



Trabajo Final de Grado

Modalidad: Monografía

Título:

Lo poético, ¿un camino hacia la verdad?

Montevideo, 01 de marzo de 2017.

Docente tutor: Ana Hounie.

Estudiante: Marcelo M. De León D.

C.I.: 2.552.124-9

Índice

Resumen.....	1
Introducción.....	2
1. Etimología y significados.....	5
2. Poiesis.....	6
3. Poesía.....	7
3. 1. Origen de la poesía.....	7
3. 2. Literatura y poesía.....	9
3. 3. Filosofía y Poesía.....	9
3. 4. Lengua y Poética.....	12
4. Lo Poético y lo Psicoanalítico.....	15
4.1. Sigmund Freud.....	15
4.2. Rosario Herrera Guido.....	19
4.2.1. Palabras.....	19
4.2.2. Los sueños.....	20
4.2.3. Límite.....	21
4.2.4. El lenguaje y el ser.....	21
4.2.5. La esencia de la técnica psicoanalítica.....	22
4.3. Irene Paredes Fernández.....	23
4.4. Matías Laje.....	25
4.5. Jacques Lacan.....	27

4.5.1. <i>El sujeto</i>	27
4.5.2. <i>Lenguaje</i>	28
4.5.2.1. <i>La palabra</i>	28
4.5.2.2. <i>El significante</i>	29
4.5.2.3. <i>Crear un significante</i>	30
4.5.2.4. <i>La verdad</i>	30
4.5.3. <i>El análisis psicoanalítico</i>	31
4.6. <i>Anika Rifflet-Lemaire</i>	32
5. <i>Conclusión</i>	35
<i>Bibliografía</i>	40

Resumen

El presente trabajo tiene por cometido explicitar la participación de lo poético en relación a la construcción de la “verdad” en el ámbito psicoanalítico. Para esta tarea se realiza una exposición de diversos autores que han teorizado sobre lo poético, así como la relación que este presenta con la verdad y el psicoanálisis.

La *poiesis* permite que el sujeto fabrique un *sentido poético* innovador que lo aproxima a su saber inconsciente y a su *deseo* verdadero mediante el acaecimiento del objeto que causa su deseo; como resultado de ello, el paciente tiene la posibilidad de poder reestructurarse, de hacerse a sí mismo, y de comenzar a existir en otro orden en relación a su propia verdad.

En la medida en que el inconsciente esconde una verdad a la cual sólo se accede poéticamente, se hace necesario explorar los procesos de la *función poética* para con ellos favorecer los progresos en las interpretaciones, y con ello la posibilidad de *llegar al síntoma mediante lo simbólico*.

En definitiva, como las fronteras entre lo poético y lo psicoanalítico se confunden en la medida en que la verdad es poética, es que el sujeto puede construir su verdad poéticamente en el ámbito psicoanalítico e intervenir en sus propios procesos subjetivantes.

Palabras claves: poético, verdad, psicoanálisis.

Lo poético, ¿un camino hacia la verdad?

*“Lo que llamamos comienzo
a menudo es final y llegar a un final es empezar.
El fin es de donde partimos. Y cada frase, cada oración lograda (...)
es fin y es principio, todo poema es epitafio”,
Little Gidding en T.S.Eliot “Cuatro Cuartetos”*

INTRODUCCION

La experiencia personal me ha permitido constatar que, al vincularme con una expresión poética, y con la intención centrada en la irrupción de lo novedoso, comienzan a florecer nuevos sentimientos y significados, lo que me ha llevado a reflexionar sobre el lugar que puede ocupar lo poético en los ámbitos en los cuales se trabaja la subjetividad, especialmente en el ámbito psicoanalítico.

El arte de expresar lo que ocurre en el interior del ser, o sea, liberar la subjetividad, es tan antiguo como el origen del lenguaje en el surgimiento de la vida en sociedad.

La aparición de la poesía oral está directamente vinculada a la memorización de acontecimientos, vivencias y experiencias, siendo acompañada generalmente por la música. Está a medio camino entre el folclore y la literatura, es decir, entre la tradición memoriosa y la intención estética de producir belleza a través de la palabra. Con este modo de expresión oral, la subjetividad aparece marcada por la importancia de la voz y el cuerpo, rige en ella el sentido de comunidad: la relación de unidad entre quien habla y quien escucha. Al surgir la cultura de la escritura, se produce un cambio significativo, puesto que la vista y el análisis comienzan a predominar sobre la voz y la inspiración. La subjetividad, entonces, tiende a promover la separación entre hablante y oyente, entre sujeto y objeto, el que conoce y lo conocido.

La poesía surge entonces como el intento universal de expresar los sentimientos y de narrar sucesos diversos.

Por lo expuesto, podemos pensar que la rememoración de lo poético a lo largo del tiempo o su lectura es un medio de acceso a modos diferentes de sentir del ser humano y de significar la realidad. Con ella, los sentidos habituales o naturalizados de las palabras se ven interpelados, conmocionados, por estas nuevas producciones de sentido, y por tal motivo, señalamos que el arte, y en especial la poesía, contribuye a

la posibilidad de abrir caminos hacia el interior del ser, propiciando la emergencia de nuevos sentimientos y horizontes de significación.

Por otra parte, considerar a los discursos emitidos por el arte como un medio que puede colaborar a desentrañar los misterios de numerosas preguntas ha sido advertido por diversos autores, como Freud, Lacan, Heidegger, Nietzsche, entre otros. En este punto es oportuno señalar el interés que Sigmund Freud tuvo por las obras artísticas y cómo se sirvió de ellas como medio inspirador para la producción de su teoría sobre el psiquismo humano y sus circunstancias. Ello se observa en su interés por las obras *"Edipo Rey"* de Sófocles; *"Don Quijote De La Mancha"* de Miguel de Cervantes Saavedra; la *"Gioconda"* y *"La Virgen, el niño Jesús y Santa Ana"*, de Leonardo da Vinci, entre otras.

En la primer obra mencionada, se desarrolla la tragedia que atraviesa Edipo a partir de circunstancias que acontecen entre él, su madre (Yocasta) y su padre (Layo), que inspiran a Freud en la elaboración de su teoría: *"El Complejo de Edipo"*.

En el segundo caso, la obra presenta la figura de don Quijote, quien en uno de los episodios más conocidos, lucha valientemente contra los molinos de viento creyendo que son "gigantes" con grandes brazos, y la de Sancho Panza, quien lo acompaña en sus andanzas (no tanto en sus certezas). A partir de dicha narración, Freud teoriza sobre la relación entre lo delirante y lo paranoico; encarnando en Don Quijote y Sancho Panza: la locura y la cordura respectivamente.

En la tercera mención, se manifiesta la inspiración a partir del análisis de un relato sobre un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y de dos de sus obras: *"La Virgen, el niño Jesús y Santa Ana"* y la *"Gioconda"*, con los cuales el creador del psicoanálisis produce sentido para dar cuenta de cómo la fantasía y los destinos de las pulsiones determinan la sintomatología del mencionado artista. En esta instancia, el relato infantil -en articulación con la obra de arte-, permite señalar una verdad en torno al deseo del sujeto, puesto que pone de manifiesto aspectos tales como la sublimación y la intensidad de las mociones homosexuales inconsciente, entre otros.

Estos antecedentes freudianos nos permiten acercarnos a la finalidad de nuestro trabajo, el cual también considera al arte como un medio que habilita la inspiración para la producción y formulación de teoría.

Ahora bien, en virtud de que lo artístico abarca una pluralidad de modos diversos de hacer, pensar y sentir, nos centraremos en la profundización de uno de ellos, a saber:

la poesía. La elección de este estilo de expresión literaria refiere a su condición de ser, como veremos, materia prima para el análisis de los procesos subjetivantes.

De esta manera, el objetivo de nuestro trabajo es producir sentido en torno a la siguiente pregunta: *¿cuál es la participación de lo poético en la construcción de la verdad en el ámbito de la clínica psicoanalítica?*

Para llevar a cabo el desarrollo de este objetivo, es preciso plantearnos las siguientes preguntas: ¿Puede lo poético ayudar a construir verdad en el ámbito de la intervención psicoanalítica?; el psicoanálisis como experiencia del lenguaje, ¿puede incluir las condiciones sintácticas de lo poético en su discurso?; ¿es posible encontrar en la experiencia de la intervención analítica fenómenos en los cuales la palabra refleja lo poético? y, en el caso de que lo poético efectivamente participe en la construcción de la verdad, ¿qué efectos tiene en el sujeto?

Además, será necesario explorar en profundidad los significados de las palabras: *poética, poesía y praxis*, puesto que estas son el punto de partida de la presente exposición. Por tal motivo, se explicita según sea cada caso, sus etimologías y significados desde acepciones filosóficas y lingüísticas, con el fin de recoger mayores elementos para un análisis posterior.

En las páginas siguientes se realiza una exposición teórica de diversos autores, los cuales han tenido una mirada significativa en torno a temáticas tales como poesía, psicoanálisis y verdad, para luego elaborar una conclusión apuntalada a partir de ciertos tópicos expuestos por los mismos.

1. Etimología y significados.

A continuación se menciona la etimología de la palabra poema, para luego señalar las acepciones filosóficas de las palabras poiesis, poesía y praxis.

Pedro Monlau en su diccionario etimológico, menciona que la palabra poema proviene del griego: poiêma, que significa composición poética. Poema deriva del verbo poieô que significa "hacer" o "crear". De este verbo surgieron también las palabras: poiesis y poesía, entre otras. (Monlau, Pedro; 1941, p. 949) (El destacado es nuestro).

Podemos observar que la palabra poema, poiesis y poesia, comparten el mismo origen: el verbo poieô.

Comte-Sponville define la poiesis como "nombre griego de la producción, de la fabricación y de la creación. Se reconoce en el hecho de que se propone siempre un resultado exterior, que le otorga su sentido y su valor. Se opone, por este motivo a la PRAXIS (...), que sólo se produce a sí misma." (*Ibidem*, p. 409) (El destacado es nuestro).

Por otra parte, este mismo autor, ofrece una acepción filosófica de poesía, la cual la define como "la unidad indisociable y casi siempre misteriosa, en un discurso dado, de la música, del sentido y de lo verdadero, de donde nace la emoción. Es una verdad que canta, y que conmueve." (Comte-Sponville, André, 2005, p. 409) (El destacado es nuestro).

Para finalizar, Comte-Sponville define praxis como: "...el nombre griego de la acción (...). El término sólo me parece útil por su oposición, de origen aristotélico, con la poiesis." (*Ibidem*, p. 417) (El destacado es nuestro)

En el Seminario XI, Lacan menciona que el psicoanálisis es una praxis que permite al ser humano operar sobre lo real por medio de lo simbólico (Lacan, J.: 1964).

En **síntesis**, hacer un poema es crear una composición poética. Esta composición se vincula a la poiesis, puesto que produce, fabrica, crea, en este caso, a dicha composición poética. La poiesis se propone un resultado exterior, y ello le otorga sentido y valor a su creación.

La poesía es un discurso unitario que, casi siempre, puede resultar misterioso tanto para su creador como para otros destinatarios. De ella nace una emoción. La poesía es una verdad que canta y que conmueve al sujeto.

La praxis es acción que se produce a sí misma, y por tal motivo se opone a la poiesis, que crea o fabrica lo novedoso.

Para Lacan el psicoanálisis opera como una praxis, realizando acciones que permiten al ser humano tratar lo real desde lo simbólico.

