Auto-reflexión y género: *La batalla* de Sara de Ibáñez en el marco de la poesía crítica en Hispanoamérica

Aída Beaupied
Penn State University

Llama la atención el hecho de que *La batalla* (1966), uno de los más bellos y enigmáticos poemarios que se haya publicado en la Hispanoamérica del siglo veinte, sea también uno de los menos estudiados por la crítica. ¿Tendrá ese descuido algo que ver con el hecho de que la obra poética de Ibáñez se inserta en la tradición de la poesía crítica -auto-reflexiva- orientada a manifestar un profundo escepticismo hacia el lenguaje? No cabe duda que este tipo de poesía es por naturaleza menos popular que aquélla comprometida con temas menos abstractos. En un libro reciente, Thorpe Running explica que una razón por la que las obras de un considerable número de poetas hispanoamericanos del siglo veinte no se haya diseminado a la par de la de los novelistas radica en el hecho de que -además de que la poesía siempre apela a menor cantidad de lectores- la que explora una pesimista filosofía del lenguaje es aun menos popular (11) (1).

En el caso de las mujeres poetas cuyas obras han explorado las limitaciones del lenguaje, notamos que sus cuestionamientos inevitablemente sacan a flote la problemática del género de identidad sexual. Pensemos en el célebre poema de Rosario Castellanos, "Poesía no eres tú", donde la incomunicación de los contrarios se representa mediante la mirada que cada uno debe evitar en los ojos del otro para así impedir la cosificación mutua; es decir, para garantizar la sobrevivencia, y acaso la coexistencia, del tú y el yo. No debemos olvidar que en ese poema los contrarios son, entre otras cosas, poetas, y que se trata de un poema crítico que establece un diálogo intertextual, no sólo con el célebre poema Bécquer--"Poesía eres tú"--, sino con toda la tradición post-romántica de los poetas que, de una manera u otra, reclaman un "me gustas cuando callas porque estás como ausente" de su interlocutor. También *La batalla* dramatiza una visión antagónica del lenguaje en la que se problematiza la cuestión del género de identidad sexual. El objetivo de este ensayo será entonces doble: recordarnos de qué manera esta obra de Ibáñez contribuye a abrir otro espacio a la especulación filosófica en la que han participado otros poetas críticos de Hispanoamérica, sobre todo los de este siglo, y tomar en cuenta cómo su contribución está íntimamente relacionada a la problemática del género.

El acto de creación poética ha sido descrito como una búsqueda del origen que pretende situarse en el lugar donde el lenguaje separa, un viaje de regreso al momento en el que el yo cae en la palabra que lo aleja del origen buscado. La cada

vez mayor falta de fe en el éxito de esa empresa ha servido para caracterizar la evolución de la poesía, desde el Renacimiento hasta hoy. Sabemos que el conocimiento de esa falla ha estado presente en la literatura de todos los tiempos, pero no hay duda que la poesía a partir del Romanticismo ha jugado un papel estelar a la hora de llamar la atención sobre lo insalvable del espacio entre la palabra y lo nombrado. Tomemos el caso de un viejo mito que, según Abrams, comenzó a ponerse muy en boga a partir del romanticismo: el andrógino. La unión de los contrarios en un mismo ser es la contrapartida de otro mito aún más famoso: el de la caída edénica--que hoy día se describe como una entrada en el lenguaje (Riddel 54). Ya desde uno de los tratados herméticos, *El Pimandro*, podemos ver una coincidencia entre ambos mitos. En ese tratado el Hijo de Dios, andrógino como su padre, cae enamorado de sí mismo al contemplar su imagen en las aguas de la naturaleza. Evocando al Narciso ovidiano, la versión hermética de la caída del Hijo de Dios desemboca en la separación en dos sexos de lo que era la unidad simbólica de su condición divina. (2)

