

Psicoanálisis y Literatura: El Eros freudiano y Thánatos en la poética de Sara de Ibáñez

Jorge dos Santos Silveira
CERP del Sur, Atlántida
Uruguay

La excelsa y universal voz sárica (1909-1971) emerge en el contexto de la Generación del 30 o del Centenario (en Uruguay) 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...” En la poética sárica encontramos con respecto al tema a tratar en este estudio el principio de Thánatos rigiendo todos sus versos. Sus ojos están impregnados de muerte, muerte en lo cotidiano y muerte en el cosmos como lo plantea en *Apocalipsis XX* (1970) e igualmente la muerte personal que ella transmuta en poesía en *Canto póstumo* (1973). Sin embargo, no solo el Eros está presente por su ausencia sino precisamente por este proceso de conversión; si bien nos habla de la muerte, su poética es vida a través de la propia creación en todos sus libros: *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).

Abordar desde el punto de vista académico -esencialmente las pulsiones de vida y de muerte-; vale decir, Eros y Tánatos, nos conduce además a incursionar en los aspectos humanos y sociales de la psicología y de la literatura. A su vez, los discursos están presentes en las voces de los participantes en un proceso terapéutico, de ahí que este ensayo traslade lo observable en la psicología clínica como el sufrimiento psíquico,

los síntomas, las distintas voces de los sujetos y las metáforas al plano literario, a través del análisis de las obras a estudiar, puntualizando de esta forma, la relevancia social ya que cada escritor nos representa como sociedad.

Cada escritora tiene su peculiaridad mostrando a través de versos y prosa el acontecer de cada época. De esta forma Sara de Ibáñez escribe un libro como es *Apocalipsis XX* en 1970 que muestra claramente a través de dolorosos versos la situación social que vivía el mundo en esa época: la guerra fría. En ese contexto la destrucción del planeta por la explosión de una bomba nuclear era inminente y la creadora se imagina en su poemario que el hecho ya sucedió y el mundo ha quedado convertido en cenizas, con sus catedrales destruidas (mostrando también de esta forma que el Hombre ha quedado huérfano de la fe) y las madres postradas huérfanas de sus propios hijos que fueron a la guerra sin una razón aparente y han quedado caídos en ella. Algo similar lo plantean otros escritores posteriores a la Primera Guerra Mundial como lo son T. S. Eliot en *La tierra baldía* (1922) y Ezra Pound en sus versos anteriores a su obra magna *Cantos* (1925). De esta manera queremos comprobar que la Literatura no muestra solamente los fenómenos intrapsíquicos sino también la problemática social del momento. Eliot y Pound, la sociedad posterior a la Primera Guerra y Sara de Ibáñez la sociedad posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Una vez presentada la poetisa a estudiar debemos profundizar -antes de ver las dos pulsiones en sus versos- en la propia concepción que Freud tiene de Eros y Thánatos.

La poética de Sara de Ibáñez

Ahora analizaremos las dos pulsiones freudianas en Sara de Ibáñez.

Suntuosa y opulenta en el idioma, “el más grande archivo lingüístico nacional” ha afirmado Sylvia Lago¹; la poesía de Sara de Ibáñez evidencia como nunca en nuestra literatura, un inmenso arsenal cultural que se extiende desde Garcilaso, Góngora, San Juan de la Cruz y Sor Juana hasta la Generación del 27 en España, Mallarmé, Valéry y Neruda.

La excelsa y universal voz sárica emerge en el contexto de la Generación del 30 o del Centenario en Uruguay con la publicación de su primera y ya magna obra *Canto* (1940), prologada con elogiosas y acertadísimas palabras por Pablo Neruda como ya señalamos al comienzo de este ensayo:

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... Quien conozca estos productos humanos verá que esta mujer recoge de Sor Juana Inés de la Cruz un depósito hasta ahora perdido: el del arrebato sometido al rigor; el del estremecimiento convertido en duradera espuma. (12).

Más adelante profundizaremos sobre este entusiasta recibimiento de su libro inicial por parte del poeta chileno y poetas españoles ya que muchos testigos cuentan que Rafael Alberti, al viajar a Montevideo y al saludarla, le recita de memoria “Isla en la Tierra”, uno de los poemas iniciales de la poetisa. 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. Todo lo que

¹ Palabras en el postgrado “Sara de Ibáñez e Idea Vilariño: contención y distención”, Facultad de Humanidades, Udelar, Montevideo, 1994.

escribió es de tal perfección que no tiene nada de arrepentirse, desde la obra inicial mencionada, *Canto* (1940) hasta los poemas recogidos por su esposo y publicados en forma póstuma *Canto póstumo* (1973). 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. Su trayectoria lírica comienza con *Canto* (1940); *Canto a Montevideo* (1941) Premio Único y Medalla de Oro otorgada por el Jurado de Remuneraciones Artísticas y Literarias del Ministerio de Instrucción Pública; *Hora ciega* (1943); “Soneto a Julio Herrera y Reissig” (1943) Premio Único del Concurso AIAPE cuyo jurado fue Rafael Alberti, Pedro Henríquez Ureña y Guillermo de Torre; *Pastoral* (1948) Premio del Ministerio de Instrucción Pública; *Artigas* (1952) Primer Premio de la Academia Nacional de Letras; *Las estaciones y otros poemas* (1957) Premio del Ministerio de Instrucción Pública; *La batalla* (1967); *Apocalipsis XX* (1970) y *Canto póstumo* (1973).