2. Poiesis.

Rosario Herrera Guido reflexiona sobre la poiesis griega en el ámbito psicoanalítico. Considera que la poiesis permite al sujeto construir, crear una poética que le posibilite re-encontrar su verdad. (Herrera, R; 2006: p. 1/11)

La poiesis posibilita que el sujeto diga, en el ámbito psicoanalítico, lo que en otros espacios no puede, y con ello, pueda construir, producir nuevos seres -que hasta ese instante nunca habían podido ser.

En la medida en que la poiesis permite construir nuevos seres, permite también generar un saber desde lo poético, marcado por la propia creatividad, innovación del sujeto. Al ser un saber fabricado con la poiesis, alcanza la esencia del ser, y por tal motivo, no es repetitivo, y se diferencia de los anteriores. Que el saber pueda alcanzar la esencia del ser, implica que logra desocultarlo, y puede escapar a aquellos saberes que han sido transmitidos por amos o maestros. Es un proceso de creación propio del analizante que le permite inscripciones en su physis marcadas por la esencia del ser. (*Ibidem*; p. 1/3)

La autora propone el significante "(a)cae(ser)" (*Ibidem*; p. 3) para explicar cómo cae el ser en el analizante. Este acontecimiento se produce por medio de una desgarradura subjetiva que permite, justamente, caer el ser. Esta desgarradura debe producirse por medio de una poiesis psicoanalítica. (*Ibidem*; p. 3)

De este modo, la poiesis en el ámbito psicoanalítico permite crear innovaciones esenciales que posibilitan hacer caer al ser, hacerlo aparecer, desde aquella no presencia anterior, previa a la desgarradura subjetiva. De este modo la poiesis permite hacer aparecer, caer, a la verdad: el deseo del sujeto. (*Ibidem*; p. 3)

La poiesis psicoanalítica permite que el analizante aborde lo poético para fabricar ser esencial y con ello pueda encontrarse con su verdad, con su deseo. Lo poético permite

alumbrar lo que estaba oculto, escondido, permitiendo “dar a luz” a la verdad del sujeto; y el ámbito psicoanalítico permite a su vez, que el sujeto pueda mantenerse en esa luz, en esa verdad aparecida, caída. Platón ya hacía referencia a este aleteo de luz que se le aparece al sujeto, y decía en el Fedro: “lo poético es lo que resplandece” (*Ibidem*; p. 4).

Herrera Guido menciona que aquel deseo es una verdad que ha participado en lo fundante de la subjetividad, y por tanto, lo poético tiene el alcance de llegar hasta aquella esencia primera del sujeto. (*Ibidem*; p. 3)

La autora propone que en el espacio del análisis es necesario apartarse de lenguajes rígidos -en especial por aquellos influenciados por las técnicas interpretativas clásicas- y abordar un uso poético que aproximen al sujeto a la esencia del ser, a un reencuentro con su verdad. Es por esto que reconoce una riqueza en los modos en que Nietzsche deconstruye lenguajes para plasmarlos en sus obras, pasando de formas aforísticas a poemas, entre otras, para con ellos, luego, apuntar hacia la realidad y bordearla simbólicamente. (*Ibidem*; p. 5/6)

En **síntesis**, la poiesis permite que el sujeto fabrique lo poético para acceder a un reencuentro con su verdad. El sujeto deconstruye su lenguaje habitual para comenzar a construir un saber poético esencial marcado por la creatividad, la innovación, que se inscribe en su physis, y que le permite escapar a saberes impuestos por amos o maestros.

La poiesis permite desgarrar la subjetividad y producir un “(a)cae(ser)” del ser verdadero. Este ha estado allí a “oscuras” y ha sido fundante de la subjetividad. Lo verdadero a lo que puede acceder el sujeto es a reencontrar su deseo. De este modo se produce un “dar a luz” a una nueva subjetividad, marcada por lo esencial del ser.

3. Poesía.

3. 1. Origen de la poesía.

De Luzan comparte la aseveración de que no puede hablarse con certeza del momento exacto en que surgió la poesía, pero sí coincide en que es un modo de expresión que data de varios siglos antes de Cristo. (De Luzan, I.: 1739, p.12)

El autor corresponde a una época en la que el mundo pastoril ha sido idealizado por más de un siglo. Por tal motivo, realiza conjeturas, ejercitando la imaginación sobre quienes dieron lugar al origen de la poesía, y plantea, entonces, que fueron antiguos pastores (Scaliger, poet. lib. I. cap. 4; en De Luzan, I.: 1739, p. 13) y aldeanos. Estos, que habitaban chozas y aldeas, en un momento de ocio feliz, a la espera de que sus rebaños pastasen en los prados, comenzaron a cantar versos de un modo sencillo. Los contenidos de los mismos eran el paisaje, sus pensamientos y fantasías. De esta manera, podían ser nombrados en sus versos a los prados, los árboles, los arroyos, la belleza de una pastora, etc. (De Luzan, I.; 1739, p. 13)

Con el transcurrir del tiempo, la poesía fue incorporando reglas concretas y fijas, para luego, de las chozas y aldeas pasar a las ciudades a "vivir" entre ciudadanos y filósofos. El autor considera que los sacerdotes egipcios habrían comenzado a utilizarla en verso en sus argumentos religiosos y filosóficos, incorporando luego, otros medios de expresión como las esculturas y pinturas para transmitir este modo de expresión poético. Posteriormente, a partir de las colonias que los egipcios fundaron en Grecia, se introdujo la cultura poética en esta última, la que luego, se esparciría por el resto del continente europeo. (*Ibidem*; p.12/15).

De Luzan señala que la poesía de los antiguos griegos, en la mayoría de ellos, tenía como objeto *la utilidad y el deleite*. Así, sus himnos y sus sátiras, por medio de la armonía en las palabras y el sentido, buscaban fomentar el amor, la virtud y el desprecio al vicio. Con esta intención, las obras poéticas de Homero reflejaban sus *verdades* morales, políticas, filosóficas y teológicas. Ello puede constatarse en la *Ilíada*, donde da un ejemplo para apaciguar discordias relatando algunos hechos del último año de la guerra de Troya, o en la *Odisea*, en donde enseña lo perjudicial que es para un estado la falta prolongada de su Príncipe. (*Ibidem*; p. 44/45).

Por último, De Luzan comparte con Horacio el concepto de que la poesía enseña las mismas máximas que la filosofía, e incluso, por medio de aquella, pueden ser mejor aprendidas. (*Ibidem*; p.1)

En ***síntesis***, se cree que la poesía surgió desde varios siglos antes de Cristo entre pastores y aldeanos que sintieron la necesidad de modificar sus formas tradicionales de expresión. Surgieron así los primeros versos, que estaban marcados por el ocio, la felicidad, los pensamientos, las fantasías, los deseos, que podrían estar presentes en un aldeano de aquellos tiempos.

Luego, los griegos vieron en este arte la utilidad y el deleite, “involucrando” a la poesía con la verdad, la moral, la política, entre otras manifestaciones humanas.

3. 2. Literatura y poesía.

El poeta y crítico literario español Carlos Bousoño en “Teoría de la expresión poética” (1985) menciona que la poesía debe dar al receptor la impresión de que por medio de meras palabras se transmite un saber muy especial e individual producto de una síntesis a partir de la intuición, lo conceptual-sensorial y afectivo. Y agrega que el discurso poético genera una alegría de orden estética, que proviene de una sensación de plenitud por sentir que el sujeto se perfecciona conociendo. (Bousoño, C.: 1985, p. 19)

En *síntesis*, la poesía transmite un saber muy especial como resultado de una síntesis. El discurso poético produce alegría estética y sensación de perfeccionamiento al conocer.

3. 3. Filosofía y Poesía.

Martin Heidegger en su obra “*Arte y Poesía*” (1992) analiza el fenómeno poético teniendo en consideración algunos poemas de Hölderlin.

Hölderlin vincula la poesía al lenguaje (Hölderlin, IV, p. 246 en Heidegger, M.: 1992, p. 129/30); y Heidegger buscará la esencia del fenómeno poético en el dominio y en la «materia» del lenguaje (Heidegger, M.: 1992, p. 129).

Para esta tarea, a su vez, el autor explora acontecimientos vinculados al lenguaje tales como el *habla*, las *palabras* y el *diálogo*. Considera que el ser humano aprende de las cosas que hay en la tierra, las que están separadas, y crea un mundo desde su decisión libre. Con el habla puede el ser humano construir su propia historia. Pero en el plano del habla hay un peligro, puesto que ella puede poseer palabras indecisas que pueden crear errores en torno al ser, y con ello puede perderse el ser, y con ello el ser humano se aleja de lo esencial; o, por el contrario, el habla puede poseer palabras esenciales que den cuenta sobre lo más puro y oculto, es decir, sobre lo auténtico, y con ello, advenir lo esencial a la vida humana (*Ibidem*, p. 131/2).

Las palabras esenciales, a su vez, permiten que los seres humanos se oigan mutuamente, y ello es lo que posibilita que exista un diálogo, y este se logra, solamente, por medio del uso de palabras esenciales. (*Ibidem*, p. 134)

El diálogo -con sus palabras esenciales- permitió el advenimiento de dioses y mundos que han logrado *permanecer* en la humanidad. (*Ibidem*, 135/6)

Heidegger agrega aquí el concepto de lo *permanente*. Sobre este, Hölderlin dice: "mas lo permanente lo instauran los poetas" (Hölderlin, IV, p. 63; en Heidegger, M.: 1992, p. 137), y Heidegger lo vincula a la poesía diciendo que la poesía instaura lo que permanece por medio del uso de palabras esenciales. (Heidegger, M.: 1992, p.137)

Los poetas, entonces, crean e instauran lo permanente esencial a través de la palabra esencial, su esencialidad radica en que es creación con palabra que rige y soporta al ente -al sujeto-. (*Ibidem*, p. 137). Pero, incluso, hasta lo que puede parecer permanente, resulta ser fugaz, y por tal motivo, es responsabilidad de los poetas, cuidar que lo esencial que trae lo poético permanezca instaurado. (*Ibidem*, p. 137/8)

Al permanecer instaurado lo esencial en las palabras, también se nombran a los dioses, y con ello la vida del ser humano adquiere firmeza, un fundamento existencial y una razón de ser.

El poeta debe cuidar esta esencialidad del ser que trae el poema porque las acciones y fines del ser humano en su morada en la tierra pueden no llegar a tocar la razón de ser de su existencia. Su razón de ser, ahora podemos decir, es por medio de un habitar poético, que significa "estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas". (*Ibidem*, p. 139)

Hölderlin en el siguiente poema da cuenta de este habitar poético al que puede llegar el ser humano, y dice:

"¡Oh amigo! El mundo está ante mí más claro que otra vez y más serio. Me gusta como va, me gusta, como cuando en verano el viejo padre sagrado, con mano tranquila, sacude la nube rojiza con relámpagos de bendición. Pues entre todo lo que puedo ver de Dios es esta señal la que se ha hecho predilecta..." (Hölderlin; V, p. 321; en Heidegger, M.; 1992, p. 141)

De esta manera, para dar cuenta de ante qué presencia está el poeta, Heidegger dice: "El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios". (Heidegger, M.; 1992, p. 141). Y cita nuevamente al poeta en el final de una estrofa cuando dice:

"Es derecho de nosotros, los poetas,

*estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda,
para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre, a él mismo.
Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos
el don celeste.*" (Hölderlin; V, p. 321; en Heidegger, M.; 1992, p. 141)

Heidegger considera que el reino de la acción de la poesía es el lenguaje, pero, "la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje" (Heidegger, M.: 1992, p. 140); y como el lenguaje poético -que es con palabra esencial- hace posible el diálogo, puede ser peligroso para el ser humano porque con este, el mundo le comienza a sobrevenir, a aparecer con más claridad y seriedad que de costumbre.