Otra de las metamorfosis de esos mitos ocurrió en el Renacimiento, mediante la cristianización de la doctrina hermética llevada a cabo por Paracelso, la que lo llevó a asociar la separación de la unidad con Lucifer y la redención o unión de contrarios con la figura de Cristo, la piedra filosofal capaz de hacer posible la transición del mundo físico al espiritual.(3) La poesía del amor cortés ilustra este optimismo, a la vez que recrea el mito de la divinidad andrógina mediante el papel de la amada como espejo en que se refleja la belleza del alma del poeta. (4) La otra cara de esa moneda es el pesimismo de que ha dado cuenta tanta poesía moderna, al representar la caída o derrota de un poeta incapaz ya de creer en el lenguaje como vehículo de trascendencia. Esa caída se asocia con un acto de auto-reflexión y también con un profundo sentimiento de culpabilidad. El poeta crítico no sólo siente culpa al comprender que su creación -al volverse auto-reflexiva- pone en evidencia la distancia que lo separa del origen, sino que su culpa se agrava al darse cuenta de que fue precisamente su mirada crítica la que cavó el abismo de la separación.

Ya desde las obras de Sor Juana el mito del andrógino comienza a aparecer de manera más o menos implícita en la poesía hispanoamericana. Puesto que la figura del andrógino es el emblema perfecto de una identidad de género sexual compleja, no sorprende que muchas mujeres poetas lo hayan empleado, si bien no siempre de manera consciente. Pensemos, por ejemplo, en la forma cómo Delmira Agustini ("El vampiro"), Alfonsina Storni ("Divertidas instancias de Don Juan"), Juana de Ibarbourou ("¡Mujer!"), y Julia de Burgos ("A Julia de Burgos"), han reclamado para la mujer atributos y comportamientos "masculinos", a fin de desmantelar los espacios bien demarcados de un orden que las limita. Ejemplos tal vez menos obvios pero sin duda igualmente significativos los presentan las relaciones madre/hijo y mujer/ángel a lo largo de la obra de Gabriela Mistral. Y es que con mucha frecuencia los hijos en la poesía de Mistral, como sus recurrentes ángeles, son emblemas de una entidad andrógina. Esto no excluye la importancia de la temática de la madre frustrada a lo largo de su obra, pero sí implica que la frustración por el hijo no nacido -véase el poema "Sueño grande"- coincide con la búsqueda de ese Otro

masculino que a veces aparece como "Pan", como "Ultimo árbol" o como ángel, y a quien la poeta busca para completarse.

Al llegar a la obra poética de Sara de Ibáñez vemos que su tratamiento de este mito se inscribe en esta trayectoria y lo hace de manera altamente auto-reflexiva. En su poemario *La batalla* (1967), el andrógino o Adán prelapsario ilustra la relación entre la conciencia crítica moderna y la problemática de la identidad del género sexual. A lo largo de la obra de Ibáñez--no siempre, pero con frecuencia--el yo lírico evita asumir la identidad femenina y con este fin adopta una identidad de género que alterna entre la masculinidad y la neutralidad. Una explicación que nos ayuda a entender las motivaciones que impulsaron a Ibáñez a servirse de esa estrategia nos la ofrece Marcie Sternheim, quien señala que en la unión de una presencia autorial de mujer con la de una voz poética de hombre hay implícita una unión de contrarios que aparece como testimonio de las preocupaciones existenciales de Ibáñez. (5) Más adelante veremos cómo la inscripción de un yo masculino, el desdoblamiento y la auto-reflexión son estrategias que usa Ibáñez para representar la imposibilidad de recuperar el origen por medio de la palabra, imposibilidad ésta que Ibáñez describe como una lucha "contra el soplo de la nada".(6)

