



Trabajo Final de Grado

Modalidad: Monografía

Título:

LA POIESIS Y LA PULSIÓN DE MUERTE EN LA OBRA POÉTICA DE SARA DE IBÁÑEZ

Docente Tutor: Verónica Pérez

Docente Revisor: Marcelo Novas

Estudiante: Jorge Daniel Dos Santos Silveira

C.I.: 3.591.483-0

Montevideo, 25 de octubre de 2020

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito indagar como la literatura puede iluminar, aportar casos paradigmáticos que permitan avanzar el Psicoanálisis desde la Poiesis de la poetisa uruguaya Sara de Ibáñez, de la Generación del 30. A través de la prosodia de la poeta, el sujeto puede construir su esencia poéticamente; se explora la relación con el campo psicoanalítico y las formas de intervenir en sus propios procesos subjetivantes. Además se estudia el constructo teórico de Sigmund Freud, la Pulsión de muerte – Segunda Tópica- y se busca iluminar el mismo en la obra de la escritora. Se estudia dicha poeta por su nota distintiva y original dentro del panorama de la lírica femenina uruguaya por a su obsesión por el tema de la muerte - a nivel semántico-, excluyendo todo vestigio de Eros, estando este presente únicamente en el acto creativo en la gran rigurosidad formal. A través de lo ominoso se analiza el concepto de belleza en el macrotexto poético de Sara de Ibáñez.

Además, se aborda la dimensión poética en la teoría psicoanalítica- a través de su obra- contribuyendo a la interpretación en la clínica. Para el estudio de la Poiesis se parte de los aportes de Ferdinand de Saussure respecto al lenguaje. Continúan Roman Jakobson y Jacques Lacan, vinculando el lenguaje, la poética y el Psicoanálisis a los mecanismos del aparato psíquico del sueño freudiano- condensación y desplazamiento- a través de la asimilación de: la metáfora y de la metonimia.

Por otra parte, se aborda la Pulsión de muerte según Sigmund Freud, en la exégesis de la obra de la poetisa seleccionada. Se constatan en la misma, por un lado la desligazón freudiana y la función desobjetalizante de André Green como aspectos característicos de la Pulsión de muerte.

A partir de la propia voz de Sara y en el análisis realizado de su Poiesis, se constata el intenso y complejo entramado que vincula Psicoanálisis y Literatura a través del lenguaje oximorónico, antitético y paradójico que comparte con la teoría y la clínica.

Palabras claves: Poiesis, Pulsión de muerte, Psicoanálisis, Sara de Ibáñez

Índice

Resumen.....	2
1. Introducción.....	4
1.1. Psicoanálisis y Literatura.....	5
1.2. Aproximación a la poética de Sara de Ibáñez.....	6
2. Poiesis: Lenguaje. Literatura. Psicoanálisis. Creación. Arte.....	8
2.1. Lenguaje: principales teorizaciones. Aspectos psicoanalíticos.....	8
2.1.1. Teoría del Signo lingüístico. Ferdinand de Saussure.....	8
2.1.2. La función poética. Roman Jakobson.....	10
2.1.3. La teoría del significante. Jacques Lacan.....	13
2.2. Poiesis: principales teorizaciones. Aspectos psicoanalíticos.....	17
2.2.1. Primeras teorizaciones en Occidente. Platón y Aristóteles.....	17
2.2.2. Poiesis en la contemporaneidad.....	19
2.2.3. Poiesis y Psicoanálisis.....	21
2.3. Creación. Arte. Psicoanálisis.....	22
2.4. La Poiesis en la obra literaria de Sara de Ibáñez.....	23
3. Pulsión de muerte.....	36
3.1. La Pulsión de muerte: Sigmund Freud.....	36
3.2. La Pulsión de muerte en la poética de Sara de Ibáñez.....	38
4. Conclusiones.....	42
5. Bibliografía.....	44

*“Sea la luz dijeron al abrirse
mis ojos y la luz vistióse el mundo
y en ella fue mi sangre a confundirse.”*

Pastoral, Sara de Ibáñez, 1948.

1. Introducción

En el presente trabajo se indaga desde la Poiesis los aportes teóricos y clínicos al Psicoanálisis, y la Pulsión de muerte o Tánatos, en la obra de la poetisa uruguaya Sara de Ibáñez, de la Generación del 30.

La obra literaria de Sara es reconocida internacionalmente, por su originalidad estética, siendo el más rico archivo lingüístico de habla hispana como lo puntualizó Rafael Alberti y los representantes de la Generación del 27 en España.¹ En su época, también fue consagrada en nuestro país. Actualmente no es difundida a nivel popular en el Uruguay al igual que la gran mayoría de los escritores de las Generaciones del 15 y del 30, escritores sin conciencia generacional, pues vivieron bajo el imperio de la generación modernista del 900, siendo ella además, anterior a la gran Generación crítica del 45 (Arbeleche, J. y Mántaras, G., 1991).

Se selecciona el macrotrepto poético de esta poetisa por la peculiar visión trágica del mundo impregnada por la idea obsesiva de la muerte, con sus indiscutibles valores estéticos intrínsecos a través de un lenguaje metafórico que busca alcanzar el conocimiento absoluto sin lograrlo pues le está vedado por su condición humana.

En la práctica psicoanalítica el saber que importa se aleja de aquel saber que intenta totalizar el conocimiento dejando en evidencia lo desvalidos que somos y nos coloca en una posición de inseguridad. “El saber en Psicoanálisis se despliega sobre el fondo de un no saber”(Singer, F., 2002). El saber del inconsciente se conecta así con el no-saber por demostrar la ausencia de conocimiento (Freud, S., 1986, 1915-1916). Este aspecto se desarrolla en el Capítulo 2 en la Poiesis en la obra de Sara de Ibáñez.

¿Por qué se selecciona la obra de Sara de Ibáñez? A partir de un exhaustivo rastreo bibliográfico se constata a la fecha de este trabajo, escasos estudios publicados o información que aborden su obra vinculada al Psicoanálisis. A modo de ejemplo se constata la conferencia de José Ramón Ruisánchez Serra de la universidad de Houston titulada “La experiencia del yo en la poesía de Sara de Ibáñez”²

En este trabajo se explora los aspectos centrales de la Poiesis, en particular los elementos constitutivos de la prosodia de Sara De Ibáñez desde un punto de vista psicoanalítico, ya que en la contemporaneidad la Poiesis ha evolucionado desde el planteo

¹ Lemaitre León M.J. (1990). Sara de Ibáñez (Uruguay). Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book, (254-260). New York. USA Ed. Greenwood Publishing Group.

² Decentering Latin American Studies. Latin American Studies Association, San Juan, Puerto Rico (03/15/2006).

clásico. También surge la siguiente pregunta: ¿Cómo se manifiesta la Pulsión de muerte - Tánatos- en la poesía de dicha escritora? Se analiza dicha interrogante en el Capítulo 3.

Se organiza este estudio de la siguiente manera: en el primer Capítulo se desarrolla vinculaciones entre Psicoanálisis y Literatura y se realiza una aproximación a la obra de la poetisa. El segundo Capítulo tiene por eje central la Poiesis su concepción clásica y contemporánea, psicoanalítica y literaria. Ahora bien, se plantea en este Capítulo, otra inquietud: ¿cuáles son los principales aportes de la poética al Psicoanálisis? Ante este planteo primariamente se aborda el Lenguaje como base de la teoría psicoanalítica para una cabal comprensión de los elementos constitutivos de la Poiesis, a partir de los lingüistas referentes Ferdinand de Saussure y Roman Jakobson, y también se presentan los aportes del psicoanalista Jacques Lacan. Del primero se desarrolla la teoría del signo lingüístico y del segundo la creación de la función poética, aspectos que articulan Poiesis al Psicoanálisis. J. Lacan vincula lenguaje, poética y Psicoanálisis a través de la asimilación de los tropos literarios: metáfora y metonimia, a los mecanismos del aparato psíquico freudiano: condensación y desplazamiento. Se complementa este capítulo con los conceptos de: creación, arte y Psicoanálisis; se finaliza aplicando los tópicos teóricos mencionados en la obra poética de S. de Ibáñez.

El Capítulo 3 se centra en la conceptualización de la Pulsión de muerte de Sigmund Freud principalmente. Finalmente, a partir de la interrogante: ¿cómo se manifiesta La Pulsión de muerte en los versos de Sara de Ibáñez? se aborda esta interrogante desde la teoría psicoanalítica para interpretar ciertos aspectos que surgen en la clínica.

1.1. Psicoanálisis y Literatura

El Psicoanálisis y la Literatura tienen como puntos de encuentro en las interrogantes que imponen la palabra, el lenguaje y la creatividad y no en las afirmaciones abruptas sino que las interrogantes se tienen que ir extendiendo los intentos de aproximación a lo desconocido a través de distintos canales. La experiencia de la lengua emerge como una experiencia del ser y del tiempo que nos compone y nos descompone. Y es en esta aventura: el desmontar el yo lo que une ambas disciplinas que piensan separadamente la condición humana dando cuenta la subjetividad del ser humano que se sirven de relatos. La Literatura agrupa las palabras en relatos de ficción y el Psicoanálisis en su trabajo a través de relatos clínicos. La creatividad tanto en los psicoanalistas como en los escritores los conduce hacia lo desconocido aventurando la posibilidad de un cambio (Codagnone, F., y Cerruti, N., 2013). Este aspecto se desarrolla en el Capítulo 2 en Poiesis y Psicoanálisis. Sabido es la relación de S. Freud con la Literatura, la que ha influenciado en la creación de su teoría psicoanalítica en tanto investigó una formalización clínica terapéutica en obras literarias cuyas problemáticas son universales. Goethe y Schiller encabezan la lista de los escritores

más citados por el maestro vienés, a pesar que sus lecturas abarcan desde las tragedias de Sófocles, Shakespeare, los novelistas franceses del Siglo XIX, entre otros, hasta los grandes clásicos rusos como Dostoievski y Tolstoi. También filósofos como Kant, Schopenhauer, Nietzsche son de fácil rastreo en sus obras (Motta, C., 2016).

S. Freud adhiere que tanto el escritor como el psicoanalista se alimentan de la misma fuente, elaborando el mismo objeto. El poeta explora el inconsciente permitiendo que se exprese en la obra en lugar de mantenerlo reprimido, descubriendo de sí mismo lo que los analistas formulan teóricamente y en sus praxis, pero al poeta no le es necesario discernirlas, ya que estarían encarnadas en sus obras. (Freud, S., 1976/1907).

El objetivo de este trabajo no es psicopatologizar a la Literatura sino de vincular la teoría y el método psicoanalítico como medio de exploración; lejos de realizar un análisis clínico de esta; se busca reconstruir la fantasía del escritor y los actos cargados de significación inconscientes planteados en la obra de arte literaria. Algo más que nos toca, nos interroga nos interpela, nos silencia a través de la profundidad del yo como gran fuerza con la cual se enfrentan ambas disciplinas.

1.2. Aproximación a la poética de Sara de Ibáñez

La excelsa y universal voz sárica³ (1909-1971) emerge en el contexto de la Generación del 30 o del Centenario con la publicación de su primera y ya magna obra *Canto* (1940) prologada con elogiosas y acertadísimas palabras por Pablo Neruda: “grande, excepcional y cruel poeta... estructura y misterio, como dos líneas inalcanzables y gemelas, tejían de nuevo la vieja, temible y sangrienta rosa de la poesía...” (de Ibáñez, S., Prólogo: Neruda, P., 1940). En la poética sárica encontramos con respecto al tema a tratar en este trabajo el principio de Tánatos rigiendo todos sus versos: muerte en lo cotidiano -en la fragilidad de lo bello que conlleva en sí mismo su propia destrucción en su carácter efímero-, muerte en el cosmos como lo plantea en *Apocalipsis XX* e igualmente la muerte personal que ella transmuta en poesía en *Canto Póstumo*, convirtiendo de esta forma el cáncer que la destruye en maravillosos versos. Se aborda la Pulsión de muerte, vale decir Tánatos, en el Capítulo 3.; pero a modo de ejemplo se puede mostrar desde ya como se manifiesta la Pulsión de muerte en su poema *No puedo*, de *Las Estaciones y otro poemas*, de 1957:

No puedo cerrar mis puertas
ni clausurar mis ventanas:
he de salir al camino
donde el mundo gira y clama;
he de salir al camino
a ver la muerte que pasa.

³ Este término se refiere a la obra poética de Sara de Ibáñez.

Si bien nos habla de la muerte, su poética es vida a través del propio acto creativo en todas sus obras: *Canto* (1940), *Canto a Montevideo* (1941), *Hora ciega* (1943), *Pastoral* (1948), *Artigas* (1951), *Las estaciones y otros poemas* (1957), *La batalla* (1967), el ya mencionado poemario *Apocalipsis XX* (1970) y *Canto Póstumo* (1973). O sea el Eros no está presente a nivel semántico en Sara de Ibáñez como si en el resto de la lírica femenina uruguaya que está en un primer plano, desde Delmira Agustini hasta Idea Vilariño sin descartar en las mismas, lo tanático.

Ahora bien, suntuosa y opulenta en el idioma la poesía de Sara evidencia como nunca en nuestra literatura, un inmenso arsenal cultural desde Garcilaso, Góngora, San Juan de la Cruz y Sor Juana hasta la Generación del 27 en España, Mallarmé, Valéry y Neruda. Pedro Enríquez Ureña y Octavio Paz se refirieron a ella como la “Gran Sara” y son solo dos ejemplos de la admiración del mundo intelectual entero sobre su macrotexto poético (Sum Scott R., 2002).

Su nombre verdadero es Sara Iglesias Casadei pero adoptó como escritora el apellido de su marido: el crítico y también poeta Roberto Ibáñez. Con él tiene tres hijos, destacándose entre ellos, Suleika Ibáñez como ensayista y escritora, con la obra: *El jardín de las delicias* (1991). Vivió bastante aislada del mundo y en función exclusiva para la escritura. Fallece en Montevideo en 1971. Su obra completa es una verdadera antología. (Arbeleche, J. y Mántaras, G., 1991). Imposible es encerrar la poesía de Sara dentro de la ortodoxia de una corriente determinada. Y lo es, porque hay elementos clásicos, barrocos, manieristas, simbolistas y surrealistas. Más allá de ser clásica por adherirse a las estructuras tradicionales apelando a la armonía formal, tiene del Barroco el uso del oxímoron⁴, del Manierismo la constante reflexión sobre la poesía, del Simbolismo –la corriente del Siglo XIX con mayor vigencia en el Siglo XX- el constante empleo de símbolos y la musicalidad-, y del Surrealismo la oscuridad de las metáforas que se suman unas a otras en conexiones secretas. La poética sárica no se adhiere a proclama alguna y se vuelca al rigor formal, rechazando el verso libre tan caro en la época; se envicia por lo geométrico y por eso se aferra a las estructuras poéticas tradicionales con una perfección asombrosa. Hay en Sara devoción formal y un manejo insuperable de sonetos, lirias, décimas o silvas y un perfecto dominio de ritmos, paralelismos, cadenas lingüísticas o estructuras varias (Paternain, A., 1967). La poesía de Sara no es poesía hermética, característica que muchos le han atribuido y es una de las razones –entre tantas- por la cual la poetisa no tiene el reconocimiento que se merece, ni la difusión pública a nivel popular, quedando encerrada únicamente dentro del ámbito universitario y aun así, entre unos pocos. La han calificado de inaccesible o ininteligible, hermética, oscura o de muy difícil acceso. Roberto Ibáñez sale a

⁴ Oxímoron: antítesis, dos o más conceptos contradictorios que se unen entre sí a través del lenguaje literario.

desmitificar el supuesto hermetismo que le atribuye la mayor parte de la crítica a la poesía sárica (de Ibáñez, S., Prólogo: Ibáñez, R., 1973).