Este acontecer de estar expuesto a la claridad de Dios es el peligro de la ocupación del poeta. El poeta tiene la capacidad de lanzarse fuera de este mundo, de lo cotidiano, y encontrarse ante las manifestaciones de Dios, y por ello, "lo que el poeta dice y toma por ser, es la realidad" (*Ibidem*, p. 143). Puede así, instaurar el ser y las esencias que el poeta creó a partir de su encuentro con las manifestaciones de Dios. Esta instauración poética a partir del mencionado encuentro puede parecer un juego inocente producto de lo imaginario, de un ensueño, pero no lo es, porque a diferencia del juego, la poesía no hace que el ser humano se olvide de lo esencial en sí mismo, ni en los entes, ni en el ser. A través de la poesía, el ser humano llega al descanso, "reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones." (*Ibidem*, p. 143).

Por otra parte, a partir de la mención de Hölderlin:

*"...Y los signos son,
desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses"* (Hölderlin; IV, p. 135; en Heidegger, M.: 1992, p. 144).

Heidegger dice que la fuerza de lo poético para nominar está en que los dioses le dieron el habla al ser humano y aquellos hablan por medio de signos. El poeta encuentra estas manifestaciones de signos de los dioses, los que les son donados por estos. Luego los transmite con sus propias palabras esenciales a su pueblo. No obstante, puede acontecer que el pueblo enmudezca y no pueda decir por sí mismo lo que le es propio, ni vislumbrar lo que le pueda suceder en el futuro. De aquí que, el

poeta, desee ayudar a su pueblo a interpretar y decir lo que le es propio y a predecir acontecimiento venideros. (Heidegger, M.: 1992, p. 144/5)

Para finalizar, el autor menciona que el poeta puede ubicarse entre los dioses y el resto de los seres humanos; puede proyectarse fuera de este mundo terrenal. Y es a partir de poder ubicarse en ese lugar, que solamente se podrá decidir quién es y en dónde reposa la existencia humana. (*Ibidem*, 146).

En **síntesis**, el ser humano construye su propia historia. Existe un peligro al utilizar palabras indecisas que erran el ser. Las palabras esenciales son las que permiten acceder a lo auténtico y puro; con estas el ser humano logra oírse, dialogar e instaurar mundos permanentes. Se trata de una instauración poética que logra regir y soportar al ente; permitiéndole, en el caso del ser humano, adquirir firmeza, fundamento existencial y razón de ser.

Habitando poéticamente esta tierra, el ser humano alcanza su razón de ser. Ello implica lograr salir del mundo terrenal, llegar a la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia de las cosas.

El poeta puede lanzarse a la presencia de Dios, y construyendo signos en el encuentro, vuelve hacia su pueblo y muestra su creación poética.

La poesía misma hace posible al lenguaje y sólo a través de ella el sujeto podrá acceder al lugar entre el mundo terrenal y Dios; logrando así, poder decir quién es, dónde reposa su existencia y encontrar descanso.

3. 4. Lengua y Poética.

En su obra "*Lingüística y Poética*", Roman Jakobson realiza un análisis en torno a la relación que existe entre la lingüística y la poética. Para el autor, la poética tiene por interés responder a la interrogante: "*¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?*" (Jakobson, R.: s/d; p.28).

Para responder a esta pregunta, el autor tiene en consideración que la poética estudia la estructura del arte verbal, y por tal motivo, es parte integrante de la lingüística, lo que restringe su campo de estudio. No obstante, pese a ello, su campo no se agota en esta disciplina, puesto que la poética también estudia a aquellos rasgos poéticos que, si bien son parte constitutiva de un argumento verbal, logran transpasar a otros medios

de expresión artística. Ejemplos de este traspaso son los rasgos poéticos de la obra *Cumbres Borrascosas* que lograron mantenerse en la pantalla del cine, o *La Siesta de un Fauno* en el ballet, o las leyendas medievales en los frescos, por citar sólo algunos ejemplos. (*Ibidem*: p. 28)

Para estudiar el arte verbal, Jakobson considera en primera instancia estudiar las funciones del lenguaje para llegar al fenómeno de lo poético. Pero antes, entiende necesario elaborar un esquema que permita visualizar los *factores* que intervienen en todo hecho de habla. (*Ibidem*: p. 32) El mismo es el siguiente:



En este proceso siempre encontramos que el Hablante envía un Mensaje al Oyente en el marco de un Contexto. Este mensaje posee un Código verbal que es compartido por hablante y oyente, el que a su vez, permite establecer un Contacto psicológico que posibilita entrar y permanecer en comunicación. (*Ibidem*: p. 32)

Una vez elaborado este esquema, Jakobson analiza el funcionamiento teniendo en consideración a cada una de las partes. Y, a este respecto menciona que, en el funcionamiento del lenguaje verbal el sujeto siempre realiza un énfasis en una de estas seis partes. De esta manera, puede nombrar qué tipo de función está predominando en el proceso de comunicación. Así, si existe un énfasis o predominio en el Contexto, estamos ante una función de tipo Referencial; si hay énfasis en el Hablante, la función es de tipo Emotiva; si se orienta hacia el Oyente, es Conativa; si el énfasis es en el Contacto, es función Fática; cuando se fija la atención en el Código, estamos ante una función Metalingüística; y el énfasis en el propio Mensaje como tal, corresponde a una función Poética. (*Ibidem*: p. 33/37)

Jakobson presenta, entonces, en un nuevo esquema, las seis *funciones* de la comunicación verbal (*Ibidem*: p. 39). El mismo es el siguiente:

REFERENCIAL

EMOTIVA _____ POÉTICA _____ CONATIVA
FÁTICA
METALINGÜÍSTICA

De este modo, el autor localiza la Función Poética en la zona del propio Mensaje, para luego preguntarse: “¿cuál es el rasgo (...) de cualquier fragmento poético?” (*Ibídem*: p. 39)

Encuentra los rasgos por medio de los modelos que se utilizan en todo comportamiento verbal: *la selección y la combinación*. (*Ibídem*: p. 40)

El autor explica que antes de hablar el sujeto **selecciona** rasgos en base a la equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia. Luego los **combina** en base a la proximidad y construye una *secuencia*. Por ejemplo, se selecciona la palabra “niño”, de otras tantas similares como “joven”, “chico”; luego se selecciona “duerme”, de otras tantas como “sestea”, “reposa”, para con ello, poder combinarlos dentro de la cadena de la lengua y producir el discurso de “El niño duerme”.

De este modo, Jakobson asegura que la función poética también utiliza la *selección y combinación*, pero utiliza el principio de equivalencia entre el eje de selección y el de combinación. Se proyecta el eje de selección para el encadenamiento en la *secuencia*. (*Ibídem*: p. 40) Además, la función poética, como acontece dentro y fuera de los rasgos del lenguaje, recoge cualidades o rasgos evidentes en los signos y en los objetos (*Ibídem*: p. 42) para producir lo poético.

Lo dicho hasta aquí, permite al autor responder su pregunta planteada en las primeras líneas de este texto. Un mensaje verbal es una obra de arte porque está producido con los modos propios de la Función Poética. Esta función opera seleccionando rasgos verbales u objetales para luego combinarlos y producir una secuencia ecuacional que posibilite engendrar un nuevo significado o sentido mucho más amplio y profundo que el obtenido por sus partes aisladas. (*Ibídem*: p. 56) Es una función que logra establecer un paralelismo semántico que, por semejanza o desemejanza, permite hacer surgir una nueva metáfora, la que es en sí, por naturaleza, más compleja que sus partes componentes. Además, el autor señala que la capacidad de engendrar similitudes semánticas, permite que la poesía se encuentre constantemente con lo polisemántico. (*Ibídem*: p. 58/62)

Para finalizar, la capacidad de la Función Poética para seleccionar y combinar determinados rasgos que permiten producir significados múltiples, novedosos y más profundos tiene ciertas características que posibilitan a Jakobson coincidir con Ransom cuando este dice que «la poesía es un tipo de lenguaje» (Ransom, J. C., *The world's body*, Nueva York, 1938; en Jakobson, R.: s/d, p. 74).

En **síntesis**, Jakobson se pregunta: *¿qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* Para responder a esta pregunta explora la comunicación verbal. Encuentra que los rasgos poéticos existen en diversos soportes discursivos, como lingüísticos, pictóricos, entre otros. Luego esquematiza los factores que intervienen en el habla, hasta llegar a las *funciones* que intervienen en la comunicación verbal. De este modo llega a conceptualizar a la Función Poética, la que se localiza en el Mensaje.

Considera que la función poética produce lo poético por medio de una *selección* de ciertos rasgos verbales y/u objetales, para luego *combinarlos* de una forma inusual que logra producir un encadenamiento *secuencial* que se presenta como un significado mucho más amplio y profundo.

La función poética establece un paralelismo semántico, por semejanza o desemejanza, y con ello permite la emergencia de una nueva metáfora más compleja. En virtud de las posibilidades discursivas marcadas por su propia lógica, el autor coincide con Ransom al decir que la poesía es un tipo de lenguaje.

4. Lo Poético y lo Psicoanalítico.

4.1. Sigmund Freud.

Sigmund Freud en "*El Poeta y los Sueños Diurnos*" se pregunta de dónde el poeta recoge sus temas y cómo luego es capaz de conmover y despertar emociones en nosotros, las cuales no nos sentíamos capaces de poseer. Asimismo, y en la medida en que los propios poetas afirman que en todo ser humano existe un poeta, Freud vuelve a preguntarse dónde puede existir en el ser humano una actividad creadora que permita las composiciones poéticas (Freud, S: 1907-1908, p. 1).

El autor considera que en el niño existen aquellas primeras huellas que ya son actividad poética. Éste al jugar, crea un mundo propio en el que reordena sus cosas a su propia satisfacción personal, considerando su juego como algo serio y colocando en él grandes montos de afecto. No obstante, a pesar de construir jugando su propio mundo, sí puede distinguir entre este y la realidad (*Ibidem*, p. 1).

Freud manifiesta que el poeta, como el niño, también construye un mundo fantástico que toma muy en serio, sintiéndose profundamente vinculado a él, pero, a desemejanza del niño, el poeta no lo diferencia del todo de la realidad. Y más aún, lo poético permite a las artes construir un juego de fantasías que posibilitan producir placer de aquellas cosas reales que, justamente, no brindan ningún placer, e incluso, puede lograr que aquellas emociones que resultan penosas, logren transformarse en fuentes de placer (*Ibidem*, p. 1).

Ahora bien, Freud entiende que el sujeto en algún momento del proceso de crecimiento deja de jugar, pero, también tiene presente que el ser humano no renuncia a un placer que disfrutó alguna vez, y por tal motivo, considera que se produce una sustitución o subrogación que le permite volver a sentir aquel placer. Por tal acontecimiento, el ser humano pasa de jugar, en la niñez, a fantasear en la adultez, y con ello, en algún momento de su vida adulta, creará castillos en el aire, sueños diurnos o ensueños, como una forma de sentir el placer ya experimentado (*Ibidem*, p. 2).

Este fantasear de los adultos, expone Freud, es más difícil de captar que en los niños, porque aquel, a diferencia de este, siente vergüenza de ello y en ocasiones, hasta de los deseos a las cuales se le asocian, y por tal motivo, los guarda y mantiene en un profundo secreto (*Ibidem*, p. 2).