Por fecha de nacimiento (1909) Sara pertenece a la Generación del 30 en la literatura uruguaya, pero publica tardíamente (1940). Recordemos que en 1939 Juan Carlos Onetti publica *El pozo* obra clave para la Generación del 45. Es, pues, una “reservista” de su generación porque publica con la generación siguiente. Un caso similar es el de Clara Silva que publica en el 45. Por nacimiento pertenecen a una generación, por publicación a otra. Es unánime ubicar a Sara en la Generación del Centenario y no en la del 45 como la ubica únicamente su hija, Suleika Ibáñez. Y pertenece a la Generación del 30 porque no tiene la conciencia generacional que caracterizó a la Generación del 900 o a la del 45. Es digno de destacar que las dos generaciones siguientes a la del 900 como son la del 15 o 17 y la del 30 no tienen el denominador común que debe caracterizar a una generación literaria. Uruguay tuvo grandes creadores en estos años, pero cada poeta o narrador tomó su propio camino, además se sintieron continuadores de la Generación del 900 y vivieron bajo su sombra

aunque hay grandes excepciones que no fueron simples fantasmas de un Modernismo ya extinto en el resto del continente. Un ejemplo es el de Sara de Ibáñez. Con respecto al contexto epocal, Uruguay vive en el 30 de los réditos del batllismo, el país está convencido que el progreso existe y que es además lineal e indefinido, las pautas de conducta están marcadas por la clase media. El país vive además un período muy estable: desde la Revolución de 1904 de Aparicio Saravia se instala la tranquilidad, hay acuerdos entre blancos y colorados, se rechazan los extremos buscando el punto medio.

Con respecto a las Generaciones del 15 y del 30 se genera una cultura oficial, lo que consagra a los escritores son los Concursos del Ministerio de Cultura; el Estado facilita las ediciones y otorga cargos y cátedras. En esos años llegan también las vanguardias pero, como siempre, los movimientos llegan limados, se pierden las aristas más agudas, pierden además casi todo el contenido de angustia existencial, solo se mantienen los aspectos formales y lúdicos. Este aspecto se ve claramente en la poesía de Alfredo Mario Ferreiro con sus dos obras *El hombre que se tragó un autobús* (1927) y *Se ruega no dar la mano* (1930). Las orientaciones poéticas son varias en estas décadas: Basso Maglio se caracteriza por el simbolismo hermético, Sabat Ercasty por la cosmogonía oriental, Silva Valdés e Ipuche por el nativismo y lo gauchesco, Ildefonso Pereda Valdés se adentrará en la vanguardia para posteriormente retroceder al nativismo, Juan Cunha tiene tendencias múltiples, Esther de Cáceres es una intelectual católica ortodoxa que celebra al Dios presente, Sara Bollo está marcada por un espiritualismo que se corresponde con la inquietud religiosa que plantea Clara Silva, Blanca Luz Brum plantea un surrealismo solapado, Roberto Ibáñez plantea una poética metafísica y metafórica y Sara brilla con singular nota de originalidad. Discrepamos con Rodríguez Monegal cuando afirma: “Los escritores triunfantes en 1930 confundieron el Olimpo particular de cada uno con la Literatura [...] fueron dioses sin culto, enormes figurones obsoletos. El anquilosamiento de la literatura uruguaya había llegado a ser total” (22). Igualmente discrepamos con autores como Maggi o Coteló para quienes el

período 1900-1945 fue un período bastante ingrato en Uruguay. Consideramos a diferencia de ellos que existieron grandes figuras literarias como lo ejemplifica la poética de Sara de Ibáñez y que trataremos de demostrar en este ensayo las virtudes de un universo lírico a las cuales pocos creadores han podido llegar.

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 oxímoron, 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, liras, décimas o silvas. “La única fiesta que acepta es la de las palabras” afirma Jorge Carrera Andrade en *Viajes por países y libros* (79) y un perfecto dominio de ritmos, paralelismos, cadenas lingüísticas o estructuras varias. Rigurosa en su autocrítica la poesía de Sara avanza de perfección en perfección. Alejandro Paternain nos dice:

Perfección, aristocracia de espíritu y hermetismo llevado a cabo en un dichoso estado de facilidad [...] “La sabiduría idiomática de Sara de Ibáñez es ya, desde el comienzo, una forma incontrastable de sensibilidad, de compenetración absoluta entre la intuición lírica y los secretos del lenguaje. Metros, estrofas, rimas, combinaciones rítmicas, tonalidades, acentos, no son formas que la poetisa se imponga desde afuera en un empeño de moldear la sustancia más o menos informe del hallazgo poético, del discurrir emotivo, de la materia prima del poema: son su

modo de ser en el mundo, su personal respuesta ante la incitación indeclinable de la vida. (43).

El mismo Paternain agrega en “Selección y Prólogo a Sara de Ibáñez 1909-1971”:

Los repetidores de lugares comunes propusieron una lista de atributos: raigambre en la poesía hispana de los siglos de oro, reminiscencias de la generación del 27 y de giros procedentes de Mallarmé y Valéry, parentesco con Sor Juana, hermetismo, riqueza de imágenes, fiesta del idioma, opulencia, suntuosidad; y para atemperar tanto fervor, se invocó a la frialdad: impuesto del que no se exonera a la perfección formal ni a la destreza prosódica. Ninguno de esos atributos deja de advertirse en esta poesía . Pero ninguno es privativo de ella. Perfectas y lujosas, hay varias. Sin embargo, uno solo es el acento de Sara de Ibáñez. (151).