Aunque *La batalla* es sin duda el poemario de Ibáñez que mejor ilustra el intento fallido del lenguaje poético por expresar la intención que lo origina, lo cierto es que toda su obra ofrece testimonio de esa crisis. Alejandro Paternain comenta al referirse a este libro: "La aventura poética, la aventura creadora, es una forma de lucha" ("La raíz del fuego" 258-59). Por su parte Marcie Sternheim ha señalado que el poemario *La batalla* puede y debe ser leído como arte poética en la que aparecen las preocupaciones más recurrentes a lo largo de la obra de Ibáñez, incluyendo, entre otras, la ambigüedad sexual de su yo lírico (Sternheim 9). Las observaciones de Sternheim nos dejan ver que uno de los aspectos más notables en la obra de Ibáñez es la presencia de una voz que evita definir el género de su sexo y que, cuando lo hace, emplea casi siempre una voz masculina que no sólo habla desde la perspectiva de hombre, sino de guerrero. Sternheim ve en esa estrategia un deseo por parte de Ibáñez de llamar la atención hacia la dificultad -la batalla- que enfrenta toda mujer poeta que se sabe marginada. Esta batalla, explica Sternheim, sobreviene en el momento en que dicha poeta debe emplear una forma artística que "habla el lenguaje de los hombres" (97-98). Por su parte Roberto Ibáñez, esposo de Sara de Ibáñez y como ella poeta, ofrece dos razones que explican este uso del yo masculino. La primera -afín según Roberto Ibáñez al tema del doble en la literatura mundial- es la que busca distinguir entre el yo "habitado por el carbón", o yo terrenal y el yo "visionario" (R. Ibáñez XI). La segunda razón la define como "estética del pudor" (R. Ibáñez XII), la cual responde al deseo de crear una distancia entre las confesiones del yo lírico y la poeta. (7)

La "estética del pudor" sugiere también un distanciamiento que nos remite a la caída y separación que coincide con la toma de conciencia del poeta crítico. Teniendo en cuenta los planteamientos de Sternheim, podemos decir que, cuando esa toma de conciencia aparece en la poeta mujer, el desdoblamiento entre el yo y el lenguaje

tiene mucho que ver con la dificultad de insertarse en una tradición literaria acostumbrada a hablar desde un punto de vista masculino. Por otra parte, la distinción entre el yo terrenal o "habitado por el carbón" y el yo visionario que definiera Roberto Ibáñez apunta a un deseo universal de trascendencia. Es cierto que el acto de evitar la inscripción textual de la identidad femenina se podría interpretar como contrario a las prácticas feministas de legitimización de la mujer. Pero hoy día sabemos que, precisamente debido a que gran parte de esos intentos de legitimización se han hecho a espaldas de una actitud suficientemente auto-crítica, muchos de ellos terminan imitando las tendencias hegemónicas del discurso falocéntrico al que se oponen (Butler 5). Sin pretender adjudicarle a Ibáñez intenciones que nunca tuvo, no deja de ser notable que el problemático tratamiento de la identidad de género en sus textos reproduzca ese *gender trouble* o ironía que desmantela las trampas de la retórica ontológica. Esas trampas son la muralla de formas que el yo lírico de *La batalla* busca trascender, al asumir una identidad sexual que no se preste a la fácil diferenciación.(8)

Los primeros versos del poemario nos sitúan frente a un sujeto que busca, más que nombrar, nombrarse. El *crescendo* suscitado por anáforas repiten la imagen de un yo cuya sexualidad evoca, si bien muy veladamente, una condición andrógina que se delata en su auto-descripción como una Medusa de "cabellos fundidos en raíces/ que van abriendo turbulentas lamas" (7). Se trata de la vigilia de un enemigo invisible al que el hablante acecha y por el que se siente acechado. La interacción entre el soldado protagonista y su enemigo presupone un desdoblamiento del yo cuyo carácter auto-reflexivo se manifiesta a través de las alusiones a Narciso que aparecen a lo largo de esta obra. Tomemos como ejemplo uno de los poemas se la sección titulada "Intima lid", donde el enemigo o *alter ego* del yo/soldado/Narciso, resulta ser un emblema del deseo que desemboca en muerte: "yo y yo, enemigo y enemigo, caigo en mi fuente, y me devoro" (43). Ya que el *alter ego* se presenta aquí con un sustantivo masculino, "enemigo", la fragmentación del yo parecería no favorecer lo andrógino. Sin embargo, consistente con la indiferenciación sexual como vía hacia la trascendencia, al verlo aparecer como "fuente" y como "muerte" notamos que el "enemigo" también se describe femeninamente en este poema. Más adelante lo veremos como "esfinge" y eventualmente como poesía. (9)

