

La poesía como modo de intervención, un modo irrefrenable de asir lo imposible

Analía Domínguez Neira

“El mundo es el segundo término,
De una metáfora incompleta
Una comparación
Cuyo primer elemento se ha perdido.
¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
O lo borramos?
¿O acaso la metáfora
Estuvo siempre trunca?”

“Quinta poesía vertical”. Poesía vertical I. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 209

Este poema de Roberto Juarroz citado por Laura Cerrato (2007) enmarca de una manera poética un modo de dar cuenta de uno de los quiebres de época, pero también de un momento inflexión en la propia conceptualización de inconsciente para Lacan. El pasaje del inconsciente estructurado como un lenguaje, a poder conceptualizar un resto que escapa a lo simbolizado (inconsciente real) parece ser uno de los mayores desafíos para el psicoanálisis y de los que su maestro supo tomar en el arte de vanguardia esbozos para poder asirlo.

En el presente trabajo me propongo tomar las últimas dos unidades del programa, como un modo de encarar el recorrido realizado a lo largo de este seminario, articulándolas tanto con la poesía de Juarroz, como con la problemática desprendida del arte conceptual abordada en la obra de Marcel Duchamp, para reflexionar sobre el lugar de la interpretación lacaniana y del psicoanálisis en este horizonte de época.

Encuentro interés en esta propuesta en tanto “la intervención lectora del analista tiene la chance de ser letra poética si percute el cuerpo del parlêtre y, al mismo tiempo, bordea el agujero en su saber”¹; estas palabras dan cuenta de que es entonces la poesía un modo de iluminar nuestra intervención en la dirección de una cura y de definir nuestro lugar como analistas ante un mundo que cada vez se tiñe más de cientificismo.

Juarroz y su silencio

“La poesía siempre es decir *de otra manera*. Este “decir de otra manera” es para mí la mayor posibilidad que tiene el hombre. ¿En qué consiste el símbolo? Simplemente, en la posibilidad de decir una cosa mediante otra. La posibilidad de que *algo diga otro algo*”

¹ Tomo esta cita del programa del presente seminario: “Fundamentos del psicoanálisis II: La función de lo escrito y la lectura en psicoanálisis” a cargo de Alejandra Eidelberg en el marco de la Maestría en Clínica Psicoanalítica de la UNSAM. Segundo cuatrimestre 2015.
Enlaces On Line N°23 –Septiembre 2017

Juarroz en González Dueñas y Toledo (1998).

Cerrato (2007) asocia la poesía de Juarroz al debate planteado por Jakobson al referirse a la nueva poesía como caracterizada por una forma de afasia (incapacidad metafórica o metonímica). La autora a su vez referencia a David Lodge para plantear que algunos autores como Beckett “aspiran a esta condición de afasia” y piensan la afasia como una forma alternativa de silencio. Una “poeticidad que quiere callar comunicando plantea al creador el problema de los límites de la expresión” (Cerrato, 2007: 58).

Cerrato critica a Lodge en el punto en que señala que este sitúa los métodos de composición alternativos como algo propio de la postmodernidad, mientras para ella estos métodos existieron siempre en la poesía. Y en este marco conceptualiza la retórica poética como una retórica “que no busca convencer” busca su “propia aleatoridad”, alejándose entonces de la utópica concepción realista de que el lenguaje puede dar cuenta de un referente, para dar cuenta, parafraseando a Wittgenstein² de que “los límites del propio lenguaje están en estrecha relación con los límites del mundo propio” (Cerrato, 2007: 62).

En este punto la poesía de Juarroz juega no solamente con esta tónica en el asunto de su obra, sino con algunos artilugios que soportan en *forma* un modo de componer una estética acorde a su concepción (que entiendo como *mecanismos alternativos* nombrados en el debate presentado). Algunos de ellos que me gustaría destacar se centran en:

a) **La titulación de la obra y de los poemas:** La manera mediante la cual Juarroz titula su obra, mediante el uso de numerales cardinales y ordinales. Uno de los efectos estéticos que así se logra es el de unidad pero en los espacios que separan un poema y otro habitan los números, una entidad silenciosa, distinta de la palabra.