Si bien son muy elogiosas las palabras de Paternain, concordamos con Roberto Ibáñez. 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 aún así, entre unos pocos. La han calificado de inaccesible o ininteligible, hermética, oscura o de muy difícil acceso. Roberto Ibáñez sale a desmitificar el supuesto hermetismo que le atribuye la mayor parte de la crítica a la poesía sárica:

Es difícil por la absoluta originalidad de los logros, con su alusivo séquito de inacabables sorpresas en la palabra, en la imagen, en el símbolo, en las insólitas conexiones del mundo y del trasmundo. Difícil por la mágica potencia transfiguradora y la consecuente repulsa de lo cotidiano. Difícil por las realidades

convocadas -entre ellas la realidad primordial traspuesta pero no abolida-, que funden o intercambian sus elementos aparentes. Difícil por el esguince al yo inmediato y la asunción del yo profundo. Difícil por el imperio de lo esencial y la consistencia de la estructura. Difícil por la ofuscante riqueza del lenguaje. Difícil, al fin, porque Sara sitúa su morada en lo infrecuente y solo se confiesa con símbolos. (11).

Difícil, pero no hermética. Es cierto que por los logros alcanzados es difícil seguirla. Solo las frecuentes relecturas rompen las evidentes dificultades que tiene esta poética. Francisco Espínola, gran conocedor de los matices espirituales, le confesó a Roberto Ibáñez no poder entender la poesía de Sara. Sin embargo, la poética sárica es descifrable, aunque como todo arte verdadero es inagotable. Grave es el error de la crítica que la caracteriza como poetisa hermética y, más grave aún, decir que es ininteligible. Su poesía es difícil, es cierto, pero jamás inaccesible y oscura. Y es difícil porque toda gran poesía lo es, como lo son Dante, Góngora o Elliot. Insistimos, no existen poetas fáciles, lo que existen son poéticas a las cuales el lector está más habituado. La oscuridad observada por la miopía de la crítica es, en realidad, luminosidad. Luminosidad semejante a la del “Paraíso” del poeta florentino.

Seleccionaremos para la investigación del tema de Eros y Thánatos básicamente tres de los libros de su producción poética: *Canto* (1940), *Apocalipsis XX* (1970) y *Canto póstumo* (1973) aunque también haremos referencia a otras obras de la poetisa.

Esta perfección formal no se queda en la fría intelectualización, como no se quedó la obra de Sor Juana Inés de la Cruz con la cual Neruda la comparó en el prólogo de *Canto* (1940). Subyace en el rigor, el arrebató. Igualmente es digno de destacar que en toda la trayectoria lírica de Sara existe una gran contención del sentimiento, incluso el hablante lírico asume muchas veces la voz masculina –lo que le da universalidad- y es algo totalmente atípico en la literatura femenina uruguaya del Siglo XX y es al mismo tiempo otra característica que la vincula a la monja mexicana. Ambas comparten

el amor por el conocimiento. Suleika Ibáñez, en su ensayo “Poesía y alucinación en Sara de Ibáñez”, caracteriza a la poética de su madre como el saber puro que se contempla a sí mismo en la escritura como Narciso contempla su belleza en las aguas del río. Cada poema de Sara revela el mundo a través del espectáculo de la palabra. Palabra que adquiere la pureza y el brillo del diamante como ella misma ha confesado en una entrevista que le hiciera la BBC de Londres:

Se me pregunta cómo entiendo la poesía. Me apresuro a responder: como un ejercicio de misterio... Poesía es algo así como lo que nos queda en la voz después de estar a punto de morir de la presencia divina... Quién posee el diamante, nublado en su corteza inmemorial, no debe conocer el descanso hasta abrasarse en la fiesta de la luz.
(Ibáñez, Roberto: 31).

La pureza del diamante y la luminosidad son en este universo poético una aspiración al conocimiento absoluto que no admite “límite allá o aquí”. En el poema “Desafíos II” de *La batalla* (1967) Sara aspira al conocimiento divino y no a su mera imitación –la que poseemos los humanos- y en pleno acto narcisista, se aventura a la exigencia de la única imagen anhelada: Verdad Universal, Principio Original, Verbo, Esencia, Dios. En versos de portentosa soberbia –como se verán a continuación- 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 del poemario *La batalla* (1967):

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

.....

.....

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

Es interesante destacar del poema los distintos significantes que reproducen semánticamente la idea del conocimiento humano y, por ende, parcializado: “luz” pero de “escuálidos planetas”, “flores” pero “leprosas”, “lámparas” pero “resecas”. Los sustantivos que hacen referencia a lo Absoluto están denigrados por los adjetivos a través del uso del oxímoron. Sara rechaza ser “mendigo de los dioses” o “sucio guante robado en las celestes roperías”. Y lo rechaza porque se ha enamorado del pensamiento puro, anhelando únicamente la eternidad pensante.

Ricardo Pallares afirma:

Corresponde destacar la ausencia de temas y de vivencias eróticas. Ames bien, puede advertirse un severo recato, un continuo pudor asociado al resguardo de la intimidad femenina. En este sentido corresponde aclarar que no significa la ausencia de sentimientos, muchas veces desgarrados, como los de la angustia, los de la soledad irremediable, los del temor o desasosiego por la nada que nos rodea o espera, o los de la pavora por el seguro triunfo de la muerte en la batalla que sostiene con la vida. Pero siempre aparecen sometidos por el rigor artístico porque la palabra expresiva y hermosamente trabajada busca trascender teatralidad humana cotidiana. Para lograrlo nada mejor que la creación de imágenes, de giros, de ritmos, de realidades nacidas en la imaginación, ya que cuando dan lugar al nacimiento de poesías perdurables, dejan de pertenecer a un ser y pasan al dominio de todos, mas allá del transcurso del tiempo (34).