El enemigo/ esfinge surge por primera vez en "Combate oscuro": Siempre a mi espalda en negro bosque/... Y ante mi rostro -duelo frío- / el duro ojeo de la esfinge/ cuaja mi sangre gota a gota (11). Si recordamos que Ibáñez ponía gran esfuerzo en la arquitectura de su obra, no nos sorprenderá esta aparición de la esfinge en la segunda estrofa del segundo poema del libro. Ya se vio que el primer poema ponía énfasis en la soledad del yo, lo cual refuerza la idea del solitario número uno. La segunda estrofa del segundo poema presenta al enemigo, llamando así la atención hacia el número dos. El hecho de que la palabra "esfinge" aparezca en el tercer verso puede verse como una alusión a ese divino número tres con el cual se plantea la idea de suma y reconciliación de contrarios. (10) Notemos que el verso, el "duro ojeo de la esfinge", sugiere una mirada especular: la del hablante que mira "dura" y persistentemente a la esfinge esperando su respuesta, y la de la esfinge que

le devuelve su "dura" mirada de piedra silenciosa.

Consistente con esa doble perspectiva, el punto de vista cambia a lo largo del libro. Intercalados a los poemas en los que la voz poética asume el punto de vista del guerrero, hay una serie en los que aparece una voz que nunca revela su identidad. Este hablante no identificado unas veces describe al soldado protagonista ("Desigual combate"), otras habla de los soldados en general ("Canto sordo"), y en otras ocasiones describe una naturaleza hostil, presta a devorar a los soldados muertos, ("Vivac"). Algo que caracteriza los poemas cuyo punto de vista es el del guerrero poeta es el hecho de que en ellos siempre aparecen alusiones a su enemigo, la esfinge. En "Combate imposible", la esfinge aparece implícitamente comparada a una fuente:

Con astuta cabeza de zafiro,
bloque de piedra fría y transparente,
inmóvil, la mandíbula sellada,
linda con la tiniebla el monstruo leve.

Ah, nunca, nunca, la terrible escama
su fuego amargo torcerá en la lucha,
ni se abrirá para tragar mi cuerpo
la boca acrisolada por la espuma.

Aquí jadeo hasta acabar la sangre
clavada en la canción mi lanza triste,
hasta que el fruto de su viejo vientre
lance al estrago la materna esfinge. (15)

La comparación con la fuente implícita aparece en la descripción de la esfinge como "piedra fría y transparente". El adjetivo "transparente" es una elipsis del sustantivo "agua", y sabemos que los atributos "piedra" y "agua" son precisamente los que componen la fuente. Pero aquí no se trata de una esfinge de piedra como puede serlo cualquier fuente; ésta es la fuente paradisíaca: la "materna esfinge" cuya "mandíbula sellada" nos remite a la fuente sellada del paraíso. El poema recrea la expulsión del paraíso y con ella la experiencia de distanciamiento del origen buscado. Esto explica por qué la esfinge no se abrirá para tragar al cuerpo del hablante sino que lo expulsará al "estrago", al exilio. El desdoblamiento especular entre el hablante y la esfinge reaparece ahora mediante el uso del sustantivo "lanza" y del verbo "lance". El yo lírico "lanza" su canción en busca del origen que simbólicamente lo eludirá cada vez que el vientre de la esfinge lo "lance" fuera de sí. Su crimen es la caída en el lenguaje, en este caso, la "canción" o "lanza triste" que busca y no encuentra el camino de regreso.

Búsqueda, auto-reflexión y caída desembocan en la muerte final del poeta guerrero quien, como tantos otros poetas Narcisos, cae para descubrir que en el silencio final está su triunfo. Son muchas las alusiones al silencio en este poemario pero bastará

notar las del penúltimo poema, "Triunfo del guerrero", donde la victoria se asocia con la mudez del guerrero, quien ahora yace con "la boca llena de canciones muertas". . . "donde el silencio rompe las quijadas" (59). La correlación entre silencio y triunfo se explica en el último poema, "Apoteosis", mediante la auto-descripción del soldado muerto que ahora contempla su propio cadáver:

. . . .