2. Poiesis: Lenguaje. Literatura. Psicoanálisis. Creación. Arte

Para analizar el concepto de Poiesis en el doble plano: el literario y el psicoanalítico, es necesario desarrollar antes el tema del lenguaje vinculado también a éstas dos áreas del conocimiento ya que aportan ideas esenciales para la comprensión de la misma. Por esta razón en este capítulo se decide empezar con la problemática del lenguaje para entrar después y a continuación, con la conceptualización de la Poiesis.

2.1. Lenguaje: principales teorizaciones. Aproximación psicoanalítica

Se plantea tres teorizaciones sobre el tema del lenguaje con tres figuras significativas con respecto al mismo: se comienza con la teoría del Signo Lingüístico de Ferdinand de Saussure, posteriormente con Roman Jakobson y su teoría de las funciones del lenguaje y especialmente la función poética para aportar mayor significación cuando se analice el concepto de Poiesis y otro tema no menos importante los conceptos de sinécdoque y metonimia que plantea este autor vinculándolos a los mecanismos del inconsciente de S. Freud: condensación y desplazamiento. Después se finaliza estudiando a estos dos lingüistas con el abordaje psicoanalítico de J. Lacan quién se basó en los autores citados pero introduciendo modificaciones significativas para la elaboración de su teoría e incluso conceptualizar su noción de inconsciente diferenciándolo al planteado por S. Freud ya que son muy grandes las influencias de los dos primeros teóricos analizados.

2.1.1. Teoría del Signo lingüístico. Ferdinand de Saussure

El lenguaje es esencial para la comunicación humana. René Wellek y Austin Warren (1953) plantean que existen tres tipos de lenguaje: el científico el cotidiano y el literario. El lenguaje científico para estos autores, es preciso concreto, universal y coherente; el lenguaje cotidiano es el que se empela día a día para que los integrantes de una misma lengua puedan entenderse. Las peculiaridades del lenguaje literario se desarrollan a continuación con la teoría del Signo lingüístico de Ferdinand de Saussure (1857-1913) y la teoría de la función poética de Roman Jakobson (1896-1982) y de sus puntualizaciones sobre la metáfora y la metonimia que serán base de la teoría de J. Lacan que las aplica a los dos mecanismos del inconsciente freudiano: condensación y desplazamiento.

Los aportes de la Lingüística serán brevemente puntualizados ya que son esenciales para el entendimiento del lenguaje poético del Siglo XX y para la teorización del inconsciente

lacaniano ya que este autor propone el retorno a S. Freud a través de tres autores F. de Saussure, Levi Strauss y Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

El mayor aporte que hizo F. Saussure (1913) fue la constitución de la Lingüística como una ciencia y la creación del Signo lingüístico; se lo concibe como la unión indisoluble entre un concepto y una imagen acústica. Esta imagen no es el sonido material físico sino su huella psíquica. El Signo lingüístico es una identidad de dos caras que puede representarse de la siguiente forma:

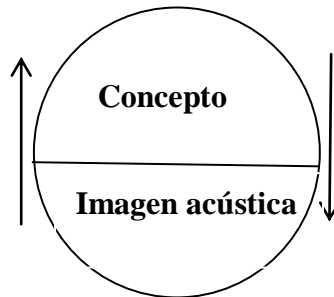


Figura 1- Esquema de Signo lingüística de F. de Saussure

En la Figura 1 se observa que el círculo representa la unión indisoluble entre el Concepto y la Imagen acústica y las flechas en ambos sentidos representan la relación recíproca. Al Concepto lo denomina **Significado** y a la Imagen acústica **Significante**.

Define a la lengua como un sistema de signos o relaciones entre signos, los cuales mantienen un tipo de relación específica entre sí, es decir, relaciones negativas de diferencias.

F. de Saussure plantea además dos conceptos claves respecto al concepto de Signo lingüístico: Denotación y Connotación. La Denotación se refiere que para un significado existe una relación literal con el significante en una lengua. En cambio la connotación establece que un significado se percibe a través del sentido figurado dado por el significante dentro de una misma lengua.

En la Figura 2 se representa gráficamente estos conceptos a través de dos ejes, uno que se podría llamar Horizontalidad o Denotación y por otro lado está el eje de la Verticalidad o Connotación.



Figura 2- Denotación vs Connotación

El lenguaje científico se ubica en la Horizontalidad, el literario en el eje de la Verticalidad y el lenguaje cotidiano en la Bisectriz, por citar solamente los tres tipos de lenguaje mencionados. (Wellek R. y Warren A., 1953).

La Denotación establece la forma literal mientras que la Connotación se inserta en el sentido figurado y será la base de la función poética de R. Jakobson. La Connotación es la característica esencial del lenguaje literario, especialmente, el poético y da como resultado las creaciones de las figuras o recursos retóricos como son por ejemplo la metáfora y la metonimia. Estos recursos literarios se explican a continuación con la teoría de las funciones del lenguaje de R. Jakobson.

2.1.2. La función poética. Roman Jakobson

R. Jakobson se basó en la teoría de F. de Saussure y en las tres funciones del lenguaje creadas por Karl Bühler (1934),: representativa, apelativa y expresiva. En la Figura 3 se resume la concepción del lenguaje de K. Bühler:

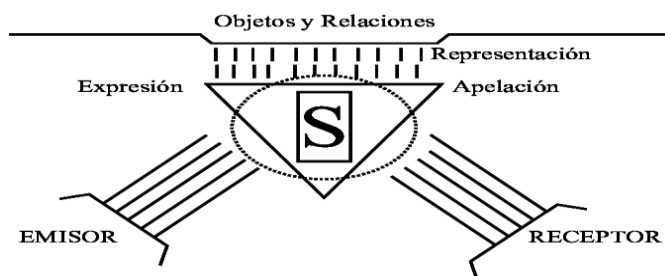


Figura 3- Modelo del lenguaje de K. Bühler. Extraído de: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Modelo-del-instrumento-Fuente-Buehler-1934-1965-En-la-Figura-1-S_fig1_321862144

Este modelo será la base de la Semiótica y será ampliado por el lingüista ruso Roman Jakobson que le agrega tres funciones del lenguaje entre la que se destaca la función poética.

A las funciones del lenguaje de K. Bühler, R. Jakobson las denomina Referencial, Emotiva y Conativa agregando en su teoría las funciones Fática, Metalingüística y Poética, constituyendo su aporte más valioso, principalmente esta última.

R. Jakobson afirma que la función poética tiene por interés responder a la siguiente pregunta: ¿Que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? Para responder a esta interrogante, el autor considera que la poética estudia la estructura del arte verbal y por tal razón forma parte de la Lingüística, sin restringirse a esta disciplina. Es la que predomina en la Literatura. Es aquella en que va a embellecer el mensaje con ciertos elementos como es el sentido figurado, la connotación, las figuras retóricas, el uso de la rima, el ritmo, el verso,

entre otros. El fin es conseguir un efecto emotivo en el receptor. Está orientada al mensaje en sí mismo.

Esta función para R. Jakobson se inserta dentro de la verticalidad o connotación como se observa en la Figura N°2.

La función poética tiene que ver con el concepto de *extranjería* del lenguaje planteado por Gilles Deleuze (1994). Dicho autor establece que el escritor *lucha* con el lenguaje y la sintaxis convencional. Distorsiona a la lengua madre y la *exprime* hasta sacarle giros inexorables. Rompe con las cadenas sintácticas y la *racionalidad* de la lengua. Por eso los escritores y especialmente los poetas tratan de *superar* el principio de arbitrariedad y convencionalidad del Signo lingüístico de F. de Saussure. Para ejemplificar lo que hace el artista literario se puede observar a través de la función metalingüística en la *Rima I* de Gustavo Adolfo Bécquer, primer poeta moderno que reflexiona sobre el lenguaje poético a través del propio lenguaje. El primer verso dice: *Yo sé un himno gigante y extraño*, es decir es todo el sentir del escribiente, metafóricamente representa la máxima abstracción poética. Y agrega posteriormente: *yo quisiera escribir del hombre / domando el rebelde y mezquino idioma*. El poeta aquí, quiere expresar los inefables sentimientos del alma ya que hay algo que se le escapa, dado que la racionalidad del lenguaje impera y no lo puede comunicar (al menos en el sentido convencional de la lengua) por eso el idioma es *rebelde* y es *mezquino*. Es decir, la poesía escrita es apenas la punta del iceberg, mucho queda dentro del escritor y poco queda expresado. En general, todos los poetas *distorsionan* el lenguaje creando de esta forma *otro* lenguaje dentro del propio lenguaje y es en esta *distorsión* de la lengua en el acto creativo lo que G. Deleuze denomina *extranjería*: el lenguaje literario se vuelve extraño al lenguaje del vulgo, lo supera, lo trasciende, encontrando a veces, lo *asintáctico* y lo *agramatical*:

Lo que hace que la Literatura surja con más evidencia en la lengua, como dice Marcel Proust, allí traza una suerte de lengua extranjera, que no es una lengua distinta, ni un dialecto regional recuperado, sino un devenir-otro de la lengua, una aminoración de esa lengua mayor, un delirio que se apodera de ella, una línea mágica que se escapa del sistema dominante. (Deleuze, 1994)

R. Jakobson y M. Halle estudiando los diferentes tipos de afasia establecen la relación entre los mecanismos del trabajo del sueño –condensación y desplazamiento- con los tropos poéticos característicos del eje de la verticalidad; de esta forma los vinculan a la condensación y desplazamiento

En una investigación acerca del contenido de los sueños y las secuencias temporales se basan en la contigüidad (para Freud, el “desplazamiento”, que es una

metonimia, y la “condensación”, que es una sinécdoque) o en la semejanza (la “identificación” y el “simbolismo” en Freud) (Jakobson, y Halle, .1956).

De sus palabras se desprende una correspondencia entre: -Desplazamiento y metonimia; -Condensación y sinécdoque⁵ y -Símil o “identificación” y “simbolismo”. Establecen una diferencia entre la metonimia y la sinécdoque y que, al vincularlos a los conceptos freudianos, dejan de lado a la metáfora.

Antes de presentar la teoría del Significante de J. Lacan, se retoma los términos freudianos condensación y desplazamiento. A partir de *La interpretación de los sueños* (Freud, S., 1976/1900) el contenido manifiesto de un sueño se interpreta que funciona como un conjunto de jeroglíficos a través de una serie de signos que deben traducirse a otro idioma que está más allá de lo manifiesto, que se corresponde al contenido latente del inconsciente.

¿Cuáles son los obreros de ese trabajo inconsciente? La condensación y el desplazamiento. El primero como su nombre lo indica, consiste en condensar, reducir. Si se describe el contenido manifiesto del soñante abarcaría media página (lo manifiesto) pero cuando en la técnica psicoanalítica se le pide al soñante que asocie a través de las ideas libres lo que le genera (plano latente) se amplifica 6 , 8 hasta 12 veces mayor que la extensión del sueño manifiesto. “El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y la riqueza de las ideas latentes” (Freud, S., 1976/1900). De esta forma una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra formando una totalmente distinta. Es éste mecanismo el que le da ese sentido incoherente al sueño por ser traducido al plano manifiesto por estar sucinto.

Aunque donde mayormente fue analizado fue sobre los sueños, el mecanismo de la condensación no es específico de estos y como afirma en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1976/1901) y en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1976/1905) la condensación constituye uno de los elementos esenciales de la técnica del chiste, del lapsus, del olvido de palabras, etc.

El desplazamiento aparece ya en los comienzos de su teoría de la neurosis: está unido a la comprobación clínica de una independencia relativa entre el afecto y la representación. Es un tipo de mecanismo que se da en las formaciones sustitutivas. Es el mecanismo por el cual la carga de una representación que resulta no tolerada en el plano consciente, se desplaza a otra carga distinta y sustituye esa representación no soportable para el Yo desviándose la carga energética en otro lugar constituyendo un corrimiento de energía produciéndose una deformación. En ésta juega un rol importante la censura onírica, censura que se opone a la expresión de los deseos inconscientes. Esta censura es la fuerza

⁵ Sinécdoque: tropo literario que vincula el todo por la parte.

que genera la necesidad de un desplazamiento para que el afecto quede separado de una representación reprimida, inconsciente, y de esta forma ese afecto pueda transferirse, desplazarse y ligarse a una nueva representación menos peligrosa para la consciencia, más insignificante. La censura que actúa en este mecanismo es una forma de burlar a la conciencia, es decir, que las representaciones psíquicas del inconsciente se puedan trasladar a la consciencia pero asociadas a otras representaciones menos peligrosas para la misma.

2.1.3. La teoría del significante. Jaques Lacan

La noción de Significante en J. Lacan tiene un lugar central en la teoría de este autor, es decir, constituye uno de los pilares fundamentales en torno al cual se van a organizar y articular los conceptos que componen su modelo teórico y del cual se desprende un tipo particular de práctica. Se analiza lo que se denomina el retorno a la significación, la cual la trabaja partiendo del Signo Lingüístico de F. de Saussure pero le va a dar otro sentido para dar lugar a lo que sería un algoritmo que Lacan llama en honor a Saussure “el algoritmo de Ferdinand de Saussure”. Se observa que la significación deja de ser efecto de la unión de un Significado y un Significante desplazando el tema a la cadena de Significantes, es decir, cómo a través de la concatenación y combinación de Significantes en la conexión y sustitución, metáfora y metonimia, se producen los efectos de significación (Lacan, J., 2009/1955-1956).

El algoritmo que propone J. Lacan tiene diferencias muy evidentes con el esquema planteado por F. de Saussure. Desaparece el círculo que da cuenta de la unidad que conforman estos dos elementos y también desaparecen las dos líneas bidireccionales mencionadas. Plantea también la inversión de los términos: el Significante está arriba y representado con una S mayúscula y abajo el significado con una s minúscula. A la barra que separa S de s, J. Lacan la denomina “barra resistente a la significación”.