Una vez realizadas estas puntualizaciones es necesario ahora profundizar en la concepción del poeta según Sara de Ibáñez. Para ello analizaremos el soneto “Isla en la tierra” de *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.

El oxímoron que da título al poema nos adelanta pautas para la comprensión del soneto. La tierra es, dentro del simbolismo de esta poética, el lugar habitado por los mortales, ámbito de afincamiento de los humanos. Alejada de la tierra, con su connotación de fertilidad y lugar donde nace la vida, la poetisa habita la isla. Agudeza crítica hay en las palabras de Neruda al atribuirle la característica “cruel”. Crueldad que no reside únicamente en el rechazo del amor como objeto de creación poética -la lírica femenina uruguaya se basa en Eros mientras que Sara se acoge al principio de Thánatos- sino en concebir la poesía como prisión, tortura y autodestrucción. La condición de poeta es una fatalidad y la creación, un pozo de angustia y llanto. El poema –uno de los tres sonetos que abre *Canto* (1940) - crea para la poetisa una ubicación sin salida; los

cuatro puntos cardinales que abren los versos de los cuartetos son verdaderas estacas que forman la cruz sobre el mundo. Configuran el encierro y crean una sensación de ahogo y asfixia. Lo que impone el dolor y la cárcel es la poesía; símbolo de ella son en el primer cuarteto: el jazmín, el ruiseñor, la rosa y el camino. Cada sustantivo que representa la creación esta caracterizado a través de adjetivos-antítesis, que rompen de esta forma, la larga tradición simbólica de los distintos significantes que configuran semánticamente la idea de la poesía. Ya desde los poemas iniciales de Sara de Ibáñez se va creando la postura desesperanzada que caracteriza toda su lírica. El jazmín es destruido por el frío, el ruiseñor esta señalado con espinas, la rosa esta caracterizada por “aéreas minas” con la consiguiente idea de alejamiento de la tierra, el camino no tiene el sentido machadiano sino que es el equivalente de la quietud y el recogimiento. El segundo cuarteto se abre con la imagen de la poetisa como un ángel amordazado sumergido en el llanto que “ordena” las neblinas. El llanto en Sara, que nunca es público sino realidad bajo la disciplina y el rigor, es el ordenador de su universo poético. Al final del terceto, en los dos últimos versos aparece el hablante lírico por primera vez: “al sur ni tierno haz de palmas finas / y al oeste mi puerta y mi cuidado”. Las “palmas finas” aluden a la delicadeza y a lo efímero, la belleza destinada a la muerte. La puerta es objeto de cierre, elemento aislador y alerta centinela contra la agresión del mundo. Los tercetos resumen la situación existencial del poeta. Hay frontera, retiro y condición de extranjero. Y vértigo de “batalla”: última palabra del poema y antecedente de una de las más grandes obras de Sara: *La batalla* (1967). En el poema “Alerta” se explica poéticamente el por qué la poetisa se aísla del mundo y cómo todo lo bello está destinado indefectiblemente a la destrucción, por eso exhorta: “Proteged esas rosas/ que en abrasado cónclave decretan/ el olor de la aurora,/ guardad las flores, enterrad las perlas,/ esconded las palomas,/ que el fúnebre raposo hace chasquear su lengua./ Clausurad los perfumes/ cubrid los manantiales y las gemas;/ corren peligro todas/ las cosas bellas”.

Caracterizan esta poética la perfección formal, el anhelo del pensamiento puro y la angustia existencial, pero hay algo muy importante a destacar: Sara de Ibáñez se acoge al principio de Thánatos y no al de Eros que caracteriza a toda la lírica femenina desde Delmira Agustini a la fecha. La poesía femenina uruguaya se ha basado en el sentimiento erótico como presencia soberana. En Sara simplemente no está presente (en apariencia, más adelante veremos por qué). La mirada de Sara está impregnada por la presencia soberana de la muerte. Su poesía constata que las cosas, los animales y los hombres están sujetos al paso del tiempo y a la inexorabilidad de la muerte. Así lo plantea ya en su obra inicial *Canto* (1940) hasta en su última obra publicada en vida *Apocalipsis XX* (1970) y sobrecogedores son los versos con respecto al tema en *Canto póstumo* (1973) publicado por su esposo en donde la poetisa escribe el “Diario de la muerte”. El tema de la muerte aparece ya en uno de los poemas iniciales de *Canto* (1940): “Isla en la luz”:

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.

“Isla en la tierra” plantea la angustia existencial del hablante lírico que siente a la poesía como un don pero al mismo tiempo como una fatalidad. “Isla en la luz” plantea otra angustia, verdadera obsesión en la poética sárica: la muerte inexorable de todas las cosas. Anteriormente en el poema “Alerta” observamos como la poetisa observa que todo lo bello está destinado a su finitud. El tema de la muerte en Sara es metafísico, constatación social –la guerra y sus consecuencias- y algo personal al convertir su propia muerte –el cáncer- en creación poética – “Diario de la muerte”, *Canto póstumo* (1973).