En lo que refiere a la fuente de energía que impulsan las formaciones de las fantasías, Freud considera que la misma proviene de los instintos que no fueron satisfechos. De este modo, cada fantasía es el nuevo medio que permite su satisfacción, dando cuenta con ello, de que hubo de haberse rectificado una realidad primera que fue insatisfactoria (*Ibidem*, p. 2/3). Más aún, los deseos a los que se vinculan la fantasía no son deseos de diversa índole, sino que son, por un lado, deseos de ambición que tienden a elevar la personalidad, y por el otro, deseos de tipo eróticos, que, por ejemplo, tienden a aspirar al amor (*Ibidem*, p. 3). De este modo, menciona el autor, debe considerarse que los deseos reprimidos presentan ramificaciones expresivas

muy deformadas que se manifiestan en fantasías, en sueños, por citar dos casos. (*Ibidem*, p. 4).

Por otra parte, el autor entiende que la fantasía flota en tres tiempos diferentes, permitiendo con ello, que tres factores de la actividad representativa se pongan en juego. Su proceso de constitución es el siguiente: un estado anímico se enlaza a una ocasión en el presente, la que es susceptible de despertar un gran deseo del sujeto; desde este punto, realiza un enlace del mismo con un recuerdo pretérito en el que ya se satisfizo ese deseo (casi siempre pertenece a un tiempo infantil), y produce desde ello, una fantasía o sueño diurno que refiere al futuro en la que nuevamente se lograría satisfacer dicho deseo. De esta manera, pasado, presente y futuro quedan enlazados por medio del hilo del deseo (*Ibidem*, p. 3). O en otras palabras, “el deseo utiliza una ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir”. (*Ibidem*, p. 3)

En lo que respecta a las fantasías del propio poeta, Freud realiza una referencia analítica a aquellos que son creadores libres, que inventan novelas, cuentos e historias. En su análisis, el autor menciona que en estas composiciones siempre es posible encontrar rasgos en común, como ser un protagonista que se siente seguro, que es el héroe invulnerable, capaz de enamorar a las mujeres. Este personaje egocéntrico, considera el autor, delata a “su majestad el yo”. Por otra parte, las personas que participan en el relato siempre son divididas en dos grandes grupos, por un lado “los buenos” y por el otro, “los malos”, aconteciendo con ello a su vez, una renuncia a la vasta variedad intermedia que existen en los diversos caracteres humanos (*Ibidem*, 4/5),

Por otra parte, Freud expone que la obra del poeta también refleja los tres tiempos (pretérito, presente y futuro) que se mencionaron en las líneas precedentes. Acorde con ello, considera que este crea de la siguiente manera: El poeta experimenta un suceso actual poderoso que le permite evocar el recuerdo de un deseo anterior -casi siempre pertenece a su infancia-, desde el cual parte el deseo que se satisface en la creación presente de la obra poética. Como resultado, la obra permite vislumbrar rasgos de la ocasión reciente, presente, y a aquellos que pertenecen al antiguo recuerdo (*Ibidem*, p. 5). Asimismo, cabe señalar que la obra poética, al igual que los sueños diurnos, muestra la continuación y sustitución realizada mediante los juegos infantiles. (*Ibidem*, p. 6)

Para finalizar, Freud entiende pertinente señalar la habilidad que el poeta posee en contraposición a la del mero soñador. Ya se ha señalado en líneas precedentes que el mero soñador oculta sus fantasías cuidadosamente porque ellas le resultan vergonzosas, y el autor agrega posteriormente que incluso, si las revelase no provocaría ningún placer. En cambio, cuando el poeta permite que presencien sus juegos, o cuenta aquello que se explica como su personal sueño diurno, se experimenta un gran placer. Freud considera que este último acontecimiento se debe a que el poeta logra mitigar el carácter egoísta que poseen sus sueños diurnos a través de un juego de modificaciones y ocultaciones, para con ello lograr una formalidad estética que se presenta como fantasía y causa el placer. Pero debe considerarse que es un placer que pasa a ser la génesis de un placer mayor que proviene de fuentes psíquicas más profundas que pertenecen al propio sujeto receptor de la obra del poeta. Por tal razón, el autor considera que el goce que produce la obra poética proviene de posibilitar la descarga de las tensiones que se suceden en nuestra propia alma. El poeta, de esta manera, posee la capacidad para posibilitar el goce en el otro a partir de sus propias fantasías sin que la vergüenza o el reproche le sobrevengan. (*Ibidem*, p. 5/6)

En **síntesis**, Freud se pregunta de dónde el poeta recoge sus temas, cómo logra conmover y despertar emociones nunca sentidas por el otro sujeto, y en dónde puede existir en el ser humano la habilidad creadora.

El juego en la niñez evidencia las primeras huellas de la actividad poética. Luego, menciona que los seres humanos sustituyen o subrogan placeres, permitiendo con ello que, pasen de jugar en la niñez a fantasear en la adultez. Las fantasías de estos últimos se asocian a deseos privados y ocultos. La fantasía presenta el deseo deformado, y la energía para su conformación proviene de los instintos insatisfechos.

La obra del poeta muestra diversos rasgos, como aquellos que pertenecen a la ocasión presente y aquellos que le permiten satisfacer su deseo infantil en la actualidad. De este modo se observa en la obra la continuación y sustitución de los juegos infantiles.

El poeta en su obra logra hacer sentir placer de cosas reales que no la brindan, e incluso, emociones penosas pueden transformarse en fuente de placer. Además, logra mitigar el carácter egoísta que poseen sus sueños diurnos por medio de un juego de modificaciones y ocultaciones, para con ello, construir una nueva estética que se presenta como la fantasía que causa placer. Este placer que hace sentir al receptor

por medio de la obra es génesis de la emergencia de otro mayor que proviene de sus propias fuentes psíquicas -de la obra externa-. Ello posibilita su descarga de tensiones que acontecen en su propia alma. De esta manera, el autor menciona que el poeta posibilita el goce en el otro a partir de sus propias fantasías sin que sobrevenga vergüenza o autorreproche.

4.2. Rosario Herrera Guido.

Herrera Guido considera, en la medida en que se ha descubierto al inconsciente como un saber que no se sabe, que debe reconocerse la existencia de una dimensión poética de lo inconsciente, incluyendo también a sus formaciones (sueño, lapsus, chiste y síntoma). Razón por la cual, promueve incluir una sistematización de lo poético como parte integrante de la práctica psicoanalítica, especialmente en sus lecturas del inconsciente. (Herrera; 2005, p. 105/7)

La relación entre la poesía y lo inconsciente ya había sido señalada por Freud y Lacan. En el caso del primer autor, al considerar que el inconsciente está ligado al lenguaje (*Ibidem*; p. 109), ya se había referido al inconsciente como un fenómeno “lenguajero”, y con ello insinuaba que la interpretación de sus formaciones (sueño, chiste, lapsus y síntoma) debía de ser poética, similar a la tarea del poeta al momento de interpretar al mundo (*Ibidem*; p. 107).

En el caso del segundo autor, este considera que el inconsciente está estructurado como un lenguaje (*Ibidem*; p. 113) y en ocasiones emerge como un “mediodicho”, como un decir a medias que no puede traducirse en términos de verdad. Este “mediodicho” es similar al discurso poético que emerge a partir de la relación con la verdad. (*Ibidem*; p. 108/9) Como resultado, Lacan advierte que los psicoanalistas deben de conocer las posibilidades poéticas que el lenguaje presenta. (*Ibidem*; p. 110)

4.2.1. Palabras.

Herrera Guido considera que el método de *La Asociación Libre* permite visualizar el proceso poético que se dirige desde la palabra hacia la verdad que se encuentra inconsciente. Las formaciones del inconsciente (sueños, lapsus, chiste y síntomas), se gestan a partir de procesos primarios, sirviendo a la consciencia moral y a la censura, y el método de la asociación libre posibilita en el analizante prescindir del significado, logrando con ello un deslizamiento del sentido que permite, a su vez, la “emergencia”

de otra significancia verdadera y hasta entonces inconsciente. Este deslizamiento del sentido acontece también de un modo similar en el acto poético, y es por ello, que la autora comprende la asociación libre desde una lectura poética del inconsciente. (*Ibidem*; p. 108).

Por otra parte, Herrera Guido señala que la atención del analista no sólo se dirige hacia las palabras textuales que el analizante pronuncia, sino que también son de importancia aquellas que el sujeto *trastabilla* o “mal” dice. Este particular acontecimiento, sostiene la autora, es similar al que acontece en la poesía, puesto que en ambos, existe un deslizamiento hacia otro sentido, hacia una verdad que se oculta. Un ejemplo de este trastabillar en las palabras y su vinculación con una verdad que se oculta se expone en el caso “Juanito”, cuando el niño no puede decir la palabra “wegen” (“por causa de”) y en un lapsus dice “Wägen” (“carruaje”) -la diéresis marca la diferencia entre las dos palabras. (*Ibidem*; p. 112)

Para finalizar este punto, la autora considera que cuando el sujeto produce un relato textual, muestra su deseo inconsciente en la unión poética que establece al unir cada eslabón en la cadena significante. Por tal motivo, se hace necesario un análisis poético por parte del terapeuta que le permita construir un sentido a ese material que pertenece al saber y al deseo inconsciente. (*Ibidem*; p. 110)

4.2.2. Los sueños.

Para Rosario Herrera Guido el sueño es como un acto poético, puesto que ambos apuntan a lo real que es imposible de nombrar. En “*La Interpretación de los Sueños*”, Freud nos ofrece el sueño de un padre que, en el velatorio de su hijo, este se le aparece diciéndole “no ves que ardo”. Estas palabras fueron dichas cuando el niño ardía en fiebre antes de morir. En ese preciso momento en que el niño habla en el sueño, una vela cae y enciende su cadáver en el velatorio. El hombre se despierta súbitamente a esa otra realidad en la que la vela enciende el cuerpo. (*Ibidem*; p. 111)

En este relato, expresa Lacan, se muestra un despertar súbito a partir de palabras que evocan y empujan hacia una realidad “superior”. Son palabras de un niño que fueron dichas y que retornan en el sueño, porque lo que retorna es lo real. (*Ibidem*; p. 111). A partir de estas menciones, Herrera Guido muestra como el sueño repite una realidad. La poiesis, justamente, crea, hace que lo que no es pueda serlo; y las palabras en el sueño, son como la poesía, permiten hacer oír al deseo inconsciente. Por ello, el encuentro entre el sueño y la realidad es poético, como la poiesis. (*Ibidem*; p. 111/2)

4.2.3. Límite.

Herrera Guido señala que tanto Freud como Lacan llegaron a un límite insuperable, a ese real que existe más allá del lenguaje, que no se puede poner en palabras. Pero, no por ello, es un campo a ignorar, puesto que la poética del psicoanálisis apunta hacia esa verdad, ese real, que existe más allá de las palabras y lograr crear, poiesis. Por otra parte, en la medida en que el analizante y el poeta padecen de esta imposibilidad de poder nombrar lo que desean nombrar, la autora encuentra y señala otra similitud entre ambos (*Ibidem*; p. 113), similitud que ayuda a su fundamento de reconocer lo poético en el psicoanálisis.