b) **Los versos iniciales: formas nominales y empleo de verbos de estado.** Es muy frecuente que Juarroz comience sus versos con frases nominales. Las mismas crean un efecto de presentación de la entidad como suspendida ante la visión del poeta y el lector, sensación que se refuerza con la no inclusión de verbos de acción. Podrían citarse algunos versos iniciales de sus poemas: “Una red de mirada” (poema 1- Primera Poesía Vertical), “Una montaña de pájaros” (poema 32- Segunda Poesía vertical), “La barbarie de la muerte” (poema 19- Décima Poesía vertical), “Palabras como cristales” (Poema 7- Undécima Poesía vertical). Los versos iniciales presentan los objetos de la realidad suspendidos, aquietados³, como si justamente su aspecto dinámico estuviera interrumpido. Cuando los versos que inician el poema poseen verbos, se presentan formas verbales de estado, no de acción. Verbos como “ser y “haber” abundan en los versos de inicio: “Eras el portador de la aventura” (poema 28- Décima Poesía vertical),

² Me refiero a la célebre frase del filósofo “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”.

³ Rodríguez Padrón (1983) hace notar el modo particular de dar comienzo a los poemas: “el principio del poema es siempre una actitud extática y contemplativa (quietud y asombro) que dispara el proceso verbal del texto”.

“Hay un momento” (Poema 13- Duodécima Poesía Vertical). Lo que se refuerza también con la presencia de una voz impersonal en sus poemas (Cerrato (2007: 63).

c) **Inversiones, antítesis, oxímoron:** Otra manera de lograr un efecto de suspensión, es el empleo de numerosas antítesis, y oxímoron. Este mantenimiento de la tensión entre conceptos discordantes remiten a un concepción ligada a Heráclito allí donde la contradicción en las coordenadas temporales cuestionan la representación de una identidad en la que se soporta la idea de “Yo” para occidente, algo que para nosotros los psicoanalistas nos representa sumo interés en tanto nos centramos en un sujeto dividido y no en la voz de la conciencia:

“La parte de sí que hay en el no
y la parte del no que hay en el sí” (45- Octava Poesía vertical)
“Ni el camino que se elige
ni el camino que no se elige” (64- Catorceava Poesía vertical)
“Hay también una soltura de lo quieto” (118-XIV-Fragmentos Verticales)

En los numerosos estudios críticos sobre la obra de Juarroz –e incluso en diversas entrevistas que le fueron realizadas al poeta - se advierte y reconoce una profunda influencia del budismo Zen en su poesía⁴, influencia que Lacan mismo ha reconocido en su obra a través de su formación con F. Cheng. La concepción vertical que atraviesa la tópica de poesía recuerdan a la idea de los surcos con los que Lacan da cuenta de la nube significativa igualado al semblante y en esa lluvia la letra da lugar a los surcos que invitan a leer. La caligrafía china que en su concepción artística no admite imprenta, juega con la verticalidad como toda la concepción pictórica oriental ligada a su concepción vacío.

Así como en la cursada hemos jugados con la idea borgeana de definir los precursores de... pienso que la poética juarrozeana no puede pensarse por fuera del pensamiento lacaniano.

Como expresara en el discurso de recepción en la Academia Argentina de Letras, citado por Peltzer (1994): “No es posible definir la poesía, como tampoco es posible definir la realidad. ¿Acaso lo es la vida, el amor, la muerte, la música, el dolor, el sueño? ¿Acaso es posible definir algo? ¿O todo se trata nada más que de una pequeña aproximación a lo inasible, nada más que el sueño de una formulación de lo inabarcable?”. Me pregunto ¿no es esta una poética descripción de un análisis?

Juarroz, Beckett y Lacan

Lacan (2012: 26) en Lituraterra habla de la literatura de vanguardia como que “está ella misma hecha de litoral y no se sostiene, por ende, en el semblante”. Se sirve de Beckett para dar cuenta de ello, un autor que, a diferencia de su amigo Joyce que

⁴ Dice Juarroz en su entrevista con González Dueñas y Toledo (1998): “De todas las doctrinas orientales, de todas las corrientes del ser oriental (para no usar únicamente el término "pensamiento"), el Zen, el inclasificable Zen es aquello que más se aproxima, dentro de lo que yo he encontrado, a la dinámica más íntima de la creación poética.”

busca la “apoteosis de la palabra”, buscó lo sublime en la “despalabra”, como dice Eidelberg (2014: 29): “esta escritura de borde es, en lo real, abarrancamiento del sentido”. El modo en el que la literatura de vanguardia litoraliza, permite dar cuenta de ese punto de cese donde el inconsciente estructurado como un lenguaje hace tope. Algo escapa a la palabra. En su Seminario 16 Lacan (2008: 11) señala “la esencia de la teoría psicoanalítica es un discurso sin palabra”.