¿Cómo se lee este algoritmo? J. Lacan responde como se observa en el algoritmo I de la Figura 4: Significante sobre significado: el Significante tiene la voz activa con respecto a la génesis del significado.

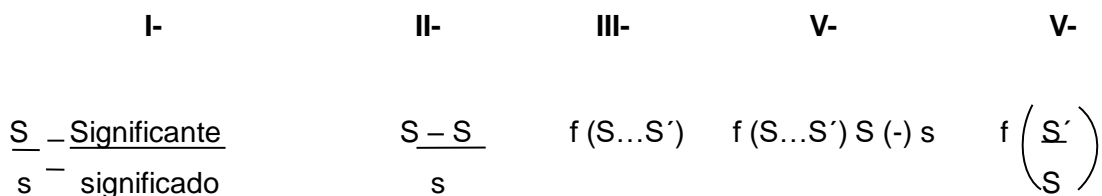


Figura 4- Algoritmos de J. Lacan: I- Primacía del Significante; II- Varios Significantes para un significado; III- Metonimia; IV- Metonimia: conservación de la “barra de significación”; V- Metáfora.

E introduce una definición en la *Clase XIV del Seminario 3: Un Significante en cuanto tal no significa nada*, es decir, que con un Significante no se atraviesa la barra de significación, de manera que se necesita al menos dos para poder producir un efecto de significación. Es lo que se observa en el algoritmo II de la Figura 4. Importante es la idea que el Significante ya no representa a un significado. El lenguaje, como sistema de signos que es para F. de Saussure se transforma para J. Lacan en un sistema de Significantes.

Por lo dicho se observa en J. Lacan la primacía del Significante, por eso invierte el esquema de F. de Saussure, ubicando al Significante por encima del significado. Para ver la función de Significantes no basta, incluso, con sólo dos términos sino que son necesarios al menos cuatro. Además incorpora la propuesta de R. Jakobson que asimila la sinécdoque y la metonimia, es decir los dos ejes del lenguaje -el de la combinación o concatenación de elementos y el de la selección o sustitución de elementos- a lo que S. Freud formula como las leyes del inconsciente: el desplazamiento y la condensación; J. Lacan se basa en esta propuesta pero a la sinécdoque la denomina metonimia y al otro eje, metáfora. Y crea fórmulas al respecto, como la III y IV para la metonimia asociada al desplazamiento freudiano y la V para la metáfora asociada a la condensación como se observa en la Figura 4. Allí se ve que las fórmulas de la metonimia conservan el mantenimiento de la barra mientras que para la de la metáfora se sustituye un Significante por otro. Hay creación de una nueva significación e incluso hay creación poética. El eje vertical remite a las sustituciones. Además J. lacan aporta también una noción de estructura y puntualiza que la misma es un conjunto de elementos covariantes, o sea que si uno de los elementos cambia de lugar, o se introduce uno nuevo, cambia el conjunto. Este aspecto nos remite a la noción temporal del Significante y del inconsciente. J. Lacan denomina a la cadena de Significantes (S...S) "batería de Significantes" (Lacan, J., 1988/ 1959-1960).

En la relación entre un Significante y otro (S_1 S_2) se produce un "bucle temporal" distinto al carácter lineal según lo planteado por F. de Saussure. En el Seminario 5, en la primera clase, J. Lacan señala que retroactivamente comprendemos el sentido de una frase, es decir, entendemos recién con la última palabra la primera. También plantea que se trata de englobamientos crecientes y por lo tanto podemos considerar como Significante cualquier tipo de unidad como fonema, imagen, término, frase, discurso completo e incluso un libro entero. Ahora, ¿cómo se descifra el inconsciente? J. Lacan utiliza una metáfora al comparar el trabajo que realiza S. Freud con el que hizo el egiptólogo francés Jean-François Champollion (1790-1832) considerado el fundador de la Egiptología conocido por descifrar la llamada "piedra de roseta" que constituye un sistema jeroglífico, ya que S. Freud pudo descifrar en ciertas escrituras, J. Lacan se basará a su vez en esta analogía o modelo, donde S. Freud dice que el sueño es una estructura hecha de imágenes o jeroglíficos. Y

¿cómo se descifra un jeroglífico? Por parte del analista a través de las dos leyes de los Significantes: la metonimia y la metáfora.

J. Lacan se aparta de la concepción que tiene S. Freud del inconsciente y afirma:

El inconsciente está estructurado como un lenguaje, lo cual se refiere a un campo que hoy en día nos es mucho más accesible que en la época de S. Freud (la Lingüística)...Antes de toda experiencia, de toda deducción individual, aún antes que se inscriban en él las experiencias colectivas que se refieren solo a las necesidades sociales, algo organiza este campo, inscribe en él las líneas de fuerza iniciales (Lacan, 1986/1964).

Plantea además que antes de la existencia y de cualquier experiencia, hay algo previo a la existencia de todos nosotros. La idea de J. Lacan es que antes de la aparición de cualquiera de nosotros ya la naturaleza ofrece ciertos Significantes o sea es pre ontológica. Lo interesante de J. Lacan es como refiere los Significantes a la naturaleza, no dependen de lo humano sino que son previos a cualquier humano y están dados por la naturaleza. Esta idea es contraria a lo que se nos enseña: que la naturaleza opera como un real previo, sin ley, y después en un segundo momento llegarán los Significantes del mundo humano para ordenar ese caos original. La lógica de J. Lacan es profundamente distinta a la propuesta por S. Freud de naturaleza versus cultura, donde habría una naturaleza previa que después es conquistada por el raciocinio humano. J. Lacan establece que los seres humanos vienen después de los Significantes: primero es el Significante y después la Humanidad (Lacan, J., 1986/1964).

J. Lacan admira profundamente a R. Jakobson y comparte algunas nociones de éste último con respecto a la metáfora y a la metonimia. Sin embargo, las diferencias son aún mayores, no todas son coincidencias. Prefiere establecer una correspondencia entre metáfora e identificación (Lacan, J., 2009/ 1955-1956).

La metáfora conlleva una *mudanza* o sustitución de un Significante por otro. Característica que comparte también con la metonimia, ya que en ésta, aunque el mecanismo opera en la sustitución, actúa a nivel del nombre. Igualmente se da en una mudanza del nombre del objeto por otro:

A diferencia de R. Jakobson, el planteo de J. Lacan podría esquematizarse de la siguiente forma: -Correspondencia entre el concepto freudiano de desplazamiento y la metonimia (al igual que R. Jakobson); -Correspondencia entre metáfora e identificación; -Relación entre el concepto freudiano de condensación y el “campo metafórico”.

Otra diferencia importante está en la concepción de los tropos⁶. R. Jakobson plantea que la condición que viabiliza estas figuras retóricas consiste en que exista una relación de

⁶ Tropo: Proviene de la Retórica. Es la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado.

contigüidad en la realidad, que es posible establecer un deslizamiento de una significación a otra cuando estas palabras sean “vecinas” en el plano referencial, como es el caso de las velas y el barco, o una sustitución cuando las palabras se encuentran afectadas por grados de sinonimias. J. Lacan, en cambio, establece que tanto la metáfora como la metonimia pueden prescindir de la referencia a la realidad del objeto y reposan solamente en el plano Significante. La metonimia para el psicoanalista reside en la conexión que se da de “palabra a palabra” y para ejemplificarlo propone el ejemplo de la flota anunciada por treinta velas y, recuerda que raramente a treinta barcos correspondan treinta velas. Según palabras de J. Lacan: “En lo cual se ve que la conexión del barco y de la vela no está en otro sitio que en el significante y, que es en esa conexión palabra a palabra donde se apoya la metonimia”. La metáfora, dirá dicho autor, reposa en la conexión “palabra por palabra”. Para el psicoanalista la metáfora en “una palabra por otra” se prescinde de cualquier semejanza entre los objetos a los cuales hacen referencia. Y afirmará que esto es posible porque obedece a lo que F. de Saussure llamó la arbitrariedad del Signo lingüístico (Murano, V., 2016).

J. Lacan se opone a la concepción de la metáfora que posee la Retórica clásica: la palabra proviene de la etimología del griego ‘meta’, fuera o más allá; y ‘pherein’, trasladar. R. Jakobson se adhiere a la concepción tradicional de la metáfora: Implica una transferencia del significado de una expresión a otra por una semejanza, que lleva a la sustitución de esta por aquella o mejor dicho, el mecanismo de la metáfora, sobre todo en poesía –también se da en el lenguaje cotidiano- , no es la sustitución sino la tensión entre dos realidades presentes, semejantes y desemejantes a la vez.

R. Jakobson en su planteo recoge la acepción tradicional de la metáfora- como esta explicado anteriormente- desde la Retórica clásica y que dominó hasta fines del Siglo XIX, como por ejemplo: *Tus cabellos de oro*, es decir, el oro de los cabellos por similitud a su condición de rubios se convierte en metáfora. Sin embargo, hoy día y desde principios del Siglo XX estas son consideradas metáforas arcaicas, fosilizadas y ya no utilizadas por los poetas en la ya estudiada función poética de R. Jakobson. Las metáforas modernas tienen que ver con lo que plantea J. Lacan, no tiene por qué existir una relación de similitud, a veces son oscuras e inclusive herméticas. Es más, cuánto más dispar sea la sustitución de un significante por otro, constituye un recurso más rico y plausible en una poética. J. Lacan recibe de R. Jakobson todo lo que implica el eje vertical que se observa en la Figura Número 2: Connotación vs Denotación, es decir, la connotatividad del lenguaje y fundamentalmente todo lo que se refiere a la función poética con sus respectivas figuras retóricas y la vinculación que hace éste de las mismas con la condensación y el desplazamiento de S. Freud. Y por lo anteriormente expuesto en todo lo analizado hay coincidencias y diferencias. Pero para la creación de su corpus teórico J. Lacan se basa también en el eje horizontal en que se encuentra la teoría del Signo lingüístico de F. de Saussure –plano denotativo- del

cual toma conceptos como el de Significante y significado pero otorgándoles su propia impronta personal. De esta forma se observa cómo el psicoanalista propone el retorno a S. Freud pero a través del filtro de la Lingüística basándose en las dos figuras relevantes de la misma como son F. de Saussure y R. Jakobson.

2.2. Poiesis. Principales teorizaciones. Aspectos psicoanalíticos

La palabra poema proviene del griego: poiêma, que significa composición poética. Poema deriva del verbo poieô que significa “hacer” o “crear”. De este verbo surgen también las palabras: Poiesis y poesía (Monlau, P., 1941).

Se observa que las palabras, Poiesis, poema y poesía, comparten el mismo origen: el verbo poieô. Sin embargo el término Poiesis es más amplio que el de poesía. Poiesis, es, para Heródoto, la creación como tal, en tanto que acción pura, es decir, proceso activo; mientras que poiêma, que ha llegado a nosotros con la significación de poema, canto, será el objeto de la Poiesis, es decir, el resultado de la acción.

La Poiesis se puede definir 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" (Comte-Sponville, A., 2013). Según esta definición de Poiesis se constata que está asociada a la creación. La palabra “crear” deriva del latín “creare” y “criar” lo cual significa que una cosa empieza a existir donde no estaba. La problemática de la creatividad esta siempre envuelta en un halo de misterio. El proceso creador ha sido estudiado desde diferentes ángulos con metodologías y puntos de vistas diferentes. No hay acuerdo sobre lo que es; sí sobre lo que es la creatividad: facultad de encontrar nuevas combinaciones y sistemas originales partiendo de la información ya conocida. Se trata de reestructurar o redefinir el mundo de lo ya conocido, desorganizar las formas establecidas para trasladar al psiquismo a nuevos espacios de lo desconocido.

Existen diferencias entre los conceptos de “creatividad” y “creación”, esta última es el producto, la obra y la creatividad es un concepto más amplio y universal. La creatividad está del lado del “ser” y la creación del “hacer” siendo que la creación es el producto de la creatividad. El móvil de la creación es la expresión de sentimientos, la necesidad de comunicar durante la interacción social que culmina con el impacto que produce en el lector. De hecho, el artista sabe que dedica su obra al otro o piensa que alguien puede sentir lo mismo que él, que puede coincidir o no; en la poesía, por ejemplo, siempre hay un destinatario (Calisti, T., 2014).

2.2.1. Primeras teorizaciones en Occidente. Platón y Aristóteles

La teoría de las ideas de Platón es la base sobre la cual edifica todo su pensamiento.

Ésta es una teoría esencialmente metafísica que nos habla de la realidad gnoseológica (problema del conocimiento), antropológica y psicológica: nos dice cómo es el Hombre y su alma. Y también constituye el fundamento de su Ética y de su Política. ¿Qué plantea en esta teoría? Platón divide la realidad en dos: el mundo sensible que es el que cotidianamente nosotros conocemos y nos dice que es la realidad aparente y el mundo inteligible que representa la Verdad. En el mundo sensible hay “cosas” En el mundo inteligible, en cambio, no hay “cosas” hay ideas. Es un mundo sin tiempo ni espacio y tampoco se ve alterado por el cambio. Por esto las ideas son inalterables, invariables y eternas. Con esta definición se observa que las ideas son superiores a las “cosas”. Pero Platón va más allá y nos sentencia que las “cosas” son copias de las ideas. Las “cosas” dependen de las ideas y Platón establece que éstas mantienen una relación de participación o de imitación de las ideas (Platón, /2008/s.f.).

¿Cómo se manifiesta la concepción de Poiesis en esta concepción de los dos mundos? La respuesta es importante porque es la primera reflexión articulada que existe sobre Poiesis en Occidente. Platón en su obra más importante: *La República* (que es donde plantea la concepción del mundo material y el inmaterial) tiene una concepción absolutamente negativa sobre lo poiético ya que lo que hace el artista al crear es alejar al ser humano en dos grados de la Verdad, que está en el mundo de las ideas, porque si el mundo sensible es una copia del mundo inteligible, lo que hace el arte –y la literatura, dentro de este- es reflejar las “cosas” del mundo sensorial y por lo tanto está creando poiéticamente algo falso que aleja al receptor de la obra creada en dos grados del mundo verdadero, el inteligible, ya que es una copia de una copia. Tan severa es su concepción de la Poiesis como algo engañoso, que, por esta razón, en la sociedad ideal que plantea en *La República*, excluye a los artistas.

Sin embargo, en otra obra importante de Platón como es *El Banquete* corrige esta posición negativa tan radical sobre la Poiesis y nos aclara que a veces, el artista, por un arrebató de inspiración máxima, dominado por las musas, es capaz en su creación de trascender el mundo meramente material a través de un especial estado de iluminación y alcanza el mundo inteligible y trae las ideas en estado puro al resto de los hombres y sería algo positivo ya que traería a éstas a los receptores de su Poiesis. A raíz de estos últimos conceptos, es de destacar, otro aspecto de la Poiesis que se observa cuando el artista, en *El Banquete* a través del acto de iluminación establecido traspasa el mundo sensible y llega a la idea sublime del Bien y que a través de lo creado alcanza lo sublime y la Poiesis está asimilada, de esta forma, a lo Bello, al Bien y a la Verdad. Y ésta será la concepción clásica de Belleza planteada en toda obra poiética hasta el neoclasicismo del Siglo XVII (Platón, 2014/s.f.).

