

Efectos de poesía. El caso de Nicanor Parra

Poetry Effects and the Case of Nicanor Parra

Alejandro Reinoso M.
Pontificia Universidad Católica de Chile

El artículo aborda la relación entre poesía y psicoanálisis, específicamente en algunos aspectos de la antipoesía de Nicanor Parra. El autor toma en consideración el semblante del antipoeta y algunos de sus efectos en el Otro social lector de su obra. Del mismo modo, el texto profundiza desde el psicoanálisis en algunos efectos de la antipoesía parriana desde las claves de lectura de Freud y Lacan. El énfasis está puesto en los efectos en el lector y sus consecuencias respecto del deseo, la interpretación y la función de resto/desecho.

Palabras clave: Psicoanálisis lacaniano, Nicanor Parra, Antipoesía.

This article discusses the relationship between poetry and psychoanalysis, specifically in some aspects of Nicanor Parra's antipoetry. The author considers the semblance of the antipoet and some of its effects on the Other social reader of his work. Similarly, the text explores some effects of Parra's antipoetry from psychoanalysis and key concepts from Freud and Lacan. The emphasis is on the effect on the reader and its consequences for the desire, the interpretation and the function of the rest/remains.

Keywords: Lacanian Psychoanalysis, Nicanor Parra, Antipoetry.

“Preguntadle a los poetas”
Sigmund Freud

I. Nicanor Parra sujeto, el poeta y el psicoanálisis

La elección de abordar la poesía de Nicanor Parra se relaciona con el interés y satisfacción que tanto antipoemas como artefactos producen en quien escribe este artículo. Satisfacción relacionada con los efectos de la poesía de Parra en el cuerpo: risa, sorpresa y detención, asombro, empuje al juego, entre otros; así como a los efectos en el campo del significante: equívoco, paradoja, sin sentido, otro sentido, curiosidad y deseo, también entre otros.

Una clave de lectura para leer las producciones de Parra es el psicoanálisis. Sin embargo, no se trata de psicoanalizar a Nicanor Parra, como sujeto o ser hablante o su inconsciente. No está en el diván, no es un paciente o analizante, ni este contexto es clínico. En efecto, no se trata de relacionar la obra con su autor, su historia, etc., sino de la figura del poeta, sus producciones poéticas y artefactos con algunos efectos poéticos.

II. Algunos semblantes del antipoeta

La palabra semblante, en su raíz etimológica y significación alude a un cierto modo de aparecer, en especial relación respecto del rostro. Desde una perspectiva psicoanalítica se entiende el semblante no como un aparecer opuesto a una esencia, sino a aquello que resulta del esfuerzo de lo simbólico por aprehender lo real (Miller 2009 118). Ello implica un modo de tratamiento de lo real a partir de lo cual se puede nombrar una forma posible del goce (Salman 304). Una forma de decir algo que apunta a la verdad del goce. En este entendido, es posible decir algo sobre algunos de los semblantes del poeta, en tanto poeta, no sujeto, en su modo particular de aparecer en su figura, en sus poemas y artefactos.

Una primera puntualización respecto de su figura, es el ineludible efecto presencia-ausencia de Nicanor Parra en la vida social, cultural y política de Chile, sus lectores y no solamente entre poetas: está y no está; su propia modalidad de “encarnación” produce un efecto de querer saber sobre él, ¿quién es?, ¿dónde está?; incluso si está vivo o muerto, si está en el más acá o en el más allá. Su longeva edad permite apuntalar este semblante.

Emerge en el antipoeta la figura del bufón: enigmático, sorprendente, impredecible, evasivo, díscolo, errante, anacoreta, algo de monje, de diablo con sus diabluras, con rasgos arlequinescos irreverentes de la *Commedia dell'Arte*, de sátiro que reporta la sexualidad y las voces populares de la picardía. Lugar de bufón fuera de la corte, que canta las verdades de un país. Véase por ejemplo el artefacto “El pago de Chile” donde se aprecian los presidentes de Chile colgados (Parra 2006).

Algo de este autorretrato se aprecia en *Epitafio* (2010 71):

Todo esto bañado
por una luz entre irónica y pérfida-

ni muy listo ni tonto de remate
 fui lo que fui: una mezcla
 de vinagre y de aceite de comer
 ¡Un embutido de ángel y de bestia!