“Isla en la luz” ilustra muy bien la actitud de la voz poética frente a la muerte. Se observa el uso paradójico de la luz para comunicar la esterilidad de la experiencia de la muerte. Algunos críticos ven detrás del poema el desorden natural que presupone la guerra, no olvidemos que *Canto* se publica en 1940 y estamos ante el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y el final de la Guerra civil española. En este sentido el poema sería un lamento por los muertos de la guerra y una expresión de solidaridad de los seres humanos. Nosotros consideramos que responde a una fibra más íntima de la poetisa, sin descartar este aspecto cívico que está presente a lo largo de su obra como en los poemarios *Artigas* (1951), *Hora ciega* (1943), *Canto a Montevideo* (1941) y *Apocalipsis XX* (1970). El primer cuarteto del soneto enfatiza la muerte en la naturaleza. Se destacan las oposiciones: “se abrasó” con “fría” y la “inocencia oscura”. El contraste entre la quemadura de la paloma y la congelación de la corza y de la hierba lleva al lector de un extremo a otro. La paloma alude al cielo y la flor a la tierra. En el segundo cuarteto se plantea la muerte en la naturaleza misma más allá de los seres vivos. El verbo “murió” se repite tres veces para enfatizar lo inexorable de la muerte. Muere el ojo del pez, el agua y la perla. Los tres elementos están en el agua. 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, aspecto que destacará en *Apocalipsis XX* (1970) y “Diario de la muerte”. La estrofa se cierra con la “caída” del olivo y de la

manzana, significantes tradicionales de la vida. El primer terceto describe, en términos marinos, la apariencia del cementerio: las blancas lápidas sepulcrales aparecen representadas como un arrecife, pero fuera del agua. En el segundo terceto la voz poética se sitúa entre los que van a morir. 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 estar viva porque está hablando, sabe que finalmente estará entre los demás del cementerio: “sitio también para mis ojos muertos”.

En *Hora ciega* (1943) es claramente visible la faceta cívica de Sara al mostrar el desastre de la Segunda Guerra Mundial. Pero dadas las dimensiones de este ensayo iremos a uno de los libros más perfectos escritos en lengua hispana: *Apocalipsis XX* (1970) donde también se destaca el elemento cívico pero en versos de estremecedora belleza. Es a nuestro criterio el mejor libro de poesía de toda la literatura uruguaya. Es el último libro publicado en vida por la poetisa y la coronación más excelsa de una trayectoria poética perfecta desde sus inicios. Pocos poetas del Siglo XX han logrado el nivel de estos escalofriantes versos, y muchos menos han logrado encerrar el alma de la Guerra fría en la segunda mitad del siglo. Jorge Arbeleche, en el homenaje realizado a Sara al cumplirse el primer aniversario de su muerte, dijo: “*Apocalipsis XX* (1970) se convierte en una de las obras de poesía más importantes escritas en América en los últimos años” (Arbeleche, Jorge y Mántaras, Graciela: 18).

Washington Benavides analizando *Apocalipsis XX* (1970) en el semanario “Marcha” afirma que es un verdadero “Oratorio, un oficio de Tinieblas” que encierra “la visión definitiva de este siglo XX que puede ser (¿dejaremos que sea?) el último” (47).

Significativas son las palabras de Ricardo Gullón:

Volví a leer “Apocalipsis XX” sintiendo, como la primera vez, una sensación mezclada de entusiasmo y de temor. Pues las experiencias creadas en este libro, los poemas que lo integran,

no dan tregua al asombro, ni consienten que el lector se eche a un lado. El espacio de sus visiones escalofría por su lucidez y por su probabilidad. El tono es tan enérgico y sobrio que el poema parece una catarata ordenada, sometido como está al rigor de una emoción que se vigila... El ritmo de sus versos me suena en el oído, y voy de visión en visión, sintiendo que la precisión de sus palabras hace más convincentes las alucinaciones. Es –creo- su mejor libro”. (Gullón 23)

Apocalipsis XX (1970) se basa en el Apocalipsis bíblico. Observamos el fenómeno de la intertextualidad, utilizando palabras de G. Genette es el “hipertexto” del “hipotexto” bíblico, incluyendo citas, “intertextos” según el lineamiento de la terminología de Genette. El tema del libro es, como el título lo indica, el fin del mundo actualizado al Siglo XX. Está compuesto por treinta y dos composiciones integradas por veintiuna Visiones, tres Letanías, cuatro Apóstrofes y cuatro Castigos. Una característica a destacar es que Sara concibe sus obras como un todo y no como un conjunto de poemas. Este aspecto lo hereda de Baudelaire así como la estética del asco que se hace presente en este poemario. Jorge Arbeleche y Graciela Mántaras puntualizan: “En la primera mitad del libro predominan absolutamente las Visiones y hay una Letanía; en la segunda disminuyen notoriamente las Visiones y se instalan la mayoría de las Letanías y todos los Apóstrofes y los Castigos. Este orden configura el sentido de la obra”. (24). La poesía se une en *Apocalipsis XX* (1970) con la profecía. El hablante lírico se transforma en un vidente, en un misionario. Así lo observamos en la “Visión II”:

El aire entristecido de una lejana muerte de palomas
Soplaba un lento pífano de nieve.
Yo era un árbol de antenas
Entre torres cerradas
Y los pálidos trenos de la noche
Apagaban espumas en mi oído.
Yo estaba solo entre las torres frías

Y la hoguera del mundo me zumbaba en los huesos.
.....
.....

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.