Aristóteles en su *Poética* posee una posición totalmente positiva hacia la Poiesis, a

diferencia de su predecesor. Ya no está la teoría de los dos mundos de Platón y por lo tanto el acto creativo no está reflejando nada falso, como era con el mundo sensible según lo planteado por su maestro. Plantea dos conceptos fundamentales para la Poiesis: mimesis y catarsis. Lo hace con respecto a la tragedia griega. También la introducción del concepto de ficcionalidad de lo poiético (Aristóteles, 2009 /S.F.).

La Poiesis es mimesis o sea representación de la realidad. Ahora bien, representación de acciones que sean dignas de ser representadas por eso dice “imitación de una acción esforzada y completa” como lo son las acciones de las tragedias de los tres trágicos del Siglo V A. C. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Esta idea de imitación de la realidad es retomaba por el movimiento realista de la Segunda Mitad del Siglo XIX. La imitación, para Aristóteles, constituye la naturaleza íntima de la poesía y es causa de su origen. De esta forma lo que más se asocia al concepto de mimesis aristotélico es el de recreación. Volver a “crear” lo ya creado.

Pero refiriéndose a los terribles hechos representados en las distintas tragedias griegas, Aristóteles dice que a través de la “compasión” y el “horror” de lo observado por el espectador se produzca la catarsis. La obra trágica representa para el que observa una advertencia, un peligro en el que se puede caer. La catarsis en el sentido aristotélico se produce en el receptor de la obra literaria, idea que dominó muchos siglos, hasta el Romanticismo, quien interioriza la catarsis y el que se libera y exorciza sus demonios ya no es el receptor sino en el emisor, el escribiente, dando inicio a esta concepción el escritor alemán Goethe con su obra *Las cuitas del joven Werther* (1774).

2.2.2. Poiesis en la contemporaneidad

Con el surgimiento del Romanticismo a fines del Siglo XVIII en Alemania y que dominó a toda Europa en la primera mitad del Siglo XIX el concepto de Poiesis tiene un gran cambio que se acentuará más aún a fines del mismo siglo con el surgimiento del Psicoanálisis. La creación ya no es lo mismo que en la concepción clásica. Tampoco el concepto de belleza que plantea Platón y que duró muchos siglos hasta el Neoclasicismo del Siglo XVII y el Iluminismo del XVIII. También comienza una Poiesis que plantea temas impensables en la concepción clásica como el planteamiento de temas demoníacos y monstruosos (Kant, I., 1991/ 1790), rompiendo definitivamente con la armonía clásica y la Gran Teoría⁷ de la misma, que asimila lo bello y lo estético al Bien y a la Verdad como se planteó que tiene su origen en el Banquete de Platón y que se extendió como la Gran Teoría sobre la creación literaria y que se romperá definitivamente desde el Romanticismo a la

⁷ La Gran Teoría: Iniciada por los Pitagóricos, en su enunciado principal declaraba que la belleza estaba ligada a la relación, orden y proporción entre las partes del elemento y la manera como se interrelacionan. Esta teoría es caracterizada por W. Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas*.(2013).

actualidad. De esta forma, a nivel temático surgen nuevos temas, por ejemplo, el tema del pacto con el demonio y la venta del alma al diablo, Mary Shelley escribe *Frankenstein* donde lo bello se abre camino hacia otros conceptos, pero la idea principal es que algo no bello per sé en la realidad una vez que es llevado al campo del arte o de la literatura específicamente se convierte en algo bello. La belleza de la fealdad podría decirse. La Poiesis a partir del Romanticismo y más aún, posterior al surgimiento del Psicoanálisis no identifica más la creación artística a la moral y puede plantearse una Poiesis amoral incluso como la que realiza el Marqués de Sade (Tatarkiewicz, W., 1997).

En el Siglo XX el lenguaje establece nuevos sistemas de signos que son a su vez, nuevos modos de ver la realidad y reinventarla. Como consecuencia surgen nuevas funciones estéticas. El *logos* y el concepto dan un paso a la imaginación y al caos que de alguna forma lo crean. Tanto el lenguaje literario como el psicoanalítico se convierten en un saber multidisciplinario y transgenérico rompiendo con las categorías ortodoxas y los esquemas analíticos precedentes (Nigro, M., 2004).

De esta forma la Poiesis y el lenguaje se vuelven oximorónicos⁸ – la importancia del oxímoron en el macrotexto poiético de Sara se analiza al final de este capítulo-; lo oximorónico tiene que ver con lo indiferenciado, lo dicho y lo no dicho siendo a su vez una nueva ordenación del mundo –a través de la palabra-, la “franja indecible” del andrógino planteado por Roberto Echavarren (1997). Lo que se plantea en esta nueva concepción de la Poiesis es un ejercicio de un nuevo conocimiento. Así está presente en la Poiesis de Sara el debate entre la trascendencia y la consistencia, entre el *logos* y el *pathos*. La escritura anti-estructural que arrasa con la frontera entre el ser y el no-ser provoca la ruptura del *establishment* ejerciendo una “concepción comunicacional fractal” de la que habla Rafael Courtoisie (2002). Esta condición de cuestionamiento de las identidades fijas, como plantea Luis Bravo (2002) la Poiesis “huye de cualquier autoridad asfixiante” aspecto que no solo lo vemos en la creación y el lenguaje literario sino también en el lenguaje psicoanalítico así como en una sesión terapéutica en donde se observan distintas comunicaciones transversales. Las dos Poiesis, la literaria y la psicoanalítica –como se verá a continuación- plantean un laberinto oracular en un tiempo circular y no lineal, como caracteriza S. Freud al inconsciente. Aspectos claves de estos dos universos poiéticos son la desorganización y la pluralidad. Así se observa una nueva creación a través de un tipo particular de lenguaje, y la construcción de un nuevo sentido, fruto de renovados estudios para los teóricos literarios, filosóficos y psicoanalistas. Se caracteriza por los encadenamientos y los desplazamientos semánticos, lo que S. Freud (1976/1900) plantea como condensación y desplazamiento

⁸ Se refiere a oxímoro, figura retórica que consiste en oponer dos términos o ideas.

como se analiza en el ítem correspondiente al lenguaje con las figuras del lingüista R. Jakobson y el psicoanalista J. Lacan.

2.2.3. Poiesis y Psicoanálisis

Se aborda, a continuación, la vinculación entre Psicoanálisis y Poiesis a partir de dos aspectos: la dimensión poética del inconsciente y de la práctica psicoanalítica.

El primer aspecto se basa en la idea que caracteriza al inconsciente como “un saber que no se sabe”, en el reconocimiento de la existencia de una dimensión poética de lo inconsciente, incluyendo sus manifestaciones como son los sueños, lapsus, chistes y los síntomas. Se promueve e incentiva el llamado a incluir una sistematización de lo poético como parte integrante de la práctica psicoanalítica, especialmente en sus lecturas del inconsciente (Herrera, R., 2005).

Esta dimensión poética del inconsciente tiene asidero con la vinculación que hicieron R. Jakobson y J. Lacan al identificar dos tropos literarios como la metáfora y la metonimia a los mecanismos psíquicos de la condensación y el desplazamiento del inconsciente freudiano. J. Lacan considera que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y en ocasiones emerge como un “mediodicho”, como un decir a medias. Este “mediodicho” es similar al discurso poético. Resultante de esto, J. Lacan advierte que los psicoanalistas deben de conocer las posibilidades poéticas que el lenguaje presenta como las conocen los propios poetas. Él mismo se quejó de no ser suficientemente poeta como para aportar al Psicoanálisis una mayor comprensión y le realiza un homenaje a Marguerite Duras en un encuentro que tuvo con ella al reconocerle que ella con su Poiesis había expresado todo lo que él todavía no había logrado expresar en palabras (Herrera, R., 2005).

El segundo aspecto se refiere a la práctica psicoanalítica donde a partir del método de la asociación libre el analista debe asimilarse al poeta para decodificar los distintos contenidos manifiestos del analizante para alcanzar la cabal dimensión de lo latente.

La atención del analista no sólo se dirige hacia las palabras textuales que el analizante menciona –lo manifiesto-, sino que también son de importancia aquellas que el sujeto “trastabilla” o “mal” dice. Este aspecto es similar al que acontece en la poesía, puesto que en ambos, existe un deslizamiento hacia otro sentido, hacia “algo” que se oculta. La poética del Psicoanálisis apunta hacia esa “realidad”, que existe más allá de las palabras, y lograr crear, Poiesis (Herrera, R., 2005).

¿Qué relación hay entre la poesía y la palabra de un paciente?

La poesía y la palabra del paciente poseen una característica en común: “la verdad” que se esconde detrás de cada una de las palabras que expresa el analizante. J. Lacan considera que la práctica psicoanalítica es poesía, dado que cuando el sujeto aborda la sesión terapéutica y comienza su discurso está haciendo poesía en la medida en que está

intentando decir “algo más” de lo que quiere decir conscientemente (Paredes, I., 2009).

2.3. Creación. Arte. Psicoanálisis

Se plantea en instancia: ¿Qué es el arte?

El Arte es apertura y devenir. Una apertura es una cuestión de videncia, eso que deviene tan intolerable que desborda y estalla toda percepción conocida para liberar un universo intangible de sinsentido. El arte es vidente porque invoca las sensaciones que persisten y encarnan el acontecimiento para abrir en lo finito toda la potencia del infinito. Es lo propio del arte, una apertura que desprende y hace vibrar las sensaciones, las acopla y las abre, en un movimiento de estructuración y conservación de su infinitud. Por ello, no se debe confundir el arte con el caos, sino que es una composición del caos que brinda la dinámica de una variedad nueva en el mundo; el artista es creador de composiciones abiertas que inventan nuevos afectos, los muestra en su quehacer artístico y los hace devenir en el mundo como línea trazada en el universo. Un caos compuesto que en su forma inestable y momentánea denuncia toda conformación reactiva del universo; no como una operación desinteresada, ni con una finalidad sublime, sino tan sólo desde la profunda afirmación de las fuerzas creativas de la vida, de una vida activa que es “el más alto poder de lo falso” y que estimula la potencia fabuladora de lo nuevo (Deleuze, G., 1994).

El arte es la creación de un objeto estético como resultado de un trabajo realizado conforme a unos preceptos y estilo, tomando en cuenta los parámetros de una escuela o movimiento en una época. Implica habilidad, destreza y talento, razón por la cual no todos los creadores son artistas. Hay que distinguir entre actividad creadora y creación artística, es decir entre creador y artista.

En cuanto al proceso creador desde el punto de vista psicoanalítico, la creación como el sueño y el duelo implica un trabajo psíquico. Sueño, duelo y creación son faces de crisis para el aparato psíquico. En el proceso creador las pulsiones de vida-muerte, destrucción-reparación, están presentes en una dialéctica que doma lo destructivo, durante el mismo experimentan cambios en los estados de ánimo, angustias, incluso hasta satisfacciones que motivan a seguir o retroceder. El artista se sumerge en un “trabajo de duelo” al iniciar cada obra. De esta forma el acto creativo dependería de una reactivación de la posición depresiva infantil en la que existiría una fijación. El deseo de crear surgiría entonces tal como lo propone M. Klein (1940) del impulso de restaurar al objeto materno, dañado en la fantasía. Y distingue dos grandes etapas en el proceso creador. La primera sería la inspiración y la segunda la elaboración. En la inspiración se observa una gran exaltación afectiva en un momento de Caos. Se pone en marcha la regresión: bucear en el inconsciente y luego emerger. Es semejante al trabajo del sueño. No hay pérdida del sentido de la realidad. En la elaboración, en cambio, requiere de la intervención de la conciencia,

dedicación, esfuerzo, el uso de la técnica y materiales. Una vez terminado el duelo debe renunciarse al objeto, afirma M. Klein. El artista debe lanzar al mundo su obra. Es autoconocimiento, integración y cambio psíquico (Klein, M., 1940).

Ya desde los comienzos del Psicoanálisis se intentó desentrañar el fenómeno artístico buscando la comprensión de los conflictos inconscientes que movilizan al creador y que se manifiestan en su obra, buscando además las variables psicológicas que intervienen en las etapas del proceso creativo. Así, de esta forma, nos enfrentamos al propio S. Freud, quien trató específicamente el tema del “genio creador” en las siguientes obras: *El poeta y los sueños diurnos* (1981/1907), *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (1986/1910) y *Dostoievski y el parricidio* (1978/ 1928). También se refirió al “poeta” o al “artista” en *Lo inconsciente* (1981/1915) y *Tres ensayos para una teoría sexual* (2015/ 1905). Es de destacar que en su obra *El delirio y los sueños en la Gradiva de W.Jensen* (1976/ 1907) S. Freud plantea la posibilidad de aplicar el método psicoanalítico a la producción artística. En *Tótem y Tabú* (2012/1912) amplía el campo del Psicoanálisis aplicado. En el “*Moisés*” de Miguel Ángel (1978/1914) explícita el método de análisis del arte, resaltando la idea del impacto de la obra sobre el espectador y la posibilidad de esclarecer dicho efecto interpretando la misma. En su obra *Lo ominoso* (1976/1919) establece ideas trascendentales como la muerte, la castración y lo tanático, siendo esta última analizada a partir de *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann (1815), apartándose de la concepción de lo bello de la Gran Teoría e introduciendo el concepto de lo siniestro como categoría estética; y, *Más allá del principio del placer* (1981/1920) donde obliga a repensar la obra de arte desde la Pulsión de muerte. Por todo lo antedicho queda claro que desde el Psicoanálisis la obra de arte se convierte en un acto cargado de significación, como una solución de compromiso más sana que el síntoma.

En realidad a lo largo de toda su obra se encuentran alusiones al tema aunque no tiene una única definición de creatividad que sea suya. Sin embargo S Freud aporta tres ejes con respecto a la creación artística: la importancia (determinación) de la infancia en el futuro de la persona, lo segundo es la sublimación y el poderío de la fantasía y por último la idea que el arte recoge lo que el artista reprime.

2.4. La Poiesis en la obra literaria de Sara de Ibáñez

Lo primero que se destaca en la Poiesis de Sara de Ibáñez es la concepción del don creador y de la creación misma como una condena, algo doloroso que encierra la poetisa dentro de si misma y la aleja del mundo - a pesar de reflejarlo en *Hora ciega* (1943) a la realidad de la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Fría posterior a ésta en *Apocalipsis XX-*. La creación posee de esta forma una doble dimensión; es al mismo tiempo una “gracia” otorgada por las Musas pero que tiene su correlato de encierro y opresión.