Su antipoesía desacomoda, no produce ni otorga consistencia, más bien la sustrae, la quita tocando algo de la verdad: "El hecho es que nunca da la impresión de estar en paz consigo mismo y causa el efecto a ratos incómodo, de que no está hablando en broma, de que dice la verdad..." (Alone).

También tiene algo del santo en el sentido lacaniano del término. Lacan, en efecto, retoma la figura del santo para hablar del lugar del analista en la cura: "un santo, para hacerme entender, no hace la caridad. Más bien se pone a hacer de desecho: descaridad¹. Y ello para realizar lo que la estructura impone, a saber, permitir al sujeto del inconsciente, tomarlo como causa de su deseo" (Lacan 2012 545). Produce deseo en otros, sin embargo, él no goza con ello. El santo es uno que usa el poder sin gozar de él. Y si los demás lo reverencian "al santo le importa un bledo [...] el santo no cree tener méritos lo que no quiere decir que no tenga moral" (546). Es la discreción descrita por Baltasar Gracián.

Vamos a la poesía. En efecto, es posible decir algo sobre las producciones poéticas.

Las líneas que siguen abordan esencialmente algunos aspectos de ciertos objetos y de su producción poética. Para el psicoanálisis:

los objetos de arte no son sueños, ni lapsus, ni actos fallidos, tampoco formaciones del inconsciente; son objetos, productos. Al interpretar una obra siempre se yerra lo nodal, puesto que no es el efecto de sentido lo que constituye el arte. En realidad, toda interpretación psicoanalítica del arte fracasa porque no tiene en cuenta la función del objeto como tal, distinto del significante y del significado. El arte comienza donde lo que no puede ser dicho puede ser mostrado –Wittgenstein lo señaló– e, incluso, exhibido (Miller 2006 320-321).

III. Poesía y psicoanálisis

Freud tenía una pasión y cierta envidia por la capacidad de los poetas de aprehender algo que el discurso de las ciencias y la filosofía no alcanzan a tocar: lo inconsciente. Para ello utilizó en sus escritos y se nutrió de la literatura romántica alemana, el teatro grecolatino y shakesperiano, y, sobre todo, de los poetas. Si los poetas van más allá que el saber filosófico y científico es porque ellos advierten la relación que existe entre el lenguaje y la pulsión.

¹ Neologismo inventado por Lacan que hace referencia a no realizar la caridad.

El primer punto de anudamiento de Freud respecto de la relación entre la literatura y el psicoanálisis subraya el juego asociativo de las representaciones, como señala al final de su *Psicopatología de la vida cotidiana*. También por el modo de aproximarse a los aspectos pulsionales como indica en *Personajes psicopáticos en el escenario*, un texto que Freud no publicó y que fue escrito inmediatamente después de los *Tres ensayos de teoría sexual*. Este texto fue escrito a propósito del drama de Hermann Bahr *El Otro*. Allí indica –en la misma línea de la catarsis aristotélica– la función de desahogo de los afectos, agregando la satisfacción o descarga de placer en el “espectáculo juego” del drama relacionado con la descarga misma y a la posibilidad de identificación con el héroe. La descarga no es sin tensión previa, no sin tribulación ni obstáculo similar a lo que sucede al niño con el juego (Freud *Chiste* 277). Freud sostiene que el espectador en la escena puede gozar como “grande” sin temor que sus afectos sean sofocados, como en otras esferas de la vida cotidiana. Indica también que estas formas de satisfacción son comunes a otras formas literarias como la poesía. En nuestro *Rey Lear* (Parra 2004), la dimensión antipoética entra en el teatro, en el antihéroe Lear.

En *El creador literario y el fantaseo*, Freud sostiene que:

a nosotros los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta (der dichter, creador literario) toma sus materiales y cómo logra conmovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizás no éramos capaces. Y no hará sino acrecentar nuestro interés la circunstancia de que el poeta mismo, si le preguntamos, no nos dará noticia alguna, o ella no será satisfactoria; aquel persistirá aun cuando separamos que ni la mejor intelección sobre las condiciones sobre las condiciones bajo las cuales él elige sus materiales, y sobre el arte con que plasma a estos, nos ayudarán en nada a convertirnos nosotros mismos en poetas (*Creador* 127).