El Apocalipsis bíblico, si bien plantea un fin terrible, tiene algo de gloria, de épica y de poesía, a la furia y el fuego se une además la esperanza del futuro. El Apocalipsis sárico, en cambio, plantea el fin del mundo a través de una muerte lenta y desesperanzada (no existe la perspectiva de un después, ni salvación posible). No hay grandeza en el fin que se prepara a sí misma la humanidad, así como tampoco hay grandeza en las palabras del vidente lírico que recrea en sobrecogedoras visiones no sólo la hecatombe nuclear, sino lo peor de todo: sus consecuencias. La explosión, ese “costroso dragón de cien quijadas”, no destruye totalmente la vida dejando un planeta limpio y vacío; lo que hace es inaugurar la llaga y la descomposición, la muerte en vida de seres corroídos por la contaminación. Para visualizar la imagen del mundo como un “pudridero” que “alza un hedor lozano”, Sara incursiona en la poesía del asco. Analicemos la “Visión XX”:

En su trono de estiércol
Un rey está sentado;
El agrio bordoneo de las moscas
Le ciñe la cabeza en negro rayo.

Sobre el trono de estiércol
Crece una hirsuta sombra de payaso,
Y un torrente feroz de cascabeles
Aplasta los jardines y los campos.

Verde veneno salta
De los hinchados labios
Y un aliento de pólvora sumerge
Las olorosas crestas del verano.

Pigmeos diligentes
Tañen melosas cítaras de estaño.
La sucia historia encuentra
Su sonoro sepulcro cortesano.

Lejos en las llanuras
Sube un trigo de sangre, encadenado,
Y el cielo mira sobre la curvada espalda
Sobre el pozo del llanto.

Lejos, en las ciudades,
Sonríen muertos ante el pan llagado.
Los muertos comen, aman;
El pudridero alza un hedor lozano.

Auténtica poesía del asco –que solo se hizo posible escribir en Occidente después de Baudelaire- el poema está compuesto por seis cuartetos que alternan heptasílabos con endecasílabos con rima asonante en los versos pares –a veces con imperfecciones intencionadas, como en la estrofa tres: “labios” no rima con “verano”. Todo confluye para crear la náusea: estiércol, moscas, cascabeles, veneno, pólvora, pozo, pan llagado, hedor lozano.

La historia se ha convertido en una sucia prostituta (“La sucia historia encuentra su sonoro sepulcro cortesano”) gracias a la maldad (“torrente feroz de cascabeles”) del político contemporáneo, caracterizado por su “trono de estiércol” y la corona de moscas (“agrió bordoneo de las moscas”). Desde el trono, ámbito de la descomposición, el “verde veneno salta” devorando el mundo y abriendo la lápida de pólvora. La “hirsuta

sombra de payaso” es una imagen que simboliza la pérdida de la alegría: no hay risas en los muertos vivos, solamente su caricatura, una mueca apenas, un gesto contraído que resalta más el dolor del presente que la felicidad del ayer, perdida para siempre. El trigo, símbolo de la fertilidad, está doblemente degradado, es de sangre y está encadenado. La muerte no solo está en las manos y las almas, está en los alimentos. Campos y ciudades comparten la identidad del “pudridero”: recipientes sombríos de los hombres muertos que “sonríen, comen, aman”.

El poema parece recrear la danza de la muerte en la Edad Media. En la obra cinematográfica *El Séptimo Sello* (1957) de Bergman un caballero que vuelve de las Cruzadas habiendo perdido la fe se encuentra con la muerte y hace un trato con ella para pedirle más tiempo y completar su búsqueda de Dios. Juegan al ajedrez –la tradición dice que a la muerte le gusta jugarlo- y, si él gana, la muerte, no tendrá más poder sobre el caballero. La película termina con la danza de la muerte tan frecuente en la Edad Media pero que se exasperó en el Manierismo y el Barroco. El tema surge antes que en la literatura en las artes plásticas. En el mundo medieval la muerte aparece representada por el esqueleto y la guadaña, en el Barroco, en cambio, surge lo putrefacto, la gusanería y la podredumbre. Por lo antedicho la plástica exaltó la náusea y el asco mucho antes que la literatura, que tuvo que esperar hasta Baudelaire con la auténtica poesía del asco.

En *Apocalipsis XX* (1970) el desastre nuclear ya se ha producido en la “Visión XX” –poema XXIII del libro-. En la “Visión XIV” el propio hombre, ese mismo rey denigrado (lo que enaltece a un rey como la corona y el altar están adjetivados antitéticamente ya que el altar es de materia y la corona aparece caracterizada por la sinestesia: “agrió bordoneo de las moscas”) ha desatado la noche para la humanidad y la muerte colectiva apretando tan solo un botón. No hay grandeza en esta guerra como lo

podemos observar en Homero, por ejemplo. Sara muestra la desolación y la destrucción colectiva cuando alguien -el rey coronado por “el agrio bordoneo de las moscas”- con apretar un botón es capaz de destruir a la humanidad entera:

Un hombre, un hombre solo
En su cueva de frío
Bajo el peñasco de rosadas sombras
Posa con torva suavidad su dedo
Sobre el pulido nervio de la muerte
Que acaba en un botón sincronizado.
De repente una torre enfurecida
Que muele sus entrañas en el aire.
De pronto una locura de florestas
Que en instantáneos árboles estalla.
Súbito entre los pájaros más tenues
Y el más dormido andar de las raíces
El espinoso caracol de un vuelo;
Un vuelo ensimismado en sus cenizas,
Las cenizas del paso y del reposo,
Las cenizas del ruego y del abrazo,
Las cenizas del júbilo y del sueño,
La ceniza que ríe, la que canta,
La ceniza del llanto y del suspiro
.....
.....

La consecuencia de apretar un simple botón conlleva a la destrucción masiva. Estamos en el antiheroísmo porque acá no se combate cuerpo a cuerpo como en la *Ilíada* de Homero, es simplemente un pequeño movimiento y Thánatos se apodera del planeta. El propio hombre ha cerrado los horizontes a la vida. Hay furia, angustia y dolor en las palabras del poeta-vidente. Conjuntamente con la unanimidad de las cenizas y de la ponzoña caen en pedazos hasta las iglesias:

Los arcos de las tensas catedrales
Se resquebrajan en sombra fría.