Yo, cintura del sismo, luzco indemne
mi corona de espumas y adelanto
bajo un escudo de apuradas nieblas
el pecho más buscado de las llamas.

. . . .

Cae mi sangre, por fin, en las fastuosas
purpúreas ramas donde muere el viento

. . . .

Caigo sin fin, asido a un dulce duelo
como el tránsito agudo de la rosa,
y bajo mis rodillas abolidas
estallan los oasis, y los labios
corean mi retorno; los oídos
abiertos en mitad de una pradera
labrada en oro musical, escuchan:
-las flores suben sin temor- escuchan
un solo son, y para siempre escuchan. (60-61). [Mis subrayados].

"Caigo sin fin" nos remite a un verso del célebre poema de Paz, *Piedra de sol*, en el que la búsqueda del ser culmina en las esporádicas e instantáneas uniones con el Otro, (11) --en este caso la amada--: "caigo sin fin desde mi nacimiento,/ caigo en mí mismo sin tocar mi fondo, recógeme en tus ojos. . . ." (99). En la literatura Hispanoaméricana, el primer poema extenso que inaugura el tema de la caída asociada a la búsqueda del Ser es *Primero sueño* de Sor Juana. No es sino hasta el siglo veinte, y a partir de *Altazor*, cuando vemos una verdadera explosión de esa temática. Por ejemplo, en el caso de *Muerte sin fin* de Gorostiza, el sujeto que busca mientras cae se identifica con Narciso (12). En *La batalla* hay otros Narcisos que le han servido a Ibáñez de inspiración a la hora de retomar el tema de esa caída/búsqueda: sin duda los de Valéry y el *Divino Narciso* de Sor Juana e incluso, y dado que Ibáñez era una lectora informada de la literatura de su época, cabe pensar que haya leído el de Lezama en su *Muerte de Narciso* (13). *La batalla* se inserta en una tradición que se sirve de la alegoría para ilustrar cómo lo azaroso de la actividad poética culmina en silencio y/o muerte. Los últimos versos del poemario aluden a

un "tránsito" y un "retorno". El poeta/ Narciso, a punto de transformarse en flor, cae "como tránsito agudo de la rosa". Dejar atrás el cuerpo supone un abandono de las formas -rima, métrica, palabras- que buscan atrapar a la poesía. (14)

Pero si el poeta crítico muere, ¿quién aparece para decir/cantar que contempla su cadáver? Ya vimos que una de las estrategias que emplea Ibáñez es la elipsis que establece un paralelo entre dos palabras -la escrita y la omitida- mediante la rima asonante que ambas comparten. Los siguientes versos de este último poema nos ofrecen otro ejemplo de esa estrategia: "Oh hueco, ausencia de raíz y espacio,/ hueco del hueco, rabia de la nada,/ sordera de la forma, yerta huida/ de flor llorada en un no ser sin tregua". En este caso la palabra que aparece es "hueco" y la que se omite es "cuerpo". Esa elipsis nos permite establecer otra comparación implícita en estos versos. Hueco es cuerpo y es también forma poética o "sordera de la forma". El poeta guerrero resucita para ver que ha dejado atrás el hueco/ cuerpo. El abandono del cuerpo corresponde a la entrega de su voz, al silencio de la palabra que le permitirá escuchar la melodía que nunca podrá ser capturada en el poema. La mención al "retorno" alude a un poeta liberado de las formas y capaz de escuchar "un solo son": el del poeta que ahora es uno con la poesía.

El desdoblamiento del yo y su alegórica unión final con la naturaleza nos permite ver que *La batalla* traza un recorrido que va de la ironía (desdoblamiento del sujeto), a la unión mítica que caracteriza el ideal romántico de la unión de contrarios. Según Paul de Man, hay una ruptura o desmitificación que sobreviene cuando el yo irónico o auto-reflexivo se desdobla del yo inmerso en el lenguaje. Sin embargo -como nos advierte el dividido narrador de "Borges y yo" -la ironía no es una solución definitiva ya que la trampa de la mitificación asecha detrás de cada palabra. La única escapatoria es entonces dar un salto fuera del lenguaje (de Man 222-26).