Para Freud la creación poética, al igual que el sueño diurno o fantasear, es la continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño (134). En efecto, las primeras huellas del quehacer poético están en el juego infantil, cuyo opuesto no es la seriedad, sino la realidad efectiva. El poeta crea una fantasía que se toma muy en serio, la dota de grandes montos de afecto, al mismo tiempo que la separa tajantemente de la realidad por medio del juego de lenguaje, que va más allá de lo simbólico y aproximarse a lo inasimilable por el orden de la representación.

Una de las razones por las cuales el poeta y sus producciones generan transferencia en otros dice relación con el placer que producen:

a esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuerzas psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos *prima de incentivación* o *placer previo*. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva

el carácter de ese placer previo, y que el genuino goce de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma (Freud *Creador* 135).

Por tanto, Freud indica que el poeta apela y convoca a satisfacciones previas, infantiles, irrenunciables, de las cuales los objetos poéticos entran en serie.

Lacan, por su parte, retoma el Witz freudiano, es decir, el chiste o ingenio y su descarga de placer, para subrayar, por una parte, la maquinaria del lenguaje operando en estos efectos y, por otra, el requerimiento que para que exista ese efecto, es necesario que un Otro verifique, ría o se asombre con el ingenio. Es necesario un destinatario, un espectador que descargue.

El interés de Lacan por el Witz reside analíticamente también en la dimensión pulsional y el uso de la máquina de las leyes del lenguaje. A nivel del significante supone una buena concatenación entre metáfora y metonimia, mientras que del lado de la descarga está presente el placer y el cumplimiento de deseo. Lacan insiste en el lugar del equívoco, en el juego del significante que reintroduce la falta y moviliza el deseo (1999 87-104).

En el seminario 24 denominado *L'insu* (lo no sabido) Lacan puntualiza que solo la poesía permite la interpretación en el sentido psicoanalítico pues produce un efecto de agujero y de sentido que permite la interpretación (Lacan 1977). Este viraje desde la clásica lógica del significante se orienta hacia el final de su enseñanza a la importancia que tiene el estatuto de la letra². De este modo, se intensifica la diferencia entre la interpretación lacaniana, poética, y la interpretación freudiana del deseo, más cercana a la prosa.

IV. Efectos de poesía. Parra desde el psicoanálisis

Más allá del uso poético del endecasílabo y de las transformaciones de la poesía de Parra, quisiera subrayar algunos elementos que no son posibles de generalizar a toda la obra de Parra, pero sí situarlos en algunas de sus producciones y poemas.

4.1. El uso del lenguaje y la escritura: escritura, condensaciones, espacios, borrones, etcétera

En los poemas se observa una escritura caligráfica, que podría ser denominada escritura de un "docente", de viejo niño "grande", que incluye yerros, errores, cambio de palabras, modificaciones y borrones explícitos. Palabras

² La lógica del significante en Lacan es uno de los aspectos más conocidos de su enseñanza del llamado momento estructuralista. Allí, la primacía del significante es central en la definición del inconsciente estructurado como un lenguaje y tiene un lugar clave en la lógica de la cura. Paulatinamente, Lacan otorga un lugar capital a lo real, al objeto *a* y al cuerpo alejándose del lugar de pivote de lo simbólico. La letra, en un primer momento, es el soporte material del significante, la estructura esencialmente localizada del significante –fonema– y que permite la interpretación "al pie de la letra", es decir, que hace referencia a lo simbólico. La letra en la última enseñanza está anudada a lo real, aquello que está fuera de lo simbólico y del sentido, una marca del goce que insiste.

tarjadas y espacios en blanco que dejan entremedio los restos de una escritura anterior. Esta "no limpieza" deja la escritura en la esfera del boceto, del borrador, de una obra en curso, de un texto de descarte, de papelerero o basurero, imperfecto, que incluye la castración y el descompletamiento de la "buena forma" de la poesía clásica.