Milner (1989: 39) postula que “el acto de poesía consiste en transcribir en lalangue misma y por sus propios recursos un punto de cesación de lo que falta a su escritura. Es en eso que la poesía hace a la verdad, puesto que la verdad es, estructuralmente, aquello de lo que la lengua carece, y tiene que ver con la ética, puesto que, una vez discernido, el punto de cesación ordena que sea dicho”. Y agrega: “En lalangue, que el poeta trabaja, ocurre que un sujeto imprima una marca y abra una vía en la que se escribe un imposible de escribir” (Milner, 1989: 40). Podríamos agregar que así como el poeta no toca la falta pero la afecta, un analista interviene sobre lo que lee en lo que se habla para que llegue a su escrito. Ese punto límite en el que el lenguaje bordea lo real en la obra poética para dar cuenta de su imposibilidad y de este modo alterarla. Juarroz, para Cerrato (2007), retoma esta poética de la “despalabra” beckettiana, esta tradición de la poesía afásica que requiere de algo más que de metáfora y metonimia.

Marcel Duchamp en la era de la muerte del arte

La primera obra de Duchamp -la pictórica- da cuenta de su influencia cezanteana. Es Cezanne quien sin romper los límites del lenguaje pictórico comienza a jugar con su propia imposibilidad dando lugar al arte moderno. Su frase formulada en 1904: “Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples; después se podrá hacer todo lo que se quiera” plantea la controversia que inaugura el arte moderno en una incipiente crisis con el intento de representación mimética. Sin embargo, todos los movimientos pictóricos de la modernidad sostienen a lo pictórico mismo como lenguaje y se legitiman en sus circuitos de difusión y consumo (Acha, 1981). El arte de vanguardia, que enmarca el quiebre hacia la llamada post modernidad, pone en jaque al lenguaje pictórico mismo. En este sentido la obra de Duchamp con su introducción de objetos industriales y sus juegos de palabras como títulos desafían las categorías del arte hasta el momento instituidas. Duchamp promueve en sus obras un fuera de sentido que cuestiona los fundamentos del arte moderno: ¿qué legitima a la obra artística cómo tal cuando esta cuestiona los cánones establecidos? Sobre este cuestionamiento se centran cada una de las vanguardias, mostrando el punto de imposibilidad del lenguaje artístico para dar cuenta de sí. Gadamer (1996: 35) refiere a la frase célebre de Hegel “el carácter pasado del arte” como referencia “más bien a que el arte ya no se entendía del modo espontáneo en que se había entendido en el mundo griego y en su representación de lo divino” y agrega “lo que se expresa es la escisión entre el arte como religión de la cultura, por un lado, y el arte como provocación del artista moderno, por otro”. Uno de los quiebres fundamentales que para el autor da cuenta de ello es el de la perspectiva central en el s

XIX. No es casual que las referencias de Lacan a las artes visuales rondan en torno de este punto⁵ que trata de lo imposible de representar en el propio lenguaje artístico.

La referencia “la interpretación debe ser siempre el ready-made de Marcel Duchamp” (Lacan, 1993) condensa múltiples lecturas: por un lado en su valor de invención singular, por otro en la operatoria que el ready made realiza en el valor anti funcional de cada una de sus partes, pero sobre todo porque también abandona la idea de lo bello, tomando quizás como resonancia más cercana el chiste.

Comparte con los rasgos de obra poética de Juarroz analizados más arriba esa búsqueda por asir lo real en el litoral del propio lenguaje, por jugar con el desecho, la litter, para poder dar cuenta así de cómo la intervención analítica debe bordear la obscenidad, la basura. La letra dibuja el borde del agujero en el saber. Cuestión que se conjuga con una de las líneas de trabajo del seminario, expresada en esta cita: “Lo escrito es, entonces, efecto de esta imposibilidad discursiva; y se liga necesariamente al “inconsciente real” que exige ser leído en lo que se escucha y también a lo que se puede inventar como “escritura *otra*”, como modalidad *sinthomática* de goce del cuerpo que habla letra *escabelizada*. Lo escrito encuentra así su función por excelencia en el fin (en su doble sentido) del análisis.”