Lento racimo de ayes y de arena
Se desgrana por broncos laberintos
Hasta perderse en la nocturna entraña.

En las catedrales destruidas por los truenos –misiles- sepultadas por las cenizas y envueltas en llagas –efecto de la radiación- , las madres del mundo, huérfanas de sus hijos lloran por “los que se hundieron bajo las violetas funerales del humo”:

Las madres allí están, desde allí miran
Las polvorientas, las hundidas madres,
Secas fuentes del hijo, los vientres desfondados

.....
.....

Allí crujen y oran y se aprietan
Como gavilla de ángeles sin sueño
De sol a sol del tiempo sumergido
Donde giran los hijos arrancados.

La muerte como objeto temático fue abordado por Sara en su primera etapa en forma abstracta, todas las cosas bellas estaban sometidas al principio imperioso e inexorable de la muerte. Así está planteado, por ejemplo, en “Isla en la luz” como analizamos anteriormente. En 1970 con *Apocalipsis XX* la muerte deja de ser algo abstracto y pasa a ser una posible realidad en la Guerra Fría. Sería la muerte del hombre y del planeta.

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”. Lo que amanece, es decir, lo que comienza a germinar y a multiplicarse no es la vida sino la muerte. Los poemas que escribe en su enfermedad son recopilados después por su esposo Roberto Ibáñez y

publicados bajo el título *Canto póstumo* (1973). Uno de los poemas es “El mundo en torno”:

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!

La voz de Sara es trágica y desgarrada, pero nunca tan estremecedora cuando escribe sobre su propia muerte. Acá la muerte no es un tema filosófico, es el tumor, real y maligno, que desvanece la sangre y le quita el aliento. El poema “El mundo en torno” alterna versos octosílabos con endecasílabos. Tiene por tema el resquebrajamiento y la descomposición del propio cuerpo en el cajón. Lo primero es la oscuridad –tanta tiniebla, tanta- acentuada por la anáfora; “el verbo virgen” le ha hablado y la ha colocado cara a cara con las tinieblas –de repente el sol muerto-. La vida ha caído para siempre y la muerte, como el toro lorquiano, ha triunfado una vez más en el mundo. La aristocrática belleza se deshace y de ella queda únicamente “el espeso corazón de la llaga”. Todas las imágenes hacen referencia al cuerpo aprisionado en la tierra: “cruelas escorias”, “jardines negros”, “pájaros ciegos, musgos, larvas, hojas”. Sombra, opresión y pudrición “rampantes” –manos abiertas en exhibición de garras- han devorado al hablante lírico en su “adiós la tierra, el aire, el fuego y el agua”. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta psicoanalíticamente esta pulsión de muerte que recorre la poética de Sara de

Ibáñez desde el Canto (1940) inicial hasta su Canto póstumo (1973)? Como cualquier otro instinto, la Pulsión de Muerte buscará siempre su satisfacción. En su caso, de forma completa solo le es posible a través de la muerte, por cuanto es en este momento que todas las tensiones originadas por la vida (Eros), se reducen a cero (Estado de Nirvana). Para llegar a ello y lograr esta satisfacción, la Pulsión de Muerte, presente y manifiesta en el inconsciente del sujeto, va a crear “formas de muerte”, caminos para retornar a un estado de calma vivido anteriormente. Anheló de volver a lo inorgánico.

De esta forma, el actuar de la poetisa, traducido como el producto lógico de una nostalgia por la armonía que se tuvo y luego perdió, estará marcado por situaciones, reacciones y realidades que, muy conscientemente, ella misma se fabrica.

Como afirma Freud, se nos impone la impresión de que las pulsiones de muerte son en lo esencial mudas, y de que todo el ruido de la vida proviene fundamentalmente del Eros y del combate contra el Eros; no cabe duda que la vida es ruido, caos, cambios y movimiento constante, mientras que la Pulsión de Muerte puede ser asociada a orden, quietud, tranquilidad, una paz que se procura a través de su actuar silencioso.

Sin embargo, el Psicoanálisis nos dice que pese a su discreción, la Pulsión de Muerte puede ser aprehendida por su relación con Eros, interesante resulta que aun cuando su actuar es silencioso, su presencia es visible, palpable y que su existencia está vinculada estrechamente a Eros y su actuar. Dicho de otra forma, 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. “Eros y la pulsión de muerte forman en conjunto un sistema binario particular donde el uno no existe jamás, y no puede existir, sin el otro. Juntos, pueden crear una infinidad de formas de vida y de muerte” (Marcuse: 59).

Respecto a sus manifestaciones puede determinarse que se dan en dos vías distintas, una hacia fuera del sujeto (como pulsión de destrucción, y recordemos aquí el libro *Apocalipsis XX* de Sara), y parte de ella se queda en el interior del sujeto. El propio Sigmund Freud afirma que:

En todos los casos una fracción de autodestrucción permanece en el interior del individuo hasta el momento en que consigue matarlo, quizá no antes de que su libido se agote por completo o quede desfavorablemente fijada; [...] otra parte permanece en el interior del organismo y queda ligada libidinalmente con ayuda de la coexcitación sexual; en ella debemos reconocer al masoquismo originario, erógeno. (57).

Debemos entender al masoquismo como un sadismo vuelto hacia la propia persona. Este aspecto se ve muy claro en la poética de Sara de Ibáñez y subyace en cada verso de su obra.