Poco

a

poco

me

fui

quedando

solo

Es una escritura que incluye a menudo la caricatura, el diseño, el recorte de periódico, la fotografía, hasta transformarse en un aparato poético, subvirtiendo el uso de los elementos constitutivos del aparato y cuyo efecto sigue la serie de un Duchamp.

Un antipoema es un poema para ser leído, un objeto que pasa por la mirada con sus efectos de desarticulación del sentido por vía de la escritura del significante. En consecuencia, es una escritura para ser leída por el ojo del lector. La mirada es parte de la lectura poética. Es una escritura estética que en su literalidad marca su carácter de letra.

4.2. Poema Witz (no Beat). Efecto chistoso, ingenioso, gracioso

Para Freud lo ingenioso es indesligable en su relación con aquello que denominamos el registro de lo cómico (*Chiste* 11). La escritura de Parra es una escritura "que juega" retomando la expresión que Freud utiliza de K. Fisher "el chiste es un juicio que juega", Freud puntualiza: "la conducta estética hacia un objeto es singularizada por la condición que no le pidamos nada, en particular, que no le demandemos satisfacción alguna de nuestras necesidades serias, sino que nos contentemos con gozar en abordarlo. La conducta estética es una que juega, en oposición al trabajo" (12-13).

Este ingenio, humor cómico es un efecto de una poesía que subvierte los ideales y parámetros establecidos y que opera bajo las leyes significantes develando un goce oculto. Por ejemplo, por la vía de hallar semejanzas en lo desemejante, vale decir semejanzas ocultas, enuncia (13): "La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas".

Otra modalidad es ocupar su lugar de autor, de escritor, de poeta, entrando en la escena a modo de un Velázquez en la pintura. En diversos pasajes interpela al lector, advierte, avisa, llama la atención y lo previene, sorprendiendo.

En *La montaña rusa* advierte sobre su marca respecto de la poética clasicista y sería utilizando un lenguaje común y corriente:

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa

Suban, si les parece.
Claro que no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices

En *Advertencia*, también en *Versos de salón* (1962) entra en escena:

Yo no permito que nadie me diga
que no comprende los antipoemas
todos deben reír a carcajadas

El uso del significante por medio de los tropos de la metáfora y la metonimia permiten a Parra construir condensaciones como "parranda nica", que juegan con el nombre propio en una operación de desacralización del Yo que se disuelve manteniendo su condición en minúscula articulada al sentido de la juerga y su negación. Resignificación cómica. Otro ejemplo de barramiento del Nombre aparece en los poemas del Cristo de Elqui donde locura, sacralidad y humanidad convergen en un personaje único.

Una modalidad ingeniosa de la antipoesía, que atenta contra la poesía clásica, es el uso de los dichos y enunciaciones comunes de la gente, de la palabra y la lengua viva popular, intercalándolas con objetos poéticos. Este uso da cuenta de la desaparición del yo lírico que habla al lector de poesías en la estética convencional.

En *Hojas de Parra* (1985) el poema "Canción para correr el sombrero" se observa la inclusión de esta lengua viva al hablar de Tolstói:

Ustedes se preguntarán quién soy yo
con esta barba tolstoiana
pidiendo limosna en la vía pública
ay!... yo soy uno de sus nietos legítimos

La Revolución ha sido dura conmigo
para qué voy a decir una cosa por otra
cada cual me dé lo que pueda
(aquí se empieza a correr el sombrero)
todo me sirve aunque sea un kopek

Ay!... si yo les contara todos mis sufrimientos
imaginen el nieto de un Conde
pidiendo limosna en la vía pública
ies para poner los pelos de punta!

4.3. Ironía

La ironía está dirigida a descompletar al Otro, a un discurso establecido, generalmente incuestionado, es decir, dividir la continuidad de la cadena significativa que circula con hegemonía y sin duda. El discurso dominante aludido pudiese invocar como defensa la ofensa, la burla, la denostación del buen nombre, la buena intención de sí, o simplemente la descalificación de la interrogante que la ironía pone. El discurso interpelado opera igual que el Yo, se defiende para mantener su integridad. El amo responde defendiendo sus ideales, intenta evitar el barramiento y la división a la cual la ironía invita (Dessal 203). La ironía, por lo tanto, subvierte, cuestiona, fragmenta, barra, corta, escande: "en cuanto a decir que una reacción como la ironía, por ejemplo, es agresiva por naturaleza, no me parece compatible con algo que todo el mundo sabe, que lejos de ser una reacción agresiva la ironía, es ante todo, una forma de interrogación, una modalidad de pregunta" (Lacan 1994 27-41).