Se distingue dos tipos diferentes de capacidad creativa: la común a todos los individuos, patrimonio de la condición humana y la de aquellos seres excepcionales, genios que se distinguen del resto de la población. El genio le revela al mundo algo de su esencia y también de su propio ser (Grinberg, L. y Grinberg R., 1980).

También se diferencia en el genio creador dos procesos psíquicos: el de la proyección exteriorizada a través de la obra, vínculos, sentimientos y vivencias del poeta y el segundo proceso es el de la identificación, la del observador con la obra artística. El encuentro entre el poeta y el lector no es directo ya que esta mediatizado por la obra de arte que solo se completa por la mirada del espectador. Toda Poiesis es abierta y polisémica. No existen interpretaciones unívocas de las obras. El inconsciente del lector se funde con el del artista pero también a través de un trabajo consciente de asociaciones. La interpretación es realizada desde un lugar muy diferente a la del que el genio creador partió en su vacío, el proceso sigue un camino inverso ya que lo hará desde el consciente al inconsciente, cuando aquel lo realiza del inconsciente al consciente. (Ey, H., 1969). Estas palabras del autor se refieren a toda Poiesis, sin embargo, estos conceptos son claramente aplicables en la Poiesis de Sara. Principalmente en el carácter polisémico de la poética sárica, establecido por el uso intensivo de la metáfora que la poetisa utiliza, siguiendo una larga cadena de Significantes connotativos –como lo plantea Lacan- sin agotar nunca su significación.

Teresa Calisti expresa “En el plano creador las pulsiones de vida- muerte, destrucción-reparación, están presentes en una dialéctica que doma lo destructivo, durante el mismo se experimentan cambiantes estados de ánimo, angustia, hasta satisfacciones que motivan a seguir o retroceder” (Calisiti, T., 2014). Estos conceptos sobre la Poiesis en general, pueden detectarse en la Poiesis de Sara, el trabajo de creación se enfrenta con la pérdida, el exilio y el dolor. Estas ideas son fundamentales en Sara de Ibáñez, expresados en forma explícitos en el poema *Isla en la Tierra (Canto, 1940)*:

Al norte el frío y su jazmín quebrado.
Al este un ruiseñor lleno de espinas.
Al sur la rosa en sus aéreas minas,
y al oeste un camino ensimismado.

Al norte un ángel yace amordazado.
Al este el llanto ordena sus neblinas.
Al sur mi tierno haz de palmas finas,
y al oeste mi puerta y mi cuidado.

Pudo un vuelo de nube o de suspiro

trazar esta finísima frontera
que defiende sin mengua mi retiro.

Un lejano castigo de ola estalla
y muerde tus olvidos de extranjera,
mi isla seca en mitad de la batalla.

También en su condición de “ser excepcional” o “genio creador” se constata en Sara la soledad, el dolor desgarrante, la angustia y el sentimiento de exilio, sin embargo, la poetisa asume todo esto, lo asimila a la condición de isla entre los hombres, es decir, se aleja y aparta de la humanidad –la metáfora de la isla lo ejemplifica, acentuada por el oxímoron “en la tierra” porque no existe en verdad una isla en la tierra- pero no retrocede ante el impulso creativo. S. Freud trata específicamente el tema del “genio creador” a lo largo de toda su obra. Así expresa:

La poesía como el sueño diurno sería la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles (... un poderoso suceso actual despierte en el poeta el recuerdo de un suceso anterior perteneciente casi siempre a su infancia, y de este parte entonces el deseo que se plasma en la obra poética la cual deja ver en la misma medida elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo) (Freud, 1976/1907).

Esta idea es central para toda Poiesis ya que establece que la facultad de fantasear del adulto se corresponde al juego del niño y se produce cuando este deja de jugar.

El don creador se basa en la inspiración, término que proviene del latín *inspirare* que significa soplar en / hacia adentro. En el ámbito religioso remite al soplo divino. La relación entre inspiración y creación, ya figura en los escritos bíblicos: “Y formo pues el eterno Dios al hombre del polvo de la tierra y sopló en sus narices aliento de vida y pone al hombre alma viva” Biblia, Génesis 2:7; 1985 /s.f.).

En la inspiración creadora hay un estado alterado de la consciencia donde se producen mecanismos psíquicos regresivos. El estado más próximo a la inspiración creadora es el éxtasis místico; más tarde se postula que la inspiración no proviene del afuera sino que nace del inconsciente y mecanismos proyectivos hacen que lo sitúen como viniendo de afuera (Calisti, T., 2014).

El sujeto tiene un potencial creativo que surge del trabajo de su yo maduro, es decir de la construcción inconsciente relacionada con el Eros, o instinto de vida, en contraposición con el instinto de muerte. La creatividad se relaciona con un proceso pulsional que moviliza las representaciones mentales produciendo asociaciones desacostumbradas que permiten el surgimiento de nuevas ideas (Anzieu, A., 1993).

El sentimiento de destierro en su condición “don creativo” no se observa en la utilización del lenguaje ya que este siempre está dirigido a un otro sin romper el circuito comunicacional. Los distintos significantes concatenados como se mencionó en J. Lacan, emergen en esta Poiesis como zona de encuentro con el mundo.

El lenguaje para S. Freud es una conspícua de su condición de ser social, este concepto es central en el amplio edificio teórico que nos legó en su obra. En este sentido el lenguaje psicoanalítico parte del establecimiento de la primera relación objetal con la madre con quien se establece una relación de condicionamiento recíproco, es decir, de doble vida. Anteriormente A. Wilhelm von Humboldt (1767-1835), expone que el lenguaje es la expresión cumbre de la referencia intrínseca del poeta hacia otro. El yo no existe sin una relación existencial sin un tú. S. Freud concuerda que el lenguaje constituye el receptáculo por excelencia de las experiencias de toda la humanidad y concibe el lenguaje y el pensamiento desde un punto de vista dialéctico ya que existe un proceso simultáneo entre la articulación fonética y la concientización del pensamiento articulado: los pensamientos se vuelven reales por medio de la formulación del diálogo. Sin lenguaje no hay razonamiento posible. El método dialéctico en cuanto instrumento del pensamiento no instaura de antemano las contradicciones que la abraza en su condición de permanente tensión entre la realidad externa y la interna. F. Hegel, K. Marx, F. Engels W. von Humboldt y S. Freud coinciden en señalar que el núcleo central de la dialéctica es contemplar el carácter *contradictorio* de toda realidad. Se renuncia a cualquier supuesta verdad eterna y resolución definitiva. La oscuridad que provoca que la realidad es dialéctica está construida en base a contradicciones que producen una profunda incertidumbre existencial respecto a la capacidad cognitiva (von Humboldt, A. W. ,1824).

La dialéctica como fecundación de la contradicción se observa en el lenguaje oximorónico y/o antitético de la Poiesis de Sara. Lo que afirma con el sustantivo lo denigra con el adjetivo. Es asimilable al utilizado en la práctica psicoanalítica dado que el paciente manifiesta un lenguaje a veces contradictorio entre el querer decir y lo dicho, con lo latente a través de lapsus, actos fallidos, ente otros.

El paradigma paradójico en Psicoanálisis propone utilizar la configuración dinámica de la paradoja como estructura y proceso de conocimiento: “la estructura lógica de la paradoja es la del inconsciente y la de su teoría, permite la inclusión y la complementariedad de elementos diferentes y aun opuestos” llama. “(...) paradójico en el caso del psicoanálisis toda dinámica en la cual hay transformaciones de la significación de un término en otro pero que siguen coexistiendo todas las significaciones aun opuestas.” (Singer, F., 2002).

En lo paradójico suelen dialogar los extremos, organizarse, enriquecerse e influenciarse mutuamente, emergiendo una cualidad inadvertida. Se deconstruyen los significados primitivos para acceder a una comprensión más amplia. La lógica paradójica es

de gran importancia en el campo del Psicoanálisis vehiculizándose en el lenguaje, y la aprehendemos parcialmente circulando entre dos extremos: en uno, la detención de la paradojalidad permite definiciones relativas; en el otro, la movilidad habilita el movimiento constructivo y deconstructivo propio a la producción del conocimiento y el trabajo metapsicológico del sujeto (Núñez, M. y Prieto G. 2009).

A través de la utilización de este lenguaje, Sara supera la arbitrariedad del Signo lingüístico propuesto por F. de Saussure a través de la utilización de la connotatividad de su poética que se inserta en la línea vertical de la Figura 2, donde predomina de sobremanera la metáfora y lo figurativo –función poética de R. Jakobson- alcanzando niveles a los cuales es, muchas veces, difícil de acceder, fundamentalmente porque la metáfora que utiliza la poetisa se corresponde no con la idea tradicional de ésta –basada en el principio de similitud- sino con la propuesta por J. Lacan que establece –ya desarrollado con anterioridad- que cuánto más se alejen los Significantes de los significados mayor será el verdadero valor metafórico.

Así en la voz de Sara se constata todo lo antes expuesto; a modo de ejemplos:

- a) El soneto- ya citado- de apertura de su primer obra (*Canto*, 1939) *Isla en la Tierra*, el propio título es un oxímoro. en sí mismo
- b) A nivel semántico: *Visión XVIII (Apocalipsis XX, 1970)*

Las madres allí están, desde allí miran
las polvorientas, las hundidas madres,
secas fuentes del hijo. Los vientres desfondados,
los arrugados muslos como perlas marchitas,
largos lirios quemados por las lágrimas
en un aire que gime como los moribundos...

El lenguaje en la Poiesis sárica también es un lenguaje intertextual⁹ a veces explícito y a veces aludido, sugerido, como toda obra literaria del Siglo XX, como experiencia de cultura, que presupone por parte del lector el conocimiento de obras precedentes. Así, *Apocalipsis XX* es el hipertexto del hipotexto el Apocalipsis bíblico, y el poema *Plegaria* del poemario *Las Estaciones y otros poemas* es el hipertexto del soneto de Francisco Quevedo *Amor constante más allá de la muerte*- que es el hipotexto. Implícitamente, hace referencias a la Poiesis de la Antigüedad greco latina, hebrea, dantesca, romántica -especialmente a la planteada por Charles Baudelaire quien introduce el tema de la poética del asco en occidente en la Segunda mitad del siglo XIX-, así como también está inserta en la Poiesis de

⁹ Intertextual; se refiere al vínculo entre el hipotexto (texto original) y el hipertexto (texto nuevo creado a partir del hipotexto).

la contemporaneidad, cuyos aspectos centrales ya expuestos, se aplican a la Poiesis de Sara, (Martínez, J.E. 2001)

El anhelo al amor al conocimiento absoluto es otro eje vertebrador de su Poiesis. Sara se auto contempla- a través de la rigurosidad formal- en sus versos, como forma de trascender su mera condición humana, que por tal razón el conocimiento total le es vedado. Prosigue de todas formas, la búsqueda permanente del saber absoluto. (Ibáñez. S., 1990). No obstante, también el Psicoanálisis está atravesado por el saber donde una de sus premisas es que el inconsciente es un saber no sabido en un continua búsqueda del mismo (Urbina, I., 2014).

Se fundamenta y complementa lo antes expuesto, respecto al Psicoanálisis, a través de F. Singer:

El saber en psicoanálisis se despliega sobre el fondo de un no saber (...) la integración del no saber no concierne tanto la posibilidad de su eliminación, sino el juego dinámico, paradójico, de fuerzas de saber y no saber en el interior de un sistema, sea éste la transferencia, el síntoma, el sueño u otros elementos del dispositivo analítico (...) La teorización en psicoanálisis no alcanza totalmente su objeto, y guarda un límite en relación al saber ligado al punto en el que el inconsciente se constituye como irreductible a la consciencia. El saber guarda siempre un reducto de no saber (Singer, 2002).

Se continúa con la intertextualidad (de F. Quevedo y de J.L. Borges) y el amor al conocimiento de Sara en el Poema *Plegaria* (*Las estaciones y otros poemas*, 1957):

Si tú estás allí en lo oscuro,
señor sin rostro y sin pausa;
si tú eres toda la causa
y yo tu espejo inseguro.
Si soy tu sueño, y apuro
sombras de tu sueño andando,
pronuncia un decreto blando:
líbrame de no pensar,
y echa mi polvo a vagar
eternamente pensando.

Respecto al conocimiento limitado en su condición humana en versos de portentosa soberbia Sara lanza la manzana, símbolo del conocimiento humano, y por lo tanto limitado, al “pudridero”, símbolo de la descomposición del saber el mundo en el poema *Desafíos II* (*La batalla*, 1967):

Arroja tu manzana al pudridero,
la luz de tus escuálidos planetas,
tus aceites impúdicos, tus flores
leprosas, y tus lámparas resacas

.....
.....

Mendigo de los dioses, abre al punto
tu triste mano bajo el sucio guante
robado en las celestes roperías
que en menester de máscara humillaste

La Poiesis en Sara como se ha visto hasta ahora es metafísica porque aborda el Ser y su existencia, pero también es sensorial siendo esta cualidad lo esencial en el arte.

Desde el punto de vista psicoanalítico las imágenes-texto de la literatura han cobrado gran importancia en las teorizaciones de las últimas décadas asimilándolas al concepto de *representación* planteado por S. Freud, quien concibe el aparato psíquico como un sistema de representaciones conectadas por nexos que constituyen procesos de pensamientos en tanto desplazamientos (Cebolla, M., 2014).

Para esclarecer las teorías de las representaciones en Psicoanálisis es necesario establecer dos niveles de análisis: el clínico y el metapsicológico. Este último plantea la articulación de tres órdenes: el tópico, el económico y el dinámico. Importa para este trabajo el punto de vista tópico que establece en la teoría de las representaciones: “la representación cosa, propia del inconsciente y la representación palabra, inherente al pre-consciente. La subjetividad funciona de acuerdo a los procesos primarios y secundarios de tal modo que las formas de sentir, pensar y actuar del sujeto se sitúa entre lo primitivo del impulso (correspondiente lo primario) y lo evolucionado del pensamiento (proceso secundario)” (Freud, S., 1981/1915). Más adelante, André Green agrega un tercer tipo de procesos psíquicos que alude a la existencia de lo que se entiende como un potencial hermenéutico potencial del aparato psíquico vinculado a la creatividad como algo antagónico a la repetición y a su vez diferente y superadora de la sublimación (Green, A., 1996).

El macrotexto poético de Sara plantea imágenes-texto es decir es una poética sensorial asociada al concepto de representación en Psicoanálisis, se adscribe a los procesos secundarios pues se corresponden a imágenes procesadas por un pensamiento elaborado. También en la prosodia sárica emergen los procesos terciarios antes

mencionados, creados por A. Green, pues son más creativos que reproductivos alejando de esta forma a la representación en el sentido aristotélico como mimesis.

Así en el poema *Estío* (*Las Estaciones y otros poemas*, 1957), Sara expresa:

Duerme el Dios los labios presos
con la sombra de la llama,
por un cielo que él no advierte,
sobre un ala de la muerte
camina la suave Diosa.