4.2.4. El lenguaje y el ser.

Como se ha mencionado en líneas precedentes, Lacan entiende que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, y otro rasgo que muestra el autor: el sujeto se estructura en relación a la cadena de significantes. Pero, si bien esta cadena no permite que a partir de ella se entienda a todo el sujeto, también existe algo que está en el orden de lo indecible y que también hace a la imposibilidad de poder decir al ser. Por tal imposibilidad, dice Herrera Guido, en el psicoanálisis el ser no debe decirse, sino que debe *hacerse*. Para la realización de este hacer ser, se recurre a la póesis de la verdad, que permite dar a luz y poner al analizante a la luz. (*Ibidem*; p. 113/4)

Sin embargo, la autora tiene en cuenta que la verdad por efecto del significante no puede ser sostenida por el sujeto, y además, el significante, como ya se mencionó en las líneas precedentes, no permite que el ser se entienda a partir de él, ni tampoco puede decir al ser. Esta situación da como resultado que el sujeto se deslice en la cadena de significantes pasando de la incertidumbre de un significante al otro. Por consiguiente, la autora recuerda a Lacan cuando dice que él no hace “lingüística” sino “lingüistería”, con lo cual tiene la ocurrencia de proponer que ella no hace *ontología*, sino “*ontologería*”, refiriéndose con esta palabra a que el sujeto sí puede hacer nacer al ser a partir de la falla que experimenta cuando está intentando decirse. Es una falla que surge en virtud de posibilitar la deconstrucción de lo dicho, que permite el nacimiento de ese hacer ser, de esa verdad. (*Ibidem*; p. 114/5)

Por otra parte, refiriéndose a lo dicho en el espacio psicoanalítico, la autora menciona que en las frases que compone el sujeto, hay un real que cae, que hace un resto, un objeto compuesto a partir del deseo. Parafraseando a Octavio Paz, es como una estela que va dejando el uso de las palabras (*Ibidem*; p. 115/6). Este objeto que cae, es el objeto perdido que causa el deseo, que pertenece al campo del Ello y de las

pulsiones, por lo que escapa a las palabras, siendo indecible. A este objeto la poética intenta bordearlo, puesto que este tiene el poder para lograr colmar y señalar la causa del deseo, posibilitando con ello, que el sujeto se detenga en su deslizamiento simbólico a través de la cadena de significantes. Asimismo, el analizante puede ir más allá de la cadena significativa por medio de este instante que hace acto y que presentifica su deseo, lo real, y con ello, lograr hacer ser. (*Ibidem*; p. 116/7)

4.2.5. La esencia de la técnica psicoanalítica.

Rosario Herrera Guido concibe a la esencia de la técnica psicoanalítica como poéesis. Con ella se pueden realizar interpretaciones poéticas que “fisuran” al discurso, desde las cuales, se producen vacíos que permiten hacer caer al objeto que causa el deseo. Este acontecimiento que presentifica una verdad, produce un resto que es lo único que el sujeto puede sostener, aunque sea inverificable, no nombrable. Como resultado, el sujeto puede responder a la pregunta “¿qué soy?”, puesto que la encuentra en el objeto que causa su deseo. De este modo, por medio de la poéesis, el sujeto hace su propio objeto, su propia verdad. Es un rumbo que reclama en el sujeto la capacidad de afrontar un desafío ético y estético, que es (po)ético, que le permitirá encontrarse con su deseo, a ser lo que hasta entonces no había sido, y a crear nuevos significados y realidades ligadas a este mismo objeto. (*Ibidem*; p. 117/8)

En *síntesis*, el inconsciente esconde una verdad a la que solamente se accede poéticamente; por tal motivo la práctica psicoanalítica debe incluir lecturas poéticas para acceder al inconsciente.

La Asociación Libre permite visualizar el proceso poético por medio de la relación que existe entre las palabras y la verdad inconsciente. El sujeto al producir su texto verbal, muestra su deseo inconsciente en la unión poética que realiza de cada eslabón de la cadena significativa. Asimismo, si este *trastabilla* o “*mal dice*”, se produce un deslizamiento hacia otro sentido. otra verdad oculta, similar al que ocurre en la poesía. El significante no permite comprender al ser en su totalidad, por tal motivo, en psicoanálisis el ser no se dice, sino que se hace por medio de una poesis de la verdad, que posibilita hacer oír al deseo inconsciente.

Este hacer ser implica propiciar que “nazca” por medio de la falla que acontece cuando el analizante intenta decirse, por tal razón, la autora expresa que ella hace “ontologería”. Pero, considera que el sujeto no puede sostener este real que cae, objeto que causa el deseo, por medio del significante porque aquel escapa a las

palabras. Por tal motivo, lo poético lo bordea e intenta hacer ser a partir de él. Asimismo, este objeto que causa el deseo sí puede ser sostenido por el sujeto. De esta manera, la poiesis psicoanalítica permite responder a la pregunta ¿qué soy? Por medio de su objeto causa de deseo.

Este proceso de hacer ser desde la propia verdad implica un desafío ético y estético, que es (po)ético para el sujeto.

4.3. Irene Paredes Fernández.

Paredes se pregunta: "¿Qué relación hay entre la poesía y la palabra de un paciente?" (2009).

La poesía y la palabra del paciente poseen una *semejanza*: "la verdad que se esconde detrás de cada una de las palabras que compone una frase". (Paredes, I.: 2009, p. 1)

Cita un poema, "Asedio", de José Ángel Valente:

"Se incorporan las palabras
como de más allá de un sueño,
de más allá del tiempo y del despertar.

Tardías palabras no nacidas todavía
asedian mis labios
al caer de la tarde.

Siega, las palabras,
de qué profunda simiente,
fermento
de qué lejano pan."

Paredes observa cómo este poema permite explicar el modo en que un paciente, en una sesión, comienza a emitir palabras, expresiones y emociones. La autora afirma que la primera estrofa, muestra la forma en que también un paciente, comienza a incorporar, como desde un más allá lejano, íntimo, personal, sus confesiones. Estas, a su vez, van "más allá" del significado concreto de sus palabras. Detrás de estas palabras, hay una verdad que acontece, una realidad que se esconde.

Este último aspecto, dice Paredes, es la semejanza que existe entre el discurso del paciente y la poesía. (Paredes, I.: 2009, p. 1) Y agrega que la mayoría de los poetas, tras las líneas de sus poemas, por medio de un *juego con las palabras*, pueden *disimular* desde sus sentimientos más evidentes hasta realizar una voraz crítica hacia la sociedad. (*Ibidem*; p. 1)

Este poema también muestra el *papel del terapeuta* cuando menciona "Tardías palabras no nacidas todavía...", puesto que este intenta hacer que el paciente pueda hacer nacer recuerdos, que consiga emanar de su interior esas palabras verdaderas, en relación a la situación en la que se encuentra. (*Ibidem*; p. 1)

Las *semejanzas* entre la poesía y las palabras de un paciente, dice Paredes, son también en relación a *sentimientos* o *vivencias*.

La autora muestra cómo, a partir de que *la vida presenta un desconocimiento y puede producir angustia*, el poeta también muestra este dolor en sus escritos. En el poema de Rubén Darío "Lo Fatal", se refleja este dolor e incertidumbre en relación a la muerte, y por ello, señala también un posible "remedio". El poema dice: "... ¡Y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos!...", razón por la cual Darío expresa "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, y más la piedra dura, porque esta ya no siente...". El poeta, como las personas, como el paciente, no saben de dónde vienen, ni a dónde van tras la muerte, y el dejar de sentir para abandonar el sufrimiento es posibilidad del viviente. Entre poeta y paciente puede haber una angustia por desear algo y no poder acceder a ello por las restricciones que impone la sociedad, o por la existencia vital. (Paredes, I.: 2009, p. 2)

Por último, Paredes selecciona otro poema de Valente cuyo nombre es "Melancolía del destierro" para dar cuenta de cómo en la escritura del poeta se reflejan aspectos que otras personas han podido sentir en algún momento de su vida y son, hoy en día, motivos de consultas. El poema refleja cómo las personas, en algún momento de su existencia, han podido sentir el deseo de querer frenar el tiempo, y el fracaso (*Ibidem*; p. 3).

En **síntesis**, Paredes observa que entre la poesía y la palabra del paciente existe una *semejanza*, que es la verdad que se esconde detrás de sus discursos.

Un poema de José Ángel Valente, "Asedio", muestra cómo las palabras del poeta y del paciente comienzan a ser incorporadas, como venidas desde un lugar lejano, íntimo e inaccesible.

Tanto los poetas como los pacientes, tras un juego de palabras disimulan sus verdades y sentimientos. En el caso del paciente, el terapeuta con sus primeras palabras intenta producir el nacimiento de ciertos recuerdos, de esa verdad que se esconde detrás de la cortina del disimulo.

Los temas que aparecen en los poetas como en los pacientes son comunes a los seres humanos. Algunos refieren a la incertidumbre tras la muerte; otros, a diversos deseos, como querer frenar el tiempo o el fracaso.

4.4. Matías Laje.

Matías Laje reflexiona sobre el quehacer poético en la práctica psicoanalítica. Considera que existe una importante "amistad" entre la poesía y el psicoanálisis. Ella ya se mostró desde que Freud se dejó inspirar por Goethe y Schiller, hasta Lacan con las obras del poeta Rimbaud. Inclusive Lacan ha incorporado conceptos pertenecientes al ámbito de la poesía a su propia clínica psicoanalítica. De esta manera, Laje considera que el psicoanálisis se ha enriquecido al encontrarse con la poesía.

Partiendo de la obra de Lacan cuando expone que «los poetas no saben lo que dicen» (Lacan, J.: 1954-55, p. 17; en Laje, M: 2012, p. 169), Laje considera que ello también ocurre en el diván, cuando el analista escucha lo que el paciente habla sin que este sepa lo que realmente dice (Laje, M.; 2012, p. 169).

Luego coincide con Lacan en cuanto a que la "cima suprema de la estética del lenguaje [es]: la poética" (Lacan, J.: 1953, p. 277; en Laje, M: 2012, p. 169), y por tal motivo, Laje menciona que es necesario dejarse enseñar por la poesía, para enriquecer el hacer poético empleado en la práctica psicoanalítica (Laje, M.: 2012, p. 169).

El autor entiende que existe un "anudamiento" importante entre poesía e interpretación psicoanalítica, y toma una cita de Lacan a este respecto, cuando este dice que "con la ayuda de lo que se llama la escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica". (Lacan, J.: 1976-77 p 42-43; en Laje, M.: 2012, p. 169). Después, Laje señala que Lacan da un paso más al decir que si la verdad es poética, una interpretación es efectiva en la medida en que se deje inspirar por aquella (Lacan, J.: 1976-77, p. 42/3; en Laje, M.: 2012, p. 169). De este modo, el

autor señala que la interpretación poética alcanzó al síntoma, para intentar llegar a la verdad que se oculta detrás de él.

En lo concerniente a la relación entre interpretación y verdad, nuevamente, recuerda a Lacan cuando dice que la interpretación freudiana es "inexacta pero verdadera" (Lacan, J.: 1961, p 577; en Laje, M.: 2012, p. 170), y agrega; "inexacta respecto de la realidad, pero verdadera en su efecto" (Laje, M.: 2012, p. 170). La interpretación, dice el autor, está puesta al nivel de la táctica, la que debe ser prudente y saber esperar para poder intervenir. Táctica, como tacto, como saber tocar. Pero, ¿cómo es posible tocar un cuerpo con el significante?, y responde: con la interpretación por medio de un discurso. (*Ibidem*, p. 170)

En lo que respecta a la relación entre poeta y analista, Laje cita nuevamente a Lacan cuando este dice: "No soy un poeta, sino un poema. Y que se escribe a pesar de tener aires de sujeto" (Lacan, J., Seminario XI, en Laje, M; 2012, p. 170), lo cual es una metáfora que significa que el analista es la zona de escritura de la subjetividad inconsciente del paciente. Laje se pregunta: ¿acaso la tarea del poeta sea menos escribir y más dejar que se escriba?. La respuesta de Laje se direcciona a considerar que el analista se ofrece como el lugar desde donde se soporta una escritura (Laje, M., 2012, p. 170), la cual es poética. Esta "grafía en el analista" adviene de ese "real como imposible de soportar" que menciona Lacan.