La Pulsión de Muerte puede ser regulada por la libido y lo hace ligándola a objetos, la cual tiene a su cargo la labor de volver inofensiva esta pulsión de destrucción, y la cumple derivándola en gran parte hacia el exterior; la Pulsión de Muerte puede convertirse en pulsión de dominio, en voluntad de poderío, y expresarse contra los objetos del mundo exterior, o en masoquismo cuando se impregna de erotismo.

Su accionar está regido por varios principios, los cuales Freud (1920) describe como: Principio de Nirvana: aquel que tiende a la reducción de las tensiones a cero, a volver al cero de la existencia, a la muerte, donde no hay tensión alguna que perturbe o angustie al sujeto.²

Principio de Realidad: Sin abandonar el propósito de una final consecución del placer, exige y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamiento a algunas de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el

² Este aspecto se ve claramente en el “Diario de la muerte” de “Canto póstumo” (1973) de Sara de Ibáñez.

largo rodeo necesario para llegar al placer. Ese “sentido común” que dicta el momento, la forma, el lugar y las necesidades que serán satisfechas por el sujeto, generalmente en atención a las restricciones impuestas por el afuera (cultura, ambiente, etc.).

Por todo lo antedicho, estamos en condiciones ahora de afirmar que si bien la poética de Sara de Ibáñez se acoge a la pulsión de muerte, también la pulsión de vida (Eros) está presente (por ausencia). El Eros en Sara lo observamos claramente en el acto de escribir. La literatura es su fuente de salvación y la libido está puesta en la creación literaria. De esta forma si bien ella observa consternada la muerte en todas las cosas, detrás de la escritura está el Eros, el principio vital que la lleva a escribir cada verso. El Eros está en la fuerza creadora. De ahí que asuma la actitud de sacerdotisa en el libro *Apocalipsis XX* (1970) y una mirada amorosa a las cosas bellas del exterior y del alma que pronto se destruirán ya sea por el paso del tiempo, la explosión nuclear, o el propio cáncer personal.

Este Eros aparentemente escondido y la explicitación de Thánatos aparece en Sara a través de opuestos esenciales:

-Vida-Muerte

-Luz-Sombra

-Desenfreno-Contención

-Fuego-Hielo

-Canto-Silencio

Pero también luchan Eros y Thánatos en la batalla interior: reconocimiento de la vida como luz y encanto, fruto ofrendado a tomarse pero al mismo tiempo hay un rechazo a ese mundo. Ella tuerce la cara y elige el camino espinoso. Recordemos el análisis que hicimos anteriormente del poema: “Isla en la tierra” del poemario *Canto* (1940) donde estaba explicitada la puerta como objeto de cierre y que planteaba el encierro de la

propia poetisa, su alejamiento del mundo y su soledad. En términos psicoanalíticos, este masoquismo fue reconocido por ella misma al decir que ella era verdugo de sí misma (el sadismo –representado por la palabra “verdugo”- volcado hacia el yo equivale al masoquismo). Sólo queda en Sara de Ibáñez el “antifaz de hielo” metaforización de la “crueldad” que le atribuyera Pablo Neruda al prologar su primera obra: “Canto”. No obstante, la psicocrítica reconoce las grandes imágenes sensoriales (Eros, principio de vida) que ella desprecia y se acoge a la esfera perfecta: su evolución es cerrada como el círculo, lo “cruel” no cambia, lo que cambia son las formas y estructuras poéticas.

Uruguay debe mucho a esta poetisa. Reconocida y estudiada en Estados Unidos y Europa como una de las grandes poetisas del Siglo XX en Uruguay es poco conocida y difundida. Tal vez un día, nuestro país reconozca la deuda que tiene con ella.

© Jorge dos Santos Silveira

Referencias Bibliográficas

- Arbeleche, Jorge y Graciela Mántaras. Sara de Ibáñez: estudio crítico y antología. Montevideo: Editorial Signos, 1991.
- Benavides, Washington. Semanario Marcha. Montevideo: Editorial Acción S.A., 1968.
- Carrera Andrade, Jorge. Viajes por países y libros. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- De Ibáñez, Sara. Canto póstumo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- . Apocalipsis XX. Caracas: Editorial Monte Ávila, 1970.
- . La Batalla. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.
- . Canto. Buenos Aires: Editorial Losada, 1ª edición, 1940. Freud, Sigmund. Más allá del principio de placer. Buenos Aires: Amorrortu, 2016.
- Green, André. La pulsión de muerte. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2008.
- Gullón, Ricardo. Homenaje a Sara de Ibáñez. México: Editorial Fundación de cultura universitaria, 1971.
- Ibáñez, Roberto. Anticipo, umbral y envío. Prólogo a “Canto póstumo”. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- Ibáñez, Suleika. Poesía y alucinación en Sara de Ibáñez. Montevideo: Editorial Proyección, 1990.
- Marcuse, Hebert. Eros y Civilización. Madrid: Editorial Seix Barral, 1968.
- Neruda, Pablo. Prólogo a “Canto” de Sara de Ibáñez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.
- Pallares, Ricardo. La Inconfundible poesía de Sara de Ibáñez. Montevideo. Editorial Almanaque del Banco de Seguros, 1993.
- Paternain, Alejandro. 36 años de poesía uruguaya. Buenos Aires: Editorial Alfa, 1967.
- Péruchon, Marion y Thomé Renalut. Vejez y pulsión de muerte. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1992.
- Rodríguez Monegal, Emir. Las oposiciones en Sara de Ibáñez. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992.