Las imágenes-texto en su poesía se corresponden a la representación esencialmente acústica que deriva de la palabra (Freud, S., 1927, 1938). Se establece la idea de heterogeneidad del Significante y se piensa en la actividad representativa como un verdadero trabajo psíquico que incluye el pensamiento, la *representación palabra*, los silencios, es decir todo lo que se incluye en el “discurso”. Se diferencia este “discurso” del lenguaje ya que se sitúa a este último en la idea de un código fundamentalmente verbal y como a un conjunto de normas para observar como las distintas estructuras que maneja la poetisa con un gran dominio de sonetos, liras, silbas entre tantas (Green, A., 1972).

A veces las ideas no pueden representarse por su gran nivel de abstracción como imágenes-texto, por ende surge el concepto de *lo irrepresentable* también abordado por el Psicoanálisis a través de la escisión del yo (Freud, S., 1981/1927). Lo irrepresentable genera emociones intolerables y frente a la ausencia de las imágenes-texto culmina la sensorialidad que caracteriza a su poesía y por esta razón se cierra a sí misma como en la Poiesis de Dante Alighieri (1265-1321) en el Canto XXXII del *Paraíso* de la *Divina Comedia*, que ante la imposibilidad del poeta de describir la santísima trinidad, desaparecen las imágenes-texto y cualquier tipo de Significante por lo que yace únicamente el silencio y con este el fin de su poema (Alighieri, D., 2019/1304-1321).

El aspecto esencial y vertebrador de la obra de Sara es su obsesión por el tema de la muerte, desde su libro inicial hasta sus últimos poemas que registran su propia muerte a través del cáncer en *Diario de la muerte recopilado en Canto Póstumo*.

En la Poiesis de Sara la muerte se asimila a la danza macabra medieval, y a una nueva concepción de lo bello que involucra lo monstruoso, lo siniestro y el asco.

La Pulsión de muerte como constructo teórico freudiano, es el núcleo central abordado en el Capítulo 3 primero en forma teórica y luego aplicado a la poética sárica.

La concepción de belleza en la obra de Sara se distancia absolutamente a nivel semántico del sentido clásico de la misma –y se dice a nivel semántico porque a nivel

lingüístico-sintáctico-gramatical o estilístico¹⁰ sigue apegada a las estructuras líricas tradicionales-. Sólo en este aspecto su Poiesis sigue a la Gran Teoría de la belleza caracterizada por Wladyslaw Tararkiewicz anteriormente explicitada. En este sentido y sólo en este sentido, en el manejo fluido de las distintas estructuras poéticas y el gran manejo de la lengua, en el rigor formal, es que Sara es clásica. Por el contrario y a nivel de lo que expresa con los mismos versos –respetando incluso las rimas asonantes así como consonantes- esta misma Poiesis de Sara plantea la ruptura definitiva –ya iniciada por los románticos- con esta Teoría clásica que dominó por dos mil años en el campo literario y artístico. Lo bello en la poetisa abarca lo espeluznante que se desprende de sus poemas así como su aspecto inquietante, principalmente en sus últimos poemarios. Desaparece de esta forma el concepto unívoco de lo bello que lo asimilaba al Bien y a la Verdad. En la contemporaneidad lo monstruoso puede ser una categoría estética así como lo putrefacto, lo terrible e incluso el asco. Este aspecto de la obra de Sara, nos retrotrae al concepto de ominoso en Freud. Lo que más se destaca de este estudio freudiano es que es un análisis psicoanalítico enfocado hacia la Literatura ya que comienza explicando lo siniestro y espeluznante en el cuento de E.T.A. Hoffmann (1776-1822): *El hombre de arena* (1815) introduciendo estos conceptos a lo cotidiano. Lo que más se destaca del estudio freudiano es la confrontación de sus ideas con las planteadas por E. Jentsch (1867-1919), “que, si bien plena de interés, no agota el asunto”. Se destaca que S. Freud tampoco agota el tema ni da una clara definición de la palabra que él utiliza que es: “Unheimlich”. ¿Qué es lo siniestro para S. Freud vinculándolo a una categoría estética? El autor dice que estamos acostumbrados a que lo siniestro solo le pertenece al mundo de lo fantástico o a los mundos de la ciencia ficción y de lo parapsicológico pero puntualiza que no está de acuerdo con esta idea. Y establece que la realidad también puede ser siniestra, que puede contener túneles, pasadizos y monstruos. S.Freud cita a E. Jentsch, quien considera que lo siniestro tiene algunas características fundamentales: en primer lugar siempre es lo desconocido a nosotros y que ese desconocimiento no tiene que ver con la falta de experiencia sino con la ignorancia intelectual –la famosa luz mala en el campo, por ejemplo, es un desconocimiento del proceso químico de la destrucción de los huesos y al desconocerlo se produce el temor y se cree que es producto de ánimas que andan por perdidas por el mundo-. Dice también que lo siniestro es algo siempre cercano a nosotros, que no solo es desconocido sino también cercano y además que no es sobrenatural. O sea que E. Jentsch se inclina hacia un lado más realístico y no de lo fantástico sino que está en las cosas cotidianas. Por su parte, S. Freud, en su confrontación, establece que lo siniestro no es lo desconocido y tampoco es siniestro por producto de la ignorancia intelectual porque puede resultar siniestro un padre,

¹⁰ Estilístico abarca no solo el aspecto formal aunque generalmente se usa para nombrarlo.

un amigo o un hermano. Concluye, afirmando que no es desconocido lo siniestro sino que es lo conocido y lo que es cercano a nosotros. En este último aspecto concuerda con E. Jentsch. Establece S. Freud una conceptualización de lo siniestro a través de la teoría del doble, y lo va a clasificar en dos partes: ¿Qué es un doble en esta concepción? Un doble es la disociación que sufre un ser humano ante el temor de la muerte –este aspecto es clave en la Poiesis de Sara-. ¿Cómo se produce esta disociación? En primer lugar un doble físico, es el tema del alma, el cuerpo muere pero es el alma la que va a la trascendencia del más allá y que intenta vencer a la muerte viviendo en toda la eternidad. Se recuerda el poema *Plegaria*, anteriormente presentado.

Según palabras de S. Freud: “el «doble» es primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte», y probablemente haya sido el alma «inmortal» el primer «doble» de nuestro cuerpo”. Pero a este concepto psicoanalítico y también antropológico plantea otro tipo de doble: el doble como moral. La Poiesis de Sara se inserta, de acuerdo a las palabras freudianas en su debate entre la trascendencia y la inmanencia. ¿En qué consiste el doble moral? Se produce cuando la conciencia se eleva por encima del cuerpo y empieza a observar al “yo”, o sea, el hombre empieza a ser observado por la conciencia y cómo actúa su “yo”. Serían siniestro las repeticiones involuntarias de algún hecho o enunciado verbal que lejos de ser una instancia inocente sumerge al sujeto en terrores supersticiosos. Al elevarse la conciencia se destruye la represión y cuando ésta no existe, el “yo” se libera y empieza a repetir cosas o enunciados verbales que parecen ingenuos pero que esconden terrores y ahí estaría lo siniestro. S. Freud continúa:

En lo inconsciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una compulsión de repetición que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, se exterioriza todavía con mucha nitidez en las aspiraciones del niño pequeño y gobierna el psicoanálisis de los neuróticos en una parte de su decurso (Freud, 1976/1919).

En Sara las repeticiones en torno a las diversas concepciones que posee de la muerte se repiten una y otra vez de poemario en poemario hasta culminar en lo más putrefacto y el asco. Lo siniestro como repetición es algo cercano, es decir, se presenta de forma abrupta cuando un afecto, una emoción primitiva, escondida, reprimida, primero produce angustia y después se revela como en los tiempos primitivos en que se originó y ahí está lo siniestro. S. Freud plantea que si existe una carga de afecto es hacia algo cercano y no ante lo desconocido y tampoco puede serlo ante lo sobrenatural como lo plantea E.

Jentsch. Lo sobrenatural será en todo caso un símbolo, metáfora o alegoría de ese algo cercano que creó esa carga de afecto. De esta forma concluye que “lo unheimlich, lo siniestro, procede de lo heimlich, lo familiar, lo cotidiano, que ha sido reprimido”. En los libros iniciales la Poiesis de Sara observa la presencia de la muerte en lo más cotidiano –el heimlich alemán- como ser la emoción que le despierta la belleza de una rosa que comienza a florecer pero por determinada carga de afecto que la acompaña a lo largo de toda su obra, Sara observa ya en la belleza de la flor su propia destrucción, muerte, putrefacción y desaparición. Aún en lo más frágil y diminuto ella advierte sobre el poder destructor y todopoderoso de la muerte a través de las garras de un monstruo aludido: “Avisad a los jazmines/ con su blancura pequeña/ de las garras rampantes” monstruo aludido pero explicitado en *Apocalipsis XX* –este poemario se abre con la presentación explícita y metaforizada de sus características, como se lo citará más adelante-. Más metafórica será la caracterización de lo macabro en sus libros posteriores también a través de la repetición compulsiva de la presencia escalofriante de lo mortífero en lo cotidiano pero más específicamente en lo humano, vale decir, también en lo más cotidiano, introduciendo un tema incluso como lo monstruoso o el tema del monstruo que ya está presente en forma teórica en el texto de S. Freud en “el hombre de arena” que “viene a sacarle los ojos al niño”.

Se ejemplifica a través de la *Visión II* de *Apocalipsis XX*, 1970):

Levántate, me dijo, no te resistas, oye:

La llaga viva cantará en tu lengua,

Aguijones de sal en tu garganta

Duplicarán el musgo del infierno,

Y has de parir palabras de martirio

Y has de quebrar las lámparas sombrías

Que entre tus pies de arena alza la muerte.

Para Immanuel Kant (1724-1804) la categoría estética abarca lo bello y lo sublime, y lo siniestro estudiado por S. Freud lo ubica en el ámbito de lo sublime. El terror, y lo espeluznante para este autor se presenta en primera instancia en el sentimiento de insignificancia que experimenta el ser humano ante la inmensidad de algo como el cosmos o mirar altas montañas a lo lejos cubiertas de nieve, es decir, al enfrentarnos a algo grandioso: “Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta” (Kant, I., 1991/1790).

I. Kant trabaja lo siniestro desde un punto de partida de la belleza y lo siniestro debe entenderse como entrelazamiento de las categorías de la belleza, lo sublime y lo que produce horror. Incorpora asociando a lo sublime aspectos estéticos como son lo siniestro ya mencionado, lo espeluznante, lo terrorífico, el horror y lo monstruoso, lo único que él descarta como no bello ni sublime es el asco y que no se podría aplicar al arte. I Kant

establece que la fuente de lo sublime es el temor, siendo éste más poderoso que las ideas de placer, como la belleza. Y dice que todo aquello que mueve las ideas de dolor o actúa de una manera similar al terror, es fuente de lo sublime y esto produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir ya que las ideas de dolor son mucho más fuertes que aquellas que vienen del placer. También el asombro es el efecto de lo sublime –como el caso de insignificancia de lo humano ya mencionado-. El miedo, a su vez, crea el dolor y las ideas de muerte en el sujeto. Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. I. Kant en su teoría, afirma que no puede resultarnos agradable aquello que rechazamos y lo único rechazable es el asco: “El arte puede abarcar cualquier tema, así como mover cualquier sentimiento, sin importar la moralidad o el horror que pueda producir, excepto el asco, que supone la pérdida del efecto estético”. Afirma que lo siniestro puede resultar bello si está recubierto por un velo de belleza contemplándose de esta forma no solo el horror de lo siniestro (Kant, I., 1991/1790). Con respecto al tema del asco –también presente en la Poiesis de Sara- se discrepa con el autor ya que lo mismo podría suceder con el asco y se podría afirmar que si éste está velado por una capa de belleza, podría cumplir una función estética. Rainer María Rilke (1875-1926) dijo: “la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar”. Así Sara expresa en *El mundo en torno* (*Canto póstumo*, 1973):

Tanta tiniebla, tanta.
De repente el sol muerto,
Y sus crueles escorias
Cuajando entre mis pies jardines negros.
Tanta sombra rampante,
Dislocada, caída,
Pájaros ciegos, musgos, larvas, hojas,
Llevándose en el aire mis mejillas.
Compacto mundo, espeso
Corazón de la llaga
¡Ah muerte voladora, todo huele
Como un bosque podrido en mis palabras!

El tema de lo monstruoso y del monstruo se inserta dentro de lo siniestro y podemos afirmar que el monstruo instalado es un espectáculo total de terror y maravilla, conmoción y fascinación que afecta a la mirada y a la sensibilidad y que lo sublime pasa por la exaltación, el éxtasis producido por la grandeza del discurso en el habla (Trías, E., 2013).

A modo de ejemplo de todo lo mencionado sobre lo siniestro, el terror, lo sublime, el sentimiento de insignificancia del “yo” ante la inmensidad, lo putrefacto y la descomposición se le da la voz a Sara con el poema *Visión I (Apocalipsis XX, 1970)*:

El cuerpo del monstruo fulmíneo llenaba el espacio
como un pez que se hubiese tragado la mar.
No existía ya sitio más que para un temblor
y la luz era a un tiempo su piel y su carne.
Un leve punto, gota, embrión de la tiniebla,
apareció en el tenso vientre en llamas,
en el furioso vientre hurgó como semilla de la noche.
Mínima boca dentada de pequeña bestia carnívora
comenzó a devorar su alimento dorado;
desaparecía la entraña fulgurante
en una gula negra de nocturno sin pausa.
El velludo animal, hijo enemigo,
feroz cogollo de iris desangrados,
vertiginoso obrero devanaba la sombra
hasta empujar el límite de escamoso relámpago,
la piel del muerto que lo enmascaraba.
La enorme boca ya, la enorme boca
tiró de aquel revés de lumbre en fuga;
la envoltura marchita se desgarró como vestido frágil
que se hubiese quitado una centella,
y empezó a deslizarse por la dura garganta
se hundió sin dejar huellas en el ancho agujero.
Después un punto de oro comenzó a destellar tímidamente
en el fondo del monstruo recién anochecido.

La metaforización de dicho poema, a través de una cadena de Significantes, ya sea en el sentido de F. de Saussure pero básicamente de J. Lacan, el poema es fuente inagotable de contenidos que no se agotan y que proliferan a través del polisíndeton, pero siempre escapándose para una no cabal comprensión del mismo. El texto no se basa solo en sí mismo sino que está inserto en un poemario, y será después de la lectura de éste, que se podrá tener una mera aproximación al significado del mismo.