El analista, agrega, para estar en el nivel que el caso requiere, debe de poder soportar la escritura que el paciente coloca en él. Por tal razón, considera que el poeta, en la medida en que en su saber-hacer reconoce cuándo retirarse, puede enseñarle al analista a reconocer cuándo es el momento de dejar que lo real se escriba en él y "retirarse". (*Ibidem*, p. 170)

En **síntesis**, Matías Laje reflexiona sobre el quehacer poético en la práctica psicoanalítica. Observa que existe una relación entre ambas, y que la cima estética que puede alcanzar el lenguaje es la poética, y por ello, la práctica psicoanalítica debe dejarse enseñar por la misma.

Si la interpretación analítica se inspira poéticamente, entonces es efectiva, puesto que la verdad es poética. No obstante, aclara que la interpretación es inexacta con respecto a la realidad, pero sí es verdadera en su efecto en el síntoma.

La interpretación está al nivel de la táctica, la que debe saber *tocar* por medio de la interpretación.

El analista se deja “inscribir” esa “grafía” que el paciente coloca en él porque le resulta imposible de soportar. El poeta puede ayudar al analista a reconocer cuándo es el momento de que ese real que adviene del paciente deje de inscribirse en él y retirarse.

4.5. Jacques Lacan.

El Dr. Jacques Lacan considera que la práctica psicoanalítica es poesía, puesto que cuando el paciente llega y habla, está haciendo poesía en la medida en que está intentando decir algo más de lo que quiere decir conscientemente. Asimismo, en este intento de decir, está brindando material perteneciente a su construcción de lo real, el cual pertenece a la órbita del fantasma, siendo ello, justamente, lo que brinda material para la poesía. (Lacan, J.: 1977)

Ahora bien, el autor expone que el psicoanálisis puede hacer algo en el sujeto, pero entiende que ello no alcanza y afirma que es necesario integrar a la poética en la práctica psicoanalítica, puesto que esta sí logra llegar al sujeto a lo que es propio. De esta manera y en virtud de que la poesía es un canto que algo le hace al paciente, permite el acto en otro nivel: en lo poético. Este acto también existe por medio de la transferencia y también señala ese saber inconsciente. (Lacan, J.: 1957)

4.5.1. El sujeto.

Lacan diferencia en una primer instancia que “el yo forma parte del orden imaginario [y] el sujeto es parte del orden simbólico” (Evans, D.; 1997, p. 184). Esta diferencia señala que el sujeto no es una sensación producto del yo, sino que el “sujeto” es sujeto del inconsciente, y el psicoanálisis opera esencialmente sobre este último (*Ibidem*, p. 184).

Posteriormente, las referencias al lenguaje comienzan a tener una importante presencia en el pensamiento del autor, para con ello exponer que “el sujeto es esencialmente un ser hablante (*parlêtre*), está esencialmente dividido, castrado escindido (Evans, D.; 1997, p. 184). Luego, define al sujeto “como lo que es representado por un significante para otro significante; en otras palabras, el sujeto es un efecto del lenguaje” (Evans, D.; 1997, p. 184).

Por otra parte, Lacan considera que las emociones del sujeto pueden estar capturadas por el orden simbólico, y con ello, estas pueden desplazarse, inhibirse, invertirse y ser parte de procesos dialécticos. Y agrega que este acontecimiento también alcanza al orden de lo imaginario y de lo real, afectando sus puestos y ordenamientos (Lacan, J.: 1954).

Por último, el autor concibe que el sujeto está dividido en la medida en que posee un inconsciente, para considerar luego, que en este existe un saber que no se encuentra terminado (Lacan, J.: 1964)

4.5.2. Lenguaje.

Jacques Lacan considera que el lenguaje sostiene a lo que se llama “ser humano”. Asimismo, considera que este lenguaje posee una estructura de ficción. Por tal motivo el ser humano no puede saber sobre sí mismo a través de la estructura de ficción del lenguaje. De esta manera, se instala una hiancia entre lo que sostiene al ser humano por medio de su lenguaje y él mismo. No obstante, el autor entiende que hay algo en el orden del ser humano que sí podemos saber, siendo ello que efectivamente posee una estructura (Lacan, J.: 1977). De esta manera, cuando el ser humano menciona “yo soy...”, “yo seré...”, “yo habré sido...” o “yo quiero ser...” se produce la hiancia (Lacan, J.: 1954), para emerger luego su estructura ante la misma.

4.5.2.1. La palabra.

Jacques Lacan considera que la palabra tiene varios sentidos y funciones. La palabra posee una función creadora, siendo ella la que permite hacer surgir a la cosa por medio de su concepto (*Ibidem*). Aquella tiene el poder para permitirle al sujeto poder decirse, afirmarse y hacerse reconocer. (Lacan, J.: 1953)

Menciona que existen dos tipos de palabras, la “vacía” y la “plena”. La primera, es una palabra que sólo posee una significación. La segunda, es una palabra que posee una duplicidad de sentidos, los que están, a su vez, plenos de sí mismo (Lacan, J.: 1977). Acorde con ello, en el marco de un análisis, al analizar la transferencia se hace necesario reconocer en el discurso el momento en el que la palabra es plena (Lacan, J.: 1954), puesto que desde ella el sujeto puede hacerse reconocer. No obstante, en la medida en que el análisis remite al analizante a un más allá, la palabra puede alcanzar el límite de su resonancia de sentido llegando a la puerta de lo infefable. (*Ibidem*).

Por otra parte, el autor señala que es necesario ver los efectos que la palabra ha tenido y tiene en el inconsciente del sujeto (Lacan, J.; 1954).

4.5.2.2. El significante.

Lacan sustituye la palabra “palabra” por “significante”, al que le atribuye la facultad de poseer varias significaciones posibles. Como resultado de ello, un significante puede prestarse a equívoco. El analista debe buscar el significante adecuado, considerando también que el sujeto posee un saber que no es expresado solamente en palabras (Lacan, J.: 1975).

Para Lacan el significante tiene varios sentidos, aconteciendo que otro significante puede “encontrar” un lugar “correcto” junto a este y a su vez, otro significante, puede encontrar un lugar junto al anterior, y así sucesivamente, produciéndose de este modo una cadena de significantes (Lacan, J.: 1977). De esta manera, cuando el sujeto se expresa comienza a representar este encadenamiento.

Por otra parte, el autor considera que esta posibilidad de doble sentido que posee el significante es lo que permite la existencia de la poesía y sus singulares encadenamientos significantes; y gracias a esta posibilidad la poesía puede violentar a aquella lengua que en su uso corriente se ha “cristalizado”, produciendo con ello un imaginario simbólico que es considerado como la “verdad” (*Ibidem*). No obstante, Lacan considera que también se debe atender a la tonalidad y a la modulación como elementos que producen un deslizamiento poético (*Ibidem*) para con ellos ampliar el sentido.

En lo que respecta al inconsciente, el autor considera que el mismo es un juego de significantes y que, a causa de sus aberturas, advienen formaciones (sueños, chistes, síntomas, lapsus) (Lacan, J.; 1964). Estas formaciones permiten al analista acercarse a la constitución de los encadenamientos y sus efectos.

Para finalizar este punto, Anika Rifflet-Lemaire en su obra “Prólogo de Jaques Lacan” señala que el Dr. Lacan menciona que el significante es un elemento que constituye al inconsciente y por tal motivo, produce efectos a nivel de la consciencia. Pero además, menciona que si un significante no se liga a un significado justo, su inscripción en el inconsciente se realizará en letras, en puro significante. (Rifflet-Lemaire; 1970, p. 77-8). De esta manera la letra, en tanto elemento de lo real, queda sin sentido y con ello

fuera de lo simbólico, afectando el destino del sujeto de modo insistente. Lacan considera que la letra puede leerse en el análisis (Evans, D.; 1997, p. 184)

4.5.2.3. Crear un significante.

Jacques Lacan sostiene que el sujeto debe inventar nuevos significantes para con ello modificar su estructura. Este significante nuevo en principio es como lo real, puesto que no tendría ningún sentido (Lacan, J.; 1977). Como resultado, este significante permite abrir la puerta a lo real y como el sujeto siempre queda adherido al sentido, este debe de ser elaborado con un sentido poético. De esta manera, el ser humano ve alterada su estructura significante, además de poder verter poesía a una posible hiancia, y con ello modificar los efectos de sentido en su ser de un modo poético. Acorde con su pensamiento, Lacan expone que él no es suficientemente poeta, y por tal motivo, no puede llegar más allá de lo que su técnica le permite (*Ibidem*), dando a entender que lo poético pasa esencialmente por el analizante.

Este signo inventado -desde lo poético- debe permitirle al sujeto poder formular su acción presente, pudiendo dar con ello un paso hacia su pasado, para con ello encontrarse con sus aspiraciones originarias, y un paso hacia adelante (Lacan, J.: 1954).

4.5.2.4. La verdad.

Para Jacques Lacan el lenguaje posee una estructura de **ficción** y como la verdad pasa por el lenguaje, también la verdad posee una estructura de **ficción**. (Lacan, J.: 1975) El autor diferencia lo *real* de lo *simbólico* y de lo *imaginario*, para plantear que existen **verdades** del orden de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario. Pero aclara que, a diferencia de los otros dos órdenes, como lo real escapa al sentido, su verdad no puede confesarse en palabras (*Ibidem*). Como la verdad posee una estructura de ficción, los sentidos que el analista escucha de su paciente no son “verdad”, sino lo que este considera que es la verdad -su verdad, su ficción- (Lacan, J.: 1977). De este modo el analista, aunque enmarcado en su posición de no saber, sí puede guiar al sujeto a las vías de acceso a su saber. Esta operación implica una dialéctica que posibilita que el analizante logre visualizar que habla sin ese saber al cual aspira, encontrándose también con sus propias vías de error (Lacan, J.: 1954)

4.5.3. El análisis psicoanalítico.

El Dr. Lacan toma en consideración planteos de Roman Jakobson en relación a la metáfora y la metonimia. Estas permiten que el sonido se una al sentido y con ello favorecen la interpretación poética. La interpretación analítica es adecuada si logra extinguir un síntoma -lo simbólico afecta lo real-, y ello acontece porque logra ser poética. El sujeto siente una resonancia que no adviene de la lógica articulada (Lacan, J.: 1977), logrando con ella resquebrajar el “mutismo” de la verdad. De este modo el sujeto puede entrar en otro orden de su verdad por medio de la palabra. (Lacan, J.: 1964).

En **síntesis**, Lacan considera que la práctica psicoanalítica es poesía. El paciente al hablar hace poesía al intentar decir algo que está más allá de la consciencia. Considera integrar a la poesía al psicoanálisis porque logra llegar a lo propio del sujeto. Ella permite un acto a nivel poético.

El sujeto integra un orden simbólico. No obstante, el sujeto es sujeto del inconsciente y el psicoanálisis opera esencialmente en este último. Luego, expondrá que el sujeto está dividido, y por último que es un efecto del lenguaje. En el inconsciente del sujeto se encuentra un saber que no está terminado

Las emociones del sujeto pueden estar capturadas en el orden simbólico, afectando con ello también al orden de lo imaginario y lo real.

