga cra crachez de la né
de la ga pas néga négation passion
passionné nez passionné je
je t'ai je t'aime je
je je jet je t'ai jetez
je t'aime passionné t'aime
je t'aime je je jeu passion j'aime
passionné éé ém émer
émerger aimer je je j'aime
émer émerger é é pas
passi passi ééé ém
éme émersion passion
passionné é je
je t'ai je t'aime je t'aime
passe passio ó passio
passio ó ma gr
ma gra cra crachez sur les rations
ma grande ma gra ma té
ma té ma gra
ma grande ma té
ma terrible passion passionnée
je t'ai je terri terrible passio je
je je t'aime
je t'aime je t'ai je
t'aime aime aime je t'aime
passionné é aime je
t'aime passionné
je t'aime
passionnément aimante je
t'aime je t'aime passionnément
je t'ai je t'aime passionné né
je t'aime passionné
je t'aime passionnément je t'aime
je t'aime passio passionnément

Vemos ahí diversos significantes S₁, significantes de *lalengüa* de Gherasim Luca, que tomaron el cuerpo del poeta. Podemos decir que son la expresión del contacto primordial de la lengua con el cuerpo del poeta. Observamos dos tiempos claramente. Uno donde se privilegian esas marcas

singulares, como “pas”, “mau”, “do”, “rats”, etc., que constituyen claramente *lalengüa* de Gherasim, y un segundo tiempo, donde esos elementos de *lalengüa* empujan a transitar, con un esfuerzo tremendo del poeta, hacia una articulación con los S₂, con la cadena significativa, logrando articular frases que siempre parecen precarias y provisionales.

Por tanto, encontramos aquí lo que ya vimos anteriormente. Un enjambre de S₁, inanidades sonoras por fuera de la significación, la nada del significante tomando al cuerpo y produciendo efectos en él. Se trata del goce Uno solo, sin el Otro. Y vemos que Gherasim se sitúa en el esfuerzo de saber hacer con los elementos de su *lalengüa*, producir algo a partir de ella. Esos significantes se constituyen como núcleos de goce dentro del discurso que parece que el poeta quiere establecer. Y esos significantes de la *lalengüa* de Gherasim Luca aparecen como un resto de goce circulando en el interior del discurso comunicativo que se va conformando a duras penas, un resto siempre dispuesto para producir el malentendido, o para afectar al discurso de una provisionalidad imposible de eliminar, como bien observamos en el poema. Me parece un buen ejemplo para darnos cuenta de cómo el S₁ determina en el establecimiento de un discurso en el que va a funcionar como una marca de goce irreductible al sentido.

En otras palabras, Gherasim Luca ilustra perfectamente cómo el sujeto emerge en la dialéctica que se establece entre los S₁ y el Otro. Los S₁, en principio marcas de goce, inanidades sonoras, representan al sujeto Gherasim en su “*falta en ser*” que decíamos anteriormente. Y en esa representación, los significantes actúan como auténticos resortes vitales en tanto parecen dirigirse hacia un Otro que Gherasim está inventando. Va conformando un Otro de lenguaje a partir de los significantes de goce. Podemos decir dos cosas. Una, que es ese Otro, el lenguaje como

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
Surrealismo, inconsciente e inanidades sonoras
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2016.

S2, al recoger los S1 como llamados, el que hace “*emerger al sujeto allí donde su lugar original es la ausencia*”..., pero también podemos decir que es el S1 “*el que crea al Otro, crea el espacio de resonancia donde el Otro se constituye*”⁵. El esfuerzo de Gherasim parece elocuente al respecto.

Se podría decir también que estamos ante el “*saber hacer*” del poeta. Un saber hacer que, para concluir, podemos resumir diciendo que el idioma, tal como lo usan los surrealistas, no es otra cosa que crear, inventar, a partir de su *lalengüa*, un Otro que los comprenda. Eso sería, en esencia, la poética surrealista en su más pura esencia. Y es lo que muestra de manera radical, prodigiosa y poética Gherasim Luca en *Passionnémen*, inventando ese Otro que lo comprenda. Si Wordsworth planteaba que el poeta ha de crear el medio que lo comprenda, eso consueña con lo que estamos planteando en relación a la poética surrealista. Como igualmente consueña el saber hacer del Gherasim Luca y de los poetas surrealistas con el maravilloso verso del poeta Panero:

“*Lo que soy yo solo lo sabe el verso*”

Bibliografía:

- . Breton, André. 2009. *Manifiestos del Surrealismo*. Visor Libros. Madrid.
- . Chorne, Miriam; Dessal, Gustavo. 2017. *Jacques Lacan. El psicoanálisis y su aporte a la cultura contemporánea*. Fondo de cultura económica. Madrid.
- . Lacan, Jacques. 1973. *Seminario 11*. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Paidós. Buenos Aires.
- . Lacan, Jacques. 2010. *Seminario 20, Aun*. Paidós. Buenos Aires.
- . Leiris, Michel. 2017. *Noches sin noche y algunos días sin día*. Sexto piso. Madrid
- . Miller, Jacques-Alain. 2012. *La fuga del sentido*. Paidós. Buenos Aires
- . <http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/poesia-surrealista-y-psicoanalisis/>
- . <http://www.elcultural.com/revista/arte/Surrealismo-los-precursores/33402>
- . <file:///C:/Users/Miguel/Downloads/25575-25594-1-PB.PDF>
- . <https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>
- . <http://nelbogota.blogspot.com.es/2013/03/1-as-singularidades-del-uno.html>

⁵ <http://nelbogota.blogspot.com.es/2013/03/1-as-singularidades-del-uno.html>