3. La Pulsión de muerte

3.1. La Pulsión de muerte: Sigmund Freud

La obra *Más allá del principio de placer* (1981/1920) de S. Freud es un punto clave para la formulación de la Segunda Tópica, siendo, la obra más significativa después de *La interpretación de los sueños* (1976/1900) (Primera Tópica). En el texto mencionado S. Freud revisa toda la concepción que él venía realizando del aparato anímico y de los principios que lo regían y también revisa la teoría de las pulsiones. El texto se basa en las sensaciones de placer y displacer. El autor pensaba hasta el momento que todo estaba regido por el principio de placer y que toda la energía del ser humano estaba destinada a evitar el displacer. Sin embargo, aquí, comienza a plantear objeciones a este principio. La primera objeción es la neurosis de guerra. Personas que fueron a la Primera Guerra Mundial al volver sueñan con las vivencias traumáticas experimentadas en la guerra y esto contradice la concepción del sueño como la concreción de un deseo. La segunda objeción es el análisis que hace S. Freud del juego de un niño de un año y medio –su nieto- con un carretel. Éste lanza y agarra su carretel, es decir, juega a aparecer y a desaparecer su objeto de deseo máspreciado: su madre. ¿Por qué le llama la atención a Freud este juego? Porque a veces observa al niño que lanza el carretel y no lo trae de vuelta. ¿Por qué hace desaparecer su objeto de deseo? Se encuentra aquí el segundo aspecto que contradice el principio de placer planteado en este texto, el niño se venga de su madre por desaparecer y el hecho de no traer el carretel es una forma de decir “no me importa”. La tercera objeción al principio de placer es la repetición en transferencia o sea la repetición de lo displacentero. Todo esto contradice su teoría anterior y es a partir de aquí que afirma que la meta de toda vida es la muerte. Comienza a plantearse la otra pulsión, no ya la de Eros, sino la de Tánatos. Dentro del amor de objeto hay dos polaridades: el amor y el odio. A partir de este momento la pulsión agresiva estará unida a la pulsión sexual.

Lo que se desprende del párrafo anterior, es que los cambios teóricos propuestos exigen una reconstrucción conceptual donde las fuerzas básicas que determinan el comportamiento del ser humano, se describen no como Pulsiones Sexuales y Pulsiones del yo (autoconservación); sino como Pulsiones de vida y Pulsiones de muerte, marcando aquí el nacimiento de este concepto y de forma definitiva, su trascendencia y suprema relevancia para el psicoanálisis.

Ese “más allá” del Principio de placer es: el displacer, la desligazón, el Principio de Nirvana y la Pulsión de muerte.

El concepto de Pulsión de muerte es uno de los postulados más controversiales del Psicoanálisis. En el marco de la Segunda Tópica, la Pulsión de muerte o Tánatos en oposición a la Pulsión de vida o Eros, la representa como la tendencia básica, presente en todo ser vivo, a regresar al estado inorgánico desde donde emergió. S. Freud postula a esta

pulsión como un principio fundamental de lucha y destrucción, cuya acción se expresa esencialmente atacando los vínculos en todos los ámbitos. Sitúa a la Pulsión de vida como una fuerza de cohesión e integración, que provee al ser vivo del empuje necesario para contrarrestar lo destructivo (Freud, S.1976/1920).

En esta Segunda Tópica, la pulsionalidad está actuando dentro del aparato psíquico, teniendo su asidero en el Ello. La fuerza de la compulsión repetitiva -ya señalada- se presenta como un desafío terapéutico. Empieza a verificar y validar la compulsión a la repetición; estas son reflexiones que desarrolla en la obra antes mencionada y que marcan una nueva concepción teórica, las diferentes etapas en su teoría no son cronológicas sino complementarias. La compulsión a repetir es, por una parte, exteriorización forzosa de lo reprimido pero también, se descubre un hecho nuevo: se repiten experiencias displacenteras. La compulsión a la repetición instaura un “más allá” del principio del placer. Ese más allá es territorio de la Pulsión de muerte, donde impera el Principio de Nirvana, que tiende al cero absoluto, a la reducción completa de las tensiones, donde se anula la diferencia, la individualidad y donde lo vivo muere. La vida podrá subsistir entonces mientras Eros consiga someter al principio de Nirvana y modificarlo en principio del placer, el que será transformado en principio de realidad por obra de las exigencias de ésta: El Principio de Nirvana, que corresponde a la Pulsión de muerte, sufre en el ser vivo una reacomodación en el Principio del placer, proviniendo de la Pulsión de vida, la libido, la que de tal modo se ha logrado un lugar junto a la Pulsión de muerte en la regulación de los procesos vitales (Freud, S.,1976/1920).

S. Freud plantea la unión o ligazón como fuerza energética de la Pulsión de vida:” La ligazón es un acto preparatorio que introduce y asegura el imperio del principio del placer” (Freud, S., 1976/1920) Existe presencia implícita del objeto:

Acerca de las pulsiones he desarrollado una (nueva) intuición,... Mientras Eros persigue la complejidad y el enriquecimiento de la vida -ligadura, reunión, síntesis- la otra clase de fuerza -pulsión de muerte intentará, una y otra vez, reconducir al cero del estado de Nirvana. Ligadura y desligadura son los modos de funcionamiento, respectivamente, de categoría pulsional. La ligazón es un acto preparatorio que introduce y asegura el imperio del principio del placer (Freud, 1976/1923).

A. Green (1927-2012) psicoanalista que continúa aportando a la conceptualización de la Pulsión de muerte y de vida, considerando la ligazón o ligadura y la desligazón o desligadura elementos insuficientes para caracterizarlas cabalmente. Para ello propone las funciones objetualizante y la desobjetualizante. La primera actúa en la pulsión de vida, tiende a hacer cualquier cosa un objeto de investimento¹¹ libidinal, y la vinculación, conduciendo a

¹¹ Investimento significativo: Green, A,et al (1991) La pulsión de muerte.Buenos Aires. Ed..Ammorrtu

la simbolización y al establecimiento de relaciones de objetos gratificantes. Por otra parte la función desobjetalizante procede a través del desinversión y la desvinculación, lo que conduce irremediabilmente a la muerte psíquica y a la muerte del objeto como un elemento importante de la Pulsión de muerte ya que sostiene la hipótesis de un narcisismo negativo como aspiración nivel cero. Esta función desobjetalizante para el autor opera en el seno de la Pulsión de muerte a través de la desvinculación y del desinversión, descargándose hacia el interior o hacia el exterior, en la medida en la que se inicie el proceso de desobjetalización. El mayor peligro radica en la indiferenciación inducida por la función desobjetalizante que sólo aspira a la aniquilación objetal seguida de la aniquilación del mismo yo, ignorando las pulsiones de conservación. La función desobjetalización tiene una acción deshumanizante. La Pulsión de muerte no se manifiesta siempre bajo una forma activa, y en la medida de su mayor o menor intrincación puede ser subyugada por la pulsión de Amor. Puede expresarse bajo diferentes registros, somáticos o psíquicos, individuales o colectivos:

La idea de Freud de que los grandes mecanismos descritos por él como característicos de la pulsión de vida y de la pulsión de muerte son la ligazón y la desligazón. La pulsión de muerte implica la desligazón únicamente... la perspectiva de la pulsión de muerte es cumplir en todo lo que sea posible una *función desobjetalizante* por la desligazón (Green, 1991).

A partir de S. Freud ciertos psicoanalistas no se adhieren a la Pulsión de muerte, en cambio otros la reconocen, realizando nuevos aportes como A. Green antes presentado en este trabajo. Cabe mencionar también a Melanie Klein(1882-1960) cuyo aporte se basa en que lo psíquico nace sobre todo del instinto de muerte cuya mayor manifestación de éste se encuentra en la fantasía, cargada de un carácter destructivo debido a que predominan en ella el instinto de muerte y un súper yo sádico.

3.2. La Pulsión de muerte en la poética de Sara de Ibáñez

La obra de Sara de Ibáñez permite ilustrar aspectos muy importantes del constructo teórico creado por S. Freud denominado Pulsión de muerte. Este es un concepto teórico, metapsicológico, que busca explicar algunas dimensiones vivenciadas en la clínica, como son, la tendencia a la repetición de lo traumático, a la fascinación por lo mortífero y por el retorno a lo inorgánico - como se explicó con anterioridad en el apartado 3-. La obra de Sara abordada desde esta perspectiva parece aludir a los fenómenos de la clínica a través de su obsesión con el pasaje de lo vivo a lo muerto, a la destrucción total, a la fascinación por la idea del aniquilamiento. Ella va hasta el fin, también aludiendo así su propia vida, el

cáncer, y la pasión por el aniquilamiento, estetizando no solo la muerte si no su propia muerte.

A través de su voz, se ejemplifica lo antes expuesto en uno de los poemas iniciales de Canto, *Isla en la luz* (de Ibáñez, S., 1940):

Se abrasó la paloma en su blancura.

Murió la corza entre la hierba fría.

Murió la flor sin nombre todavía

y el fino lobo de inocencia oscura.

Murió el ojo del pez en la onda dura.

Murió el agua acosada por el día.

Murió la perla en su lujosa umbría.

Cayó el olivo y la manzana pura.

De azúcares de ala y blancas piedras

suben los arrecifes cegadores

en invasión de lujuriosas hiedras.

Cementerio de angélicos desiertos:

guarda entre tus dormidos pobladores

sitio también para mis ojos muertos.

La Pulsión de muerte en este poema –y será una característica constante en todos sus poemas- se observa en primera instancia en la repetición compulsiva del displacer, en la anáfora¹²: “Murió”, que se reitera en forma explícita cinco veces en el poema. La repetición consolida la idea central: la muerte en todas las cosas y el displacer que esto le provoca a la poetisa. Tánatos, en este poema, se reafirma también por el Principio de Nirvana, en volver a cero de todas las cosas que nombra. Las imágenes positivas están en los sustantivos pero éstos son degradados o aniquilados por la adjetivación dando lugar a lo que S. Freud llamó “desligazón” como característica de la Pulsión de muerte.

El primer cuarteto plantea la Pulsión de muerte en el hecho de retrotraerse a lo anterior de su existencia de todas las cosas: muere la paloma, la corza, la flor y el lobo. Se destacan las oposiciones –oxímoron antes mencionado-: “se abrasó” con “fría” y la “inocencia oscura”. En el segundo cuarteto se plantea la Pulsión de muerte presente en la naturaleza. Solamente basta un verso para ejemplificar la vuelta al “origen”: “Murió la flor sin

¹² Anáfora: reiteración de una palabra o frase dentro de un mismo poema o párrafo

nombre todavía”, es decir, todo aquello que nace ya conlleva consigo lo pulsional mortífero que lo retrotraerá a su estado inicial: la desintegración y el retorno a la nada que lo preexistió. La Pulsión de muerte provoca en la poetisa la angustia porque sabe que todo lo bello- a través de los sustantivos- conlleva en sí mismo su propia destrucción y aniquilación. Otro aspecto de la Pulsión de muerte en Sara es explicitar esa aniquilación de todas las cosas de la naturaleza con detalles la desintegración misma. También un solo verso basta para ejemplificarlo: “Murió el ojo del pez en la onda dura”. El ojo del pez, apartado de su cuerpo sugiere la desintegración física y la concepción de la muerte no como algo bello sino como algo putrefacto -como ya se analizó en la concepción de lo bello en la poetisa-, aspecto que destacará en *Apocalipsis XX* (1970) y *Diario de la muerte* (1973). La estrofa se cierra con la “caída” del olivo y de la manzana, significantes tradicionales de vida. Y es en este verso que se observa otra característica de la Pulsión de muerte: la desobjetivación –planteada por A. Green- En realidad, esta característica está presente a lo largo de todo el soneto: los “objetos” –representados por lo vegetal y lo animal- están “desligados” y desobjetalizados por el hecho como se los caracteriza a través del recurso de la antítesis u oxímoron, denigrándolos y anulándolos como tales. En el segundo terceto la voz poética se sitúa entre los que van a morir porque al describir la finitud de todo que enumeró –finitud como característica de la Pulsión de muerte- ella misma se sabe muerta aun estando en vida. El cementerio parece vacío: “angélicos desiertos”, no se ve a nadie pero, paradójicamente, permanecen allí muchas personas debajo del suelo: “tus dormidos pobladores”. La voz poética, que tiene que todavía estar viva porque está hablando –la muerte es cuestión de tiempo-, sabe que finalmente estará entre los demás del cementerio: “guarda sitio también para mis ojos muertos”. Poesía metafísica y filosófica que se observa claramente en este último verso que resume la Pulsión de muerte que atraviesa todo el poema, sus “ojos” están “muertos” lo que nos remite plenamente a su concepción tanática: aun estando “viva” ya se sabe que volverá a lo inorgánico y un estado anterior a lo fetal, a un estado cero que ella lo caracteriza como un estado de paz ya que menciona en el mismo poema que todos los que habitan el cementerio están “dormidos” estableciendo a través de este término la idea de paz y calma y reafirmando también esta idea al caracterizar a las “lápidas” como “blancas”.

Un tema importante a destacar en Sara es que si bien su Poesía es una poética vertebrada por la Pulsión de muerte, la ligazón según S. Freud y lo objetalizante según A. Green, como características de la Pulsión de vida, están presentes en la poetisa no en el contenido de su prosodia poética sino a nivel formal, en su adhesión a las estructuras poéticas clásicas. El rigor lingüístico-gramatical nos conduce a la Pulsión de vida en el acto mismo de la propia creación. Al escribir –o poetizar mejor dicho- lo que ven sus “ojos muertos” la poetisa está adherida a lo que describen S. Freud y A. Green sobre la Pulsión de vida: la ligazón y lo objetalizante. De esta forma escribir es una de las formas de la Pulsión

de vida, el único que se ha encontrado en la poetisa. La Pulsión vital está en la rigurosidad y al amor al conocimiento con la que se enfrenta al lenguaje para dominarlo y doblegarlo a su contenido, está en la utilización metafórica –en el sentido lacaniano de la misma con su respectiva equiparación al mecanismo psíquico de la condensación en S. Freud- para alcanzar lo polifónico y en los oxímoron que utiliza, como parece queriéndonos decir, que sí, que ella es capaz de observar la vida y lo bello de la misma, pero que es consciente de su carácter perecedero. Y tan consciente lo es que plantea imágenes-texto con una gran carga vital pero inmediatamente sobreviene lo paradójico de toda vida y de todo registro vital registrado en el aspecto sensorial de su obra: la puntualización del retorno a lo inorgánico. Finalmente, Eros está asociado a la construcción del conocimiento mientras que Tánatos destruye los procesos psíquicos, impidiendo el desarrollo del pensamiento. Este último, favorece por consiguiente los procesos de desvinculación y de ruptura de los contenidos psíquicos, evitando la capacidad de ser pensante- los grandes mecanismos descritos por S. Freud como característicos de la Pulsión de vida y de muerte son la vinculación y la desvinculación respectivamente- (Freud, S., 1981/1938).