Por esto creo que es nuestro desafío como analistas sostener una intervención poética en un mundo donde el discurso de la ciencia prolifera en su vertiente comunicativa intentando hacernos creer que lo real es asible. En este sentido las recientes palabras de Miquel Bassols -pronunciadas en las últimas jornadas de la EOL “Solos y Solas”-: “yo nunca me analizaría con una maquina” (ante la desafiante y cínica ponencia de Daniel Molina) rescatan el espíritu lacaniano de influencia beckettiana expresado en “La Tercera”: el destino del basurero, el desecho en la cultura, debe ser la contingencia de lo imposible de nuestra retorica poética.

Bibliografía

⁵ Según Massimo Recalcati (2006) pueden señalarse tres estéticas o tratamientos del arte a lo largo de la obra de Lacan, en ninguno de los casos se trata de una teoría cerrada, sino de diferentes referencias de la que Lacan se nutre para puntualizar cuestiones centrales de su enseñanza. La primera centralizada en el Seminario VII la llama “estética del vacío” (y toma como referencia un obra doméstica que observa en la casa de su amigo Prévert, o las manzanas de Cézanne “el objeto separado de su función de uso revela la Cosa, de lo cual eso es índice, pero más allá de sí mismo”), la segunda “estética anamórfica” (tiene su punto nodal en el Sem XI aparece la obra de arte como encuentro con lo real *tyche* y en su función cuadro que refiere a “una representación del límite de su posibilidad de representación”, un ejemplo de ella es en “Los embajadores” de Holbein) y la tercer estética el autor la centra a partir en el encuentro singular “del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro”. (centrado en Lituraterra). Si nos centramos en las obras mencionadas todas cuestionan la perspectiva central (incluso el efecto *tyche*) pues el modo en el que en el renacimiento se establece el ordenamiento de la imagen según el lugar predominante del hombre como espectador rompiendo con las construcciones del espacio asociadas a la distribución divina. Este eje es el que las obras de vanguardia vuelven a problematizar como punto de imposibilidad de la representación misma.

- Acha, Juan (1981): *Arte y sociedad. Latinoamérica: El producto artístico y su estructura*, México: FCE.
- Beckett, S. (1996): "La carta alemana", en *Beckettiana* n° 5, Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA.
- Cerrato, L. (2007): "Celan, Beckett y Juarroz: una retórica del balbuceo", en: *Beckett, el primer siglo*. Buenos Aires, Colihue.
- Duchamp, M. (1998): *Notas*, Madrid, Tecnos.
- Eidelberg, A. (2014) : *Letras. poéticas. lecturas lacanianas*, Buenos Aires, Tres Haches.
- Freud, S. (2009): "El creador literario y el fantaseo", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, vol. IX.
- Gadamer, H-G: (1996) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- González Dueñas D. y Toledo A. (1998): *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, México, Ediciones Sin Nombre/Juan Pablo Editor.
- Juarroz, Roberto (2005): *Poesía Vertical*, tomos I y II, Buenos Aires, Emecé
- Lacan, J. (1993) "La tercera", en: *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial.
- Lacan, J. (2008): *El Seminario, Libro 16, De otro al Otro*, Buenos Aires, Paidós.
- (2011) *El Seminario, Libro 18, De un discurso que no fuera del semblante*, Buenos Aires, Paidós.
- (2012): "Lituraterre", en *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós .
- "Seminario 24, Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra", inédito, clases 19/04/77 y 17/05/77.
- Milner, J.C. (1989): "Lingüística sutil y contumaz", en: *El amor por la lengua*, México, Nueva Imagen.
- Peltzer, Federico (1994): *Poesía sobre la poesía (en la literatura argentina contemporánea)*. Bs. As., Botella al mar.
- Recalcatti, Massimo (2006): *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*, Buenos Aires: Del Cifrado.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1983): "La aventura poética de Roberto Juarroz", *Nueva Estafeta*, núm. 54, mayo 1983, pp. 47-54.