El lenguaje sostiene al ser humano y posee una estructura de ficción. Por tal motivo el ser humano no puede saber sobre sí mismo por medio de esta estructura de ficción. Esta situación instala una hiancia entre lo que sostiene el ser humano por medio del lenguaje y él mismo. No obstante sí puede saberse del ser humano que “posee una estructura”.

La palabra tiene la función de crear, haciendo surgir a la cosa por medio del concepto. Ella permite que el sujeto pueda decirse, afirmarse y reconocerse. Diferencia la palabra vacía de la plena. En el marco del análisis es necesario identificar a esta última, para que con ella el sujeto pueda reconocerse. La palabra puede llegar al límite de su resonancia de sentido llegando a lo inefable.

Es necesario ver los efectos que la palabra ha tenido y tiene en el inconsciente.

Lacan incorpora el concepto de significante para sustituir el concepto de palabra. El significante tendrá varios sentidos posibles. Ello puede producir equivoco. En el análisis se debe de buscar el significante adecuado y trabajar en torno a él. El autor

señala que existen cadenas de significantes, las cuales se “muestran” cuando el sujeto se expresa.

La posibilidad de doble sentido y de realizar singulares encadenamientos permite que la poesía exista. Ello le permite violentar al imaginario simbólico que la lengua corriente a cristalizado como verdad. Por otra parte la tonalidad y la modulación también ayudan a la producción poética, puesto que posibilitan el deslizamiento de sentidos.

El inconsciente es un juego de significantes que, por medio de sus aberturas, se manifiesta en sueños, chistes, lapsus y síntomas.

Si un significante no se liga a un significado justo, su inscripción en el inconsciente se realiza en letra. Ésta es elemento de lo real y por tal motivo queda fuera de lo simbólico afectando la consciencia y el destino del sujeto de modo insistente.

El sujeto debe *crear nuevos significantes* con sentidos poéticos que le permitan modificar su estructura y “verter” los mismos a una posible hiancia. El analista no necesariamente debe de ser un gran poeta, sino que lo poético pasa esencialmente por el analizante. El nuevo signo permite al sujeto reformular sus acciones presentes, pasadas y futuras.

La verdad posee una estructura de ficción porque pasa por el lenguaje. Hay verdades en el orden de lo simbólico, lo imaginario y lo real.

Lo que el analista escucha de su paciente no es la verdad sino “su verdad”, “su ficción”. Aquel debe de guiar a este último a las vías de acceso a su saber y al encuentro con sus propias vías de error por medio de una operación dialéctica.

La metáfora y la metonimia permiten que el sonido se una al sentido y con ello favorecen la interpretación poética, la cual puede lograr extinguir un síntoma -lo simbólico poético afecta lo real-. Por medio de lo poético adviene una resonancia en el sujeto que logra resquebrajar al “mutismo” de la verdad. De esta manera el paciente puede entrar en otro orden de su verdad.

4.6. Anika Rifflet-Lemaire

Rifflet-Lemaire en su obra “Prólogo de Jaques Lacan” menciona que Lacan toma elementos de la lingüística para establecer una relación entre los términos de *significante* y *significado* por un lado, y *selección* y *combinación* por otro, considerando además la noción de valor (Rifflet-Lemaire, A.: 1970, p. 78). Como resultado de ello, la autora considera que la significación se produce mediante un arreglo o disposición de

términos que descarta de sí otros que no son adecuados en relación a la comparación que se pretende construir. (*Ibidem*; p. 78).

Por otra parte, Rifflet-Lemanire comparte con Lacan cuando menciona que los versos permiten observar cómo la lengua puede utilizarse para decir algo diferente de lo que se está diciendo explícitamente. De esta manera, puede sugerirse una *verdad* que se manifiesta entre líneas en virtud de las posibles combinaciones que las palabras permiten. Este acontecer discursivo es posible gracias a la capacidad que posee el ser humano de construir *metáforas*. Estas permiten vehiculizar múltiples significados por vías diferentes de lo que las propias palabras quieren decir. Así, a modo de ejemplo, la palabra “brazo” puede llevarnos por medio de la metáfora a significar los afluentes de un río (*Ibidem*; p. 83) o la palabra “boca” empleada respecto a una caverna o río. (*Ibidem*; p. 83/4)

Rifflet-Lemaire agrega que en la medida en que la *metáfora* permite construir significados diferentes a los que las palabras quieren decir concretamente, es posible observar cómo el lenguaje por sí mismo posee *autonomía* con respecto al sentido. Y más aún, este acontecimiento de sentidos superficiales o metafóricos por parte del lenguaje, señala la autonomía que este posee en relación a la “sustancia conceptual” o pensamiento (*Ibidem*; p. 83)

De manera semejante, menciona la autora, la *metonimia* también presenta esta autonomía señalada, en la medida en que ella reemplaza un término por otro a partir de establecer una conexión, un enlazamiento de sentidos próximos que se encuentran en uno y en otro. Así, a modo de ejemplo, la expresión “yo bebo un vaso” se constituye como metonimia y se logra significar a pesar de la inexactitud del sentido que emerge a partir del propio encadenamiento de significantes; puesto que el vaso no se bebe, sino a su contenido. Otros ejemplos son “treinta velas en lugar de treinta navíos” o “la ciudad en lugar de los habitantes” (*Ibidem*; p. 83).

Rifflet-Lemaire señala que Lacan, considerando las leyes que presiden la organización sintáctica de las frases superficiales mencionadas anteriormente, y en relación a estos procedimientos de estilo (metáfora y metonimia), llega a conceptualizar los mecanismos del pensamiento. De esta manera, el autor menciona que en las formaciones del inconsciente (sueños, chistes, lapsus, síntomas) abundan procedimientos metafóricos y metonímicos -asimilados a la condensación y al

desplazamiento respectivamente-, y a causa de ello, estas formaciones ofrecen un aspecto incomprensible a la consciencia, como también lo hace el lenguaje. En este último punto, conviene señalar el ejemplo de la lectura de los jeroglíficos por parte de sujetos que desconocen dicha lengua. Estos deben de analizarse en referencia al contexto que subyace al enunciado, puesto que aquellos despliegan las metáforas y las metonimias -condensaciones y desplazamientos- para su formación (*Ibidem*, 83/5).

Como resultado de lo expuesto hasta ahora, la autora considera que en el análisis psicoanalítico se debe de realizar una importante labor hermenéutica para lograr extraer los sentidos inconscientes a partir de lo aparente o superficial. Y agrega que, en este sentido, la técnica de “asociación libre” tiene un valor importante en la medida en que se acerca a estos encadenamientos inconscientes (*Ibidem*; p. 84).

Por otra parte, la autora señala que es frecuente aplicar una hermenéutica similar cuando se desea extraer la significación profunda de un *poema*. (*Ibidem*; p. 87)

Para finalizar, como una forma de no quedarse solamente en la metonimia ni en la metáfora, Riffet-Lemairell recuerda a Benveniste cuando este menciona que es posible comparar la retórica del inconsciente al estilo del lenguaje, y señala los *eufemismos*, *sinécdoques*, *elipsis*, *alusiones*, además de la metonimia y la metáfora (*Ibidem*; p. 90).

En **síntesis**, Anika Rifflet-Lemaire señala que la significación se produce mediante procesos de selección y combinación. En el caso de los versos, se observa cómo este proceso señalado permite sugerir una verdad entre líneas. Este fenómeno puede acontecer gracias a las metáforas, puesto que estas permiten vehiculizar múltiples significados diferentes a los que posee la palabra en concreto.

La metonimia, por su lado, enlaza sentidos próximos y propios de los términos, y logra también producir un tercer sentido.

De esta manera, tanto la metonimia como la metáfora muestran la autonomía que el lenguaje posee con respecto al sentido, “sustancia pensante” o pensamiento.

Por otra parte, la sintaxis en las expresiones y las figuras de metáfora y metonimia permitieron a Lacan teorizar sobre los mecanismos de pensamiento. Como resultado, expone que el inconsciente funciona como un lenguaje y en sus formaciones abundan procedimientos metafóricos y metonímicos, mostrándose con ello, incomprensibles a la consciencia.

Rifflet-Lemaire considera que la tarea hermenéutica de interpretación profunda sobre el inconsciente es similar a la que se realiza al analizar un poema.

Para finalizar, la autora considera los eufemismos, las sinécdoques, las elipsis, las alusiones, además de la metonimia y la metáfora, como formas de acercarse a la retórica del inconsciente.

5. Conclusión.

Desde tiempos muy antiguos el ser humano sintió la necesidad de buscar nuevas formas de poner en común sus pensamientos y sentimientos. La capacidad de poder elaborar versos en aquellos antiguos aldeanos y pastores permitieron un cambio significativo en la vida humana, puesto que lo poético comenzó a afectar la subjetividad desde este nuevo medio de expresión y a circular entre las relaciones interpersonales, propiciando así nuevas formas de significación de lo real. Este impulso de lo poético por medio de versos siguió su marcha a través del tiempo, y encontró nuevos medios de expresión y un lugar en la vida de filósofos, teólogos y políticos. Y no es extraño que “este canto a la verdad y que conmueve al sujeto” haya continuado avanzando junto a la ola de los tiempos humanos hasta llegar al lugar actual, concebido para que el sujeto pueda expresar sus más profundas e íntimas verdades, especialmente por medio de la palabra, como es el espacio psicoanalítico. Asimismo, en virtud de que lo poético se vincula a lo psicoanalítico, se nos hace necesario considerar, en la medida en que la praxis se opone a la poiesis, un estado de “vigilancia” para que la praxis no socave la capacidad de poiesis en la interpretación psicoanalítica.

En lo que respecta a *la participación de lo poético en la construcción de la verdad en el ámbito de la clínica psicoanalítica*, entendemos que lo poético tiene una participación favorable en dicho ámbito, e incluso, recordando a Laje, el psicoanálisis ha logrado enriquecerse con lo poético. Y más aún, la diferencia que señala la pregunta entre lo poético y la clínica psicoanalítica se ve reducida en el planteo de Lacan al expresar que la propia práctica psicoanalítica es “poesía”. Práctica que, recordando a Freud, convoca al poeta que todo ser humano tiene dentro, el que se pone en juego al llegar al espacio psicoanalítico, puesto que cuando el paciente llega hace poesía en virtud de que está intentando decir algo más de lo que dice

conscientemente. También Herrera Guido reduce la mencionada diferencia al expresar que la propia esencia de la técnica psicoanalítica es como la poiesis griega, puesto que en ambas el sujeto construye una poética que le permite hacer su ser.

Por otra parte, en lo que respecta a la *participación de lo poético en la construcción de la verdad*, entendemos que la misma es muy amplia, puesto que, justamente, es lo poético lo que permite construir la verdad, dado que ella es poética. De este modo, el sentido que se construye poéticamente presenta una mayor resonancia con la mencionada verdad poética. Usamos la palabra “resonancia” porque es un sentido que construye el sujeto desde su ficción poética, por medio de bordear simbólicamente sus propias manifestaciones inconscientes.