La muerte como objeto temático fue abordado por Sara en su primera etapa en forma abstracta, todas las cosas bellas están sometidas al principio imperioso e inexorable de la muerte. Así está planteado, por ejemplo, en *Isla en la luz*, como se analiza anteriormente. En 1970 con *Apocalipsis XX* deja de ser algo abstracto y pasa a ser una posible realidad en la Guerra Fría. Sería la manifestación de la Pulsión de muerte del hombre y del planeta ya que en todos sus versos se constata la desligazón y la ausencia de cualquier investimento libidinal (Green, A., 1991).

Pero hay otro aspecto de abordar: la muerte en Sara de Ibáñez, la muerte propia, personal, la que el cáncer produce. Solamente un alma muy grande puede hacer de algo tan cruel y personal un objeto poético. Al enterarse de su enfermedad escribe: “*tras una lenta lágrima de flores/ comienza a amanecer mi calavera*” (de Ibáñez S., 1973). Lo que amanece, es decir, lo que comienza a germinar y a multiplicarse no es la vida sino la muerte, o sea la desligazón.

Otro ejemplo de la Pulsión de muerte como vuelta al Principio de Nirvana pero en un estado putrefacto es el poema *El mundo en torno*, ya presentado en la Poiesis de Sara (apartado 2.4), que tiene por tema el resquebrajamiento y la descomposición del propio cuerpo en el cajón al igual que el poema *Isla en la luz en el ojo del pez desligado de su cuerpo*. La mayoría de las veces la Pulsión de muerte se da a conocer por su interacción con Eros, al punto que se la describe siempre en función de la Pulsión de vida (presente o ausente), y es verosímil que debamos reconocer dos tipos de pulsión correspondientes a procesos antagónicos de construcción y deconstrucción en el organismo (Marcuse, H., 1968).

La poesía es ante todo imaginación creadora, proceso, de recurrencias hacia objetos estéticos inconscientes y de nuevo sumisión a la vigilancia de la conciencia. Pero hay algo que ocurre fuera de la conciencia, y que se aprehende por un movimiento hacia las cosas, hay otro algo, la vivencia, que se experimenta como algo vivido, casi siempre en la esfera afectiva, y cuya intencionalidad es diversa de la aprehensión (Ibáñez S., 1990)

4. Conclusiones

A partir de la propia voz de la poetisa uruguaya Sara de Ibáñez, de los versos de sus poemas, y además, del análisis realizado de su Poiesis, se constata a lo largo de este trabajo el intenso y complejo entramado que vincula Psicoanálisis y Literatura a través de: el lenguaje oximorónico, antitético¹³ y paradójal que comparte con la teoría y la clínica, el proceso de búsqueda del conocimiento, y finalmente del concepto de representación psicoanalítica conectada a las imágenes-texto que remite a la sensorialidad de la poética sárica, sin descartar su aspecto metafísico.

La Poiesis asociada a la poesía ha existido desde tiempos inmemoriales, primeramente desde la oralidad para pasar luego a la forma escrita en la Grecia Antigua, es en esta época donde se reflexiona filosóficamente sobre la misma en cuanto forma de expresión y formulación de los sentimientos humanos. Luego, continua evolucionando hasta la contemporaneidad con el surgimiento del Psicoanálisis con el cual, presenta aspectos en común. Se considera importante los aportes de la lingüística de F. de Saussure y R. Jakobson para una cabal comprensión de la Poiesis y su vinculación con la teoría psicoanalítica, que se cristalizan en el psicoanalista J. Lacan que asimila los tropos literarios de metáfora y metonimia a los procesos psíquicos del inconsciente de S. Freud.: condensación y desplazamiento.

La interpretación psicoanalítica y la poesía tienen una misma estructura en tanto acto creativo. Jacques Lacan así lo ha entendido, Enuncia que "... con la ayuda de esto que llamamos la escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría llamarse la interpretación analítica..." y reafirma: "...el psicoanalista habla, hace poesía cuando llega...es poco frecuente, pero es arte." (Lacan, J., 1977).

A través de la prosodia sárica, como las fronteras entre lo poético y lo psicoanalítico se fusionan en la medida en que la realidad es poética, es que el sujeto puede construir su esencia poéticamente en el campo psicoanalítico e intervenir en sus propios procesos subjetivantes. Como el inconsciente se puede explorar poéticamente, a través de lo dicho y no dicho, de los lapsus, actos fallidos y los sueños, lo manifiesto procurando alcanzar lo

¹³ S.Freud en *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905) crea el término "par antitético" utilizado para designar algunas oposiciones básicas, psicológicas o psicopatológicas: sadismo-masoquismo, voyerismo-exhibicionismo, Pulsión de vida-Pulsión de muerte, fálico-castrado, el par placer-displacer, entre otros.

latente, se hace necesario explorar los procesos de la función poética para con ellos favorecer la dimensión en las interpretaciones con la posibilidad de llegar al síntoma. El lenguaje paradójico utilizado por Sara es paradigmático del concepto mencionado.

Por otra parte, respecto a lo ominoso de la Poesis de Sara, se comprueba la validez que aporta el Psicoanálisis a los versos que atestiguan lo terrorífico, lo monstruoso y la muerte como putrefacción, aniquilación, incursionado incluso en el asco. Estos también son aspectos de la nueva concepción de lo bello y lo sublime. Se observan en la obra de Sara como lo plantea S Freud, en la cotidianeidad y no proviniendo del ámbito de lo fantástico.

La Pulsión de muerte como eje vertebrador de la prosodia sárica, establecida por S Freud en su Segunda Tópica, es insoslayable presencia en cada poemario de la poetisa. De esta forma la desligazón como característica de esta, se visualizó en uno de sus poemas icónico, a modo de ejemplo. También se constata en sus poemas la función desobjetalizante del psicoanalista A. Green. La pulsión de vida, a través del propio acto creativo y de la lucha activa con el lenguaje constituye una estructuración del mundo a nivel sintáctico gramatical. Este Eros aparentemente escondido y la explicitación de Tánatos aparece en Sara a través de opuestos esenciales:

-Vida-Muerte

-Luz-Sombra

-Desenfreno-Contención

-Fuego-Hielo

-Canto-Silencio

5. Bibliografía

- Alighieri D., (2019) *Divina Comedia*, Barcelona. España. Plutón ediciones (Trabajo original publicado s.f.).
- Anzieu, A., (1993) *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México. Editorial siglo XXI.
- Arbeleche, J. y Mántaras, G. (1991) *Sara de Ibáñez: estudio crítico y antología*. Montevideo. Uruguay. Editorial Signos.
- Aristóteles, (2009) *Poética*. Buenos Aires Argentina Ed. Colihue. (Trabajo original publicado s.f.).
- Bécquer, G. A., (1880) *Rimas*. México. México. (2017) Ed. Fondo de cultura económica.
- Biblia, (1985) *Génesis 2:7*, Bogotá. Colombia. Ediciones Paulinas. (Trabajo original publicado s.f.).
- Bravo, L., (2002) *Nómades y prófugos*. Entrevistas literarias. Bogotá. Colombia. Ed. universidad Eafit.
- Bülher, K. (1934) *Teoría del lenguaje*. Madrid. España (1985) Ed. Alianza.
- Calisti, T., (2014) *Introducción al proceso creador. Arte, Psicoanálisis y Salud Mental*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Letra Viva.
- Cebolla, M., (2014) Lugar y función del arte en Psicoanálisis. *Arte, Psicoanálisis y Salud Mental*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Letra Viva.
- Codagnone, F., y Cerruti, N., (2013) *Literatura y Psicoanálisis: el signo de lo irrepetible*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Letra Viva.
- Comte-Sponville, A., (2013) *Diccionario de Filosofía*. Paris. Francia. Ed. PUF.
- Courtoisie, R., (2002) *Redes culturales y microtextos*. Montevideo. Uruguay. Hermes criollo. Vol (3).
- de Ibáñez, S., (1940) *Canto*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.
- de Ibáñez, S., Prólogo: Neruda P., (1940) *Canto*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.
- de Ibáñez, S., (1943) *Hora ciega*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.
- de Ibáñez, S., (1948) *Pastoral*. México. México. Ed. Cuadernos Americanos.
- de Ibáñez, S., (1957) *Las estaciones y otros poemas*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.
- de Ibáñez, S., (1967) *La Batalla*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.
- de Ibáñez, S., *Apocalipsis XX*. (1970) Caracas. Venezuela. Editorial Monte Ávila.
- de Ibáñez, S., (1973) *Canto póstumo*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.
- de Ibáñez, S., Prólogo: Ibáñez, R., (1973) *Canto póstumo*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Losada.

de Saussure, F. (1995) *Curso de lingüística general*. París. Francia. Ed. Payot. (Trabajo original publicado en 1913)

Deleuze, G.,(1994) *La literatura y la vida*. Córdoba. Argentina. Ed. Alción.

Echavarren, R. (1997) *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Montevideo. Uruguay. Ediciones de Brecha.

Ey, H. (1969) *Tratado de Psiquiatría*. Barcelona.España. Ediciones Toray-Masson.

Freud, S., (1976) *La interpretación de los sueños*. J.L Etcheverry (trad) Obras Completas Sigmund Freud (Vol. 5) Buenos Aires. Argentina: Amorrortu (trabajo original publicado en 1900).

Freud, S., (1976) *Psicopatología de la vida cotidiana*. J.L Etcheverry (trad) Obras Completas Sigmund Freud (Vol. 5) Buenos Aires. Argentina: Amorrortu (trabajo original publicado en 1901).

Freud, S., (1976) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. J.L Etcheverry (trad) Obras Completas Sigmund Freud (Vol. 8) Buenos Aires. Argentina: Amorrortu (trabajo original publicado en 1905).

Freud, S., (1976) *El poeta y los sueños diurnos* J.L Etcheverry (trad) Obras Completas Sigmund Freud (Vol. 9) Buenos Aires. Argentina: Amorrortu (trabajo original publicado en 1907).

Freud, S., (1976) *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. J.L Etcheverry (trad.) Obras Completas Sigmund Freud (Vol. 9) Buenos Aires. Argentina: Amorrortu (trabajo original publicado en 1907).

Freud, S., (1981) *Lo Inconsciente*. L. Ballesteros (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 6) España: Editorial Biblioteca Nueva (trabajo original publicado en 1915).

Freud, S., (1986) *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. J.L. Etcheverry (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 15). Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1915-1916).

Freud, S., (1976) *Lo ominoso*. J.L. Etcheverry (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 17) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1919).

Freud, S., (1981) *Mas allá del Principio de Placer*. En L. Ballesteros (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 7) España: Editorial Biblioteca Nueva (trabajo original publicado en 1920).

Freud, S. (1976) *El yo y el Ello*. J.L. Etcheverry (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 19) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1923).

Freud, S. (1981). *Fetichismo*. J.L. Etcheverry (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 21) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1927).

- Freud, S., (1981). *La escisión del yo en el proceso de defensa*. L. Ballesteros (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 9) España: Editorial Biblioteca Nueva (trabajo original publicado en 1938).
- Freud, S., (1976) *Esquema del psicoanálisis*. J.L. Etcheverry (Trad.) Obras Completas: Sigmund Freud (Vol. 23) Buenos Aires. Argentina: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1938).
- Green A., (1996) *Notas sobre los Procesos Terciarios, en La Metapsicología revisitada* (1972) Buenos Aires. Argentina, Ed. Eudeba.
- Green, A., et alt. (1991) *La pulsión de muerte*. Buenos Aires Argentina. Editorial Amorrortu.
- Grinberg, L. y Grinberg R. (1980) *Identidad y cambio*. Mexico. Editorial Paidós.
- Herrera, R. (2005) *¿Técnica o Poética Del Psicoanálisis?* Extraído de: <http://filos.umich.mx/devenires/Devenires-14/p157-171.pdf>
- Ibañez, S. (1990) *Poesía y alucinación en Sara de Ibañez*. Montevideo. Uruguay. Editorial Proyección.
- Jakobson, R. y Halle, M. (1956) *Fundamentos del lenguaje*. Editorial Ciencia Nueva, Madrid, España.
- Jakobson, R.(1974). La función poética. <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Jakobson%20-%20Linguistica%20y%20poetica>
- Kant, I., (1991) *Crítica del Juicio*, Madrid. España. Ed. Espasa-Calpe (Trabajo original publicado en 1790).
- Klein, M. (1994) *El duelo y su relación con los estados maníacos depresivos*. Obras completas (1940) México. México. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (2009) Seminario 3: Las Psicosis. (1955-56) Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1988) Seminario 7: La ética del Psicoanálisis (1959-60) Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1986) Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis (1964) Clase 3. Buenos Aires:Paidós.
- Lacan, J., (1977) Seminario 25: *El momento de concluir*. Clase 3. Psikolibros. Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/30%20Seminario%2025.pdf>.
- Marcuse, H., (1968) *Eros y Civilización*. Madrid. España. Editorial Seix Barral.
- Martínez Fernández J.E., (2001) *La Intertextualidad Literaria. Base Teórica y práctica textual*. Madrid. España. Ed. Cátedra.
- Monlau, P., (1941) *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Londres. R. Unido (2018).Ed. Forgotten Books.
- Motta, C., (2016) *Freud y la literatura*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Paidós.
- Muraro, V., (2016) *Discrepancias en torno a las nociones de metáfora y metonimia en los aportes de Jakobson y Lacan*. Revista universitaria del psicoanálisis. UBA. Vol.(16).

- Nigro, M., (2004) *La mirada de Argos, los ojos de Deleuze*. Montevideo. Uruguay. Ed. la gotera.
- Núñez, M. y Prieto, G. (2009) *Lógica paradójica, negatividad y psicoanálisis*. Montevideo Uruguay. Revista Itinerario. Año 5, N°12.
- Paredes, I. (2009). *¿Qué relación hay entre la poesía y la palabra de un paciente?* Clínica e Investigación Relacional, CEIR Reflexiones – Vol. (3) N° 1.
- Paternain, A. (1967) *36 años de poesía uruguaya*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Alfa.
- Platón, (2008) *La República*. Madrid .España, Ed. Akal. (Trabajo original publicado s.f.).
- Platón, (2014) *El Banquete*. Buenos Aires. Argentina. Ed. Lea. S.A. (Trabajo original publicado s.f.).
- Singer, F. (2002) *La paradoja y lo negativo. Aportes epistemológicos para la psicopatología fundamental*. En: Rev. Latinoamericana de Psicopatología Fundamental, III, I Artigos.
- Sum Scott R. (2002) *Escritoras uruguayas: una antología crítica*. Montevideo. Uruguay. Ed. Ediciones Trilce.
- Tatarkiewicz, W. (1997) *Historia de seis ideas*. Madrid. España. Ed. Tecnos. Trías, E., (2013) *Lo bello y lo sublime*. Barcelona, España. Ed. Debolsillo
- Urbina, I., (2014) *El saber y el psicoanálisis*. Recuperado de <https://www.aacademica.org/isai.urbina/3>
- Von Humbolt, W. (1991) *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona. España. Ediciones Península (Trabajo original publicado en 1824).
- Wellek R. y Warren A., (1953) *Teoría literaria* Madrid .España. Ed. Gredos.