Si el Witz está dirigido al Otro y requiere de él para concretar su efecto, en el caso de la ironía no está dirigida al Otro, sino a la relación entre el sujeto y el goce (Miller 2001 210-218), con la consecuencia de hacer deconsistir al Otro, dando cuenta de su inexistencia. Devela por lo tanto, una verdad de la satisfacción pulsional sin el Otro.

La ironía poética incomoda, desacomoda al yo imperturbable de la poesía lírica y a la prosa, especialmente la prosa del discurso de las ciencias, de la filosofía o de la política.

En el artefacto "El pago de Chile"³ el desafío de poner colgados a los presidentes de Chile, en serie, sin excepción alguna, alude al intercambio que hay en la expresión lingüística y cultural "el pago de Chile" tocando en este caso una figura solemne como es la presidencial. Es el pago por los servicios prestados a la patria, retribución que al mismo tiempo entra en un ajuste de cuentas que la justicia popular anhela, un deseo reprimido diría Freud. Un juicio breve. Parra desafía en un terreno que no es mofa ni burla, ni irrisión. Aunque toca sin piedad aquello que otros no se atreven. Es un artefacto político que desacraliza algunos aspectos de la política, marcando la inconsistencia del Otro político.

4.4. El resto, el desecho

Parra definió el antipoema como claramente "estrambótico, más o menos destartado" (Gandolfo 11). Esta definición del antipoema como algo extravagante, irregular y fuera del orden cotidiano. La definición de destartado "descompuesto, desproporcionado y sin orden" (*Diccionario de la Academia*) indica la referencia sintomática que puede tener el antipoema, en tanto alude al desarreglo que en sí constituye una solución posible aunque puede ser despreciada por el ideal. Parte del mismo semblante del poeta mendicante,

³ Ver algunas imágenes de este artefacto puesto en escena en el Centro Cultural del Palacio de la Moneda en Santiago de Chile en Nicanor Parra (2006).

santo y brujo encarna esta función productora de deseo, respeto e incluso temor. Recolector y reciclador de desechos que utiliza en sus artefactos.

El resto o el desecho que se encarna en los artefactos de Parra, en el uso de objetos descartados y descartables: bandejas blancas, tablas, botellas vacías, objetos antiguos con un título recortado de los periódicos, neumáticos de autos, etc. En psicoanálisis la función de resto que produce deseo está directamente relacionada con puesta en circulación del objeto causa y su relación de no coincidencia estructural con el objeto de goce.

El hecho de ocupar la función de resto abre la posibilidad a la interpretación, al barramiento del discurso del amo que comanda el inconsciente, al discurso dominante que no quiere escuchar más que de su propia satisfacción.

Esta lectura de fragmentos de la producción parriana, que interroga también los lazos entre literatura y psicoanálisis, reencuentra un nexo sobre el cual los escritores han manifestado más de alguna sospecha. En efecto, como lo señala Ricardo Piglia "los escritores han sentido siempre que el psicoanálisis hablaba de algo que ellos ya conocían y sobre lo cual era mejor mantenerse callado" (Piglia). No obstante ello, en sus múltiples conexiones me detengo solo en una: la dimensión trágica que la literatura nos restituye, como el mismo Piglia subraya: los sujetos trágicos. Freud enfatiza esta dimensión tanto en su lectura del Edipo de Sófocles como la tradición shakesperiana, la tragedia de la experiencia pulsional. En Lacan esa dimensión trágica está muy presente y no solo en el teatro clásico o en el abordaje que hace de Genet. Sin embargo, Lacan releva el componente de comedia en los efectos de la experiencia analítica. Un psicoanálisis, en el caso de la neurosis, hace de la vida algo más cercano a una comedia que a una tragedia, donde el Witz y el efecto poético tienen un lugar central.