En el mismo orden de ese sentido, decimos que lo poético participa en la construcción de la verdad en la medida en que el análisis psicoanalítico del discurso del paciente permite producir un desgarramiento de la subjetividad y con ello el (a)cae(ser) del objeto que causa el deseo del sujeto. Este acontecimiento permite la posibilidad de que el paciente comience a reencontrarse consigo mismo, con lo esencial de sí mismo que estaba oculto, quizás por una subjetividad muy marcada por “palabras indecisas”. Podemos agregar también, que lo poético al construir verdad puede generar en el paciente una sensación de alegría estética vinculada a una sensación de plenitud

En lo que respecta a si *el psicoanálisis como experiencia del lenguaje, puede incluir las condiciones sintácticas de lo poético en su discurso*, entendemos que la respuesta también es afirmativa. Considerando a Jakobson, el analista puede *seleccionar* determinados rasgos poéticos a partir de la temática que el paciente expone, para luego *combinarlos* y elaborar con ellos una *secuencia* que permita “llegar” con mayor exactitud a la subjetividad inconsciente del paciente. Esta secuencia con sintaxis poética presenta mayor posibilidad de llegar a “tocar” en las formaciones inconscientes que también son elaboradas, justamente, a través de procesos metonímicos y metafóricos. De esta manera, en virtud de la “agilidad” que lo poético presenta al considerar diversos rasgos poéticos en los diversos significantes para con ellos elaborar una nueva significación metonímica o metafórica, es que aumentan las posibilidades de tocar lo real mediante lo simbólico en la subjetividad del paciente.

Por otra parte, como Lacan entiende que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, se puede considerar también incorporar en el lenguaje psicoanalítico aquellas condiciones sintácticas que permitan los eufemismos, sinécdoques, elipsis, alusiones, como varios recursos que permitan proveer de más herramientas para

lograr acercarse a lo real que se encuentra detrás del síntoma desde diferentes perspectivas de sentido.

En relación a *la posibilidad de encontrar en la experiencia de la intervención analítica fenómenos en los cuales la palabra refleje lo poético*, decimos que es ampliamente probable. En palabras de Heidegger, por un lado, el analizante puede decir palabras indecisas, alejándose con ellas de lo auténtico del ser; por el otro, la palabra puede reflejar lo poético, si el sujeto logra mencionar lo esencial, que es lo auténtico, lo puro, lo oculto en las cosas y en sí mismo.

En una perspectiva complementaria, cuando el paciente llega y habla, ya está reflejando lo poético en sus palabras en la medida en que está intentando decir un saber que está más allá de su consciencia. Los encadenamientos significantes, por su parte, también permiten reflejar lo poético en la medida en que sus eslabones se unen por medio del deseo oculto y de las múltiples posibilidades de conexión de sus diversos sentidos. E incluso, si el paciente trastabilla o “mal dice” una palabra, ello también refleja lo poético de la verdad inconsciente puesto que se produce un deslizamiento de sentido de una verdad que se resiste a salir. Por otro lado, la exploración analítica de la transferencia que realiza el paciente, también permite encontrarse con ese “reflejo” de lo poético de las formaciones del inconsciente. De igual manera, la emergencia de “palabras plenas” que por un descuido puede pronunciar el paciente también refleja lo poético de un modo especial.

Para finalizar este punto, recordando las palabras de Irene Paredes cuando menciona que existe una relación entre la poesía y la palabra del paciente en la medida en que ambas poseen una verdad que se esconde detrás de ellas, habría que considerar no perder de vista también las metáforas, metonimias, alusiones y demás figuras que construye el paciente. E incluso, en la medida en que los procesos subjetivantes en el ámbito psicoanalítico están matizados por lo poético, podemos agregar que el analizante puede engendrar palabras, frases, oraciones, metáforas y metonimias poéticas que pueden nacer mañana, dando con ello lugar a nuevos finales y comienzos a su razón de ser en la construcción de la historia de su vida.

Sobre los efectos que la construcción de la verdad tiene en el sujeto, podemos señalar que son de muy diversa índole.

En primer lugar podemos decir que el sujeto se ha encontrado con el resto que produce su objeto causa de deseo, y con las manifestaciones de su propia estructura

significante inconsciente. Este encuentro con su deseo lo ha colmado y le ha permitido detenerse en su deslizamiento por la cadena significativa en búsqueda de la verdad por medio de lo simbólico. En apoyo con el analista, ha podido bordear dialécticamente al mencionado resto, y ha construido una verdad poética que le ha permitido resignificar su pasado, su presente y su futuro en la medida en que comienza a reconocer aspiraciones más propias. Este acontecimiento le permite al analizante poder construir una respuesta sobre *quién es él* a partir de su propio deseo originario. Respuesta que gira produciendo sentido en torno a su propio deseo. De esta manera, el sujeto puede decirse, afirmarse y reconocerse desde un lugar más propio y verdadero, y con ello, adquirir un mayor control en sus propios procesos subjetivantes. Por otro lado, en la medida en que los sentidos poéticos han tocado su verdad inconsciente, sus formaciones del inconsciente, que eran propias de cuando la verdad estaba oculta y reprimida, tienden a desaparecer.

Por otra parte, dado que la hiancia adviene por la ficción del lenguaje y lo real que escapa al sentido, podemos considerar apropiado afirmar que cuando el sujeto produce sentido poético sobre su sí mismo, esta hiancia puede verse reducida en virtud de que los nuevos significados poéticos que el paciente construye son a partir de su propio saber inconsciente, y por tal motivo, acontece una “proximidad” entre la creación semántica y su sí mismo. Este proceso poético de producir sentido, afecta su dialéctica con lo real, y con ello, el resto de sus saberes inconscientes y conscientes se ven ampliados; de esta forma también se mitigan los sufrimientos advenidos por su condición de sujeto dividido, castrado y escindido.

Considerando a Heidegger, podemos decir que el encuentro con la “verdad” produce una subjetividad tal en el paciente que lo “esencial” comienza a ser un tópico en su vida. Ello implica también el deseo de querer relacionarse con lo más propio y puro de sí mismo, de los entes y del ser. En este espacio analítico marcado por lo esencial, el sujeto aprende a oír, a dialogar, a querer permanecer vinculado a lo esencial y verdadero. Ahora bien, desde esta nueva estructuración subjetiva, el sujeto aprende a tener mayor control en los procesos de su propia historia (articulando pasado presente y futuro), a sentirse firme, con su propio fundamento existencial y su razón de ser. El comienza a ser consciente de que el saber que busca sólo puede ser desde su habitar poético en la tierra. Asimismo, la verdad acaecida por el mencionado habitar, le permite encontrar descanso energético y relacional.

El sujeto encuentra una nueva experiencia existencial que le permite estar expuesto a los “relámpagos” de lo real -o a ese resto que produce su objeto causa de deseo-, pero que, por sus propios procesos de insight o por devolución del analista, ha logrado elaborar signos esenciales, poéticos, verdaderos, que le permiten sobrellevar su existencia de una manera más plena y saludable.

En lo que respecta a la relación del paciente con sus deseos infantiles, podemos mencionar que al construir un sentido poético a partir del deseo por el objeto a(cae)sido mediante la desgarradura subjetiva, el paciente logra establecer un contacto con sus hilos de deseos, los que pueden ser infantiles y estar propiciando sufrimiento en ciertas áreas de su vida de relación como adulto. De esta manera, la verdad construida poéticamente le posibilita reelaborar nuevas vías de satisfacción de la libido más “propias” a su nueva situación de madurez. Por otra parte, podemos agregar que por medio de los discursos poéticos, que valoran la mismidad, la verdad, y la estructuración subjetivante que sobreviene en el ámbito psicoanalítico, el sujeto puede dejar de sentir vergüenza de sus propias fantasías, y aprender a producir las descargas de sus propias tensiones sin autorreprocharse.

Podemos afirmar que este proceso subjetivante marcado por la verdad poética lanza al sujeto a un desafío ético, estético y (po)ético, y a construir nuevos significados y realidades más próximas a su deseo.

Para finalizar, podríamos decir que lo poético es un puente que nos lleva a una costa, desde la cual podemos sentir al mar de la verdad, posibilitando con ello realizar sucesivos retornos, y realizando con ello sucesivos epitafios en nuestra subjetividad, y a la vez encontrar sucesivos principios para construir nuevos sentidos y sentimientos, quizás más próximos a cada instante, sobre las cosas del alma.

Bibliografía.

- De Luzan, Ignacio, “*La Poética, ó Reglas De La Reglas de la Poesía En General, Y De Sus Principales Especies*”: Imprenta de Don Antonio De Sancha, Madrid, MDCCLXXXIX.

Recuperado de: https://books.google.to/books?id=1GRKAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_vpt_read#v=onepage&q&f=false

- Evans, Dylan; (1997) "*Diccionario Introductorio De Psicanálisis Lacaniano*"; Paidós, Bs. As.

- Freud, Sigmund; (1907 [1908]) “XXXV El Poeta Y Los Sueños Diurnos” , pp. 1 a 7.

Recuperado de: <http://planetalibro.net/libro/freud-sigmund-el-xxxv-poeta-y-los-suenos-diurnos>

- Heidegger, Martin; (1992), “*Arte y Poesía*”, Fondo de Cultura Económica, México, Bs. As.

- Herrera Guido, Rosario; (2005); “*Poética del Psicoanálisis*”: Límite, vol. 1 núm. 12, pp, 105-118. universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/836/83601204.pdf>

- Herrera Guido, Rosario; “*¿Técnica O Poética Del Psicoanálisis? (A 150 años del nacimiento de Sigmund Freud)*”: Universidad de San Nicolás de Hidalgo. pp. 1 a 11.

Recuperado de: <http://filos.umich.mx/devenires/Devenires-14/p157-171.pdf>

- Jakobson, Roman; "*Lingüística Y Poética*": Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. s/d.

Recuperado de:

<http://www19.homepage.villanova.edu/silvia.nagyzekmi/teoria/jakobson%20poetica.pdf>

- Lacan, Jacques; (1988), "*Discurso de Roma*", Pronunciado el 26 de setiembre de 1953 para introducir el informe "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", París, Siglo XXI, Bs. As. p. 2

Recuperado de:

<http://elpsicoanalistalector.blogspot.com.uy/2011/10/jacques-lacan-discurso-de-roma-1953.html>

- Lacan, Jacques, (1954), Seminario 1: Los Escritos Técnicos de Freud. Clase 19-22, Psikolibros.

Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/03%20Seminario%201.pdf>

- Lacan, Jacques; (1964) Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Clase 1-10. Psikolibros.

Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>

- Lacan, Jacques; (1957), Seminario 15: El acto psicoanalítico. Clase 1, Psikolibros.

Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/18%20Seminario%2015.pdf>

- Lacan, Jacques, (1977), Seminario 24: Lo no sabido que es sabe de la una- equivocación se ampara en la morra. Clase 10-11-13, Psikolibros.

Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/29%20Seminario%2024.pdf>

- Lacan, Jacques, (1977) Seminario 25: El momento de concluir. Clase 3, 1977, Psikolibros.

Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/30%20Seminario%2025.pdf>

- Lacan, Jacques, (1975), Entrevista a Lacan por Alumnos de la Universidad de Yale: 24 de Noviembre de 1975. Scilicet Nro. 6/7, pp 32-37

Recuperado de: <https://enelmargen.com/2015/08/16/entrevista-a-lacan-por-alumnos-de-la-universidad-de-yale-traduccion-juan-picon/>

- Laje, Matías, (2012), “*El Quehacer Poético En La Práctica Psicoanalítica: Lacan.*” IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX. Jornadas de Investigación VIII. Encuentro de Investigación en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires, Bs. As., pp. 169 a 171,

Recuperado de: <http://www.aacademica.org/000-072/42>

- Paredes Fernández, Irene, (2009) “*¿Qué relación hay entre la poesía y la palabra de un paciente?*”: Clínica e Investigación Relacional, CEIR Reflexiones – VOL. 3 N° 1. p. 1/3

Recuperado de:

http://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V3N1_2009/Reflexiones_IParedes_Poesia-Palabra-Paciente_CeIR_V3N1.pdf

- Rifflet-Lemaire, Anika, (1970), "*Lacan. Prólogo De Jacques Lacan*": Ed. Sudamericana, Bs. As.