No cabe duda que la problemática de la identidad de género sexual siempre ha estado íntimamente implicada al desdoblamiento y al deseo de trascenderlo. Esto nos deja ver cómo la muerte del soldado, al final de *La batalla*, sirve de alegoría a la muerte o fin del poema mismo. Su muerte representa el fin del desdoblamiento que el lenguaje no sólo pone en evidencia sino ejecuta. Sin embargo, no puede escapársenos la inevitable mitificación que sobreviene cuando el silencio del guerrero y la unión con su otro yo tiene que ser cantada con palabras. No hay duda que ésta es una contradicción con respecto a proclamada unión de contrarios, ya que aquí estamos ante una auto-descripción que es, otra vez, desdoblamiento. Pero también es cierto que esta inevitable contradicción sirve para ilustrar por qué la única victoria posible radica en ese salto fuera del lenguaje.

Persiguiendo una vez más la relación entre la poesía auto-reflexiva y el tema hermético, vemos que la muerte del poeta guerrero coincide con el abandono de su voz, la cual no le permite escuchar la melodía a la que al final se entrega. Su no escuchar, su búsqueda en el reflejo de esa voz, es la "sordera de la forma" que no puede alcanzar su objetivo: cruzar la frontera que lo separa del origen. Ya que este poemario emplea persistentemente la poesía auto-reflexiva, podemos concluir que

en él la labor poética se concibe como sacrificio, como combate desde siempre destinado al fracaso, cuya única victoria sobreviene al aceptar la derrota. Esta actitud pesimista y a la vez heroica con respecto al lenguaje la comparten muchos de los poetas críticos. Indudablemente todos se enfrentan al silencio de la esfinge de manera diversa, pero en muchos de ellos la confrontación los lleva a afirmar que seguirán intentando el diálogo imposible. Aunque es cierto que *La batalla* concluye con la muerte del poeta protagonista, el consuelo triste con que nos deja el canto final no es muy diferente de los tristes pero consoladores versos que aparecen al final de una de las búsquedas del tigre imposible de Borges -el que no es, ni de carne y hueso, ni de sueño:

> Un tercer tigre buscaremos. Este
> Será como los otros una forma
> De mi sueño, un sistema de palabras
> Humanas y no el tigre vertebrado
> Que, más allá de las mitologías,
> Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
> Me impone esta aventura indefinida,
> Insensata y antigua, y persevero
> En buscar por el tiempo de la tarde
> El otro tigre, el que no está en el verso
>
> ("El otro tigre", 203).

Quizás sea exagerado calificar de consolador el efecto que produce esta terca insistencia del poeta que ha decidido no cejar en su búsqueda del tigre arquetípico. Sin embargo, no es en lo imposible de su empresa donde radica ese vago consuelo, sino en la misteriosa sugerencia de que "algo" le "impone [la] aventura indefinida". Borges no aclara qué fuerza es esa que lo impulsa a perseverar en su empeño pero, ya que lo que busca es un tigre "que no está en el verso", podemos ver en ese "otro" tigre al "enemigo" cuyo encuentro resultaría en el temido y deseado salto fuera del lenguaje.

Notas

1. Thorpe Running traza la trayectoria de ese tipo de poesía en las obras de varios poetas entre quienes no sólo figuran Borges y Paz sino otros de menor renombre internacional: David Huerta, Alberto Girri, Roberto Juarrós, Juan Luis Martínez, Gonzalo Milländ y Alejandra Pizarnik.

2. Hans Jonas ha señalado la relación entre el mito de Narciso y la versión de la Caída que aparece en el *Pimandro* el primero de los tratados del *Corpus Hermeticum* (Jonas 164-165).

3. "… Paracelsus, writing at the high tide of Hermetic philosophy during the Renaissance, proposed an ellaborate and Christianized form of the doctrine,

in which, however, we recognize a similar cosmic design. The world is an emanation or expansion from the first principle, which is conceived as a simple and eternal unity and is sometimes identifies as *Mysterium magnum*. The creation is effected by the principle of *separatio*… Since this separation from unity constituted the fall of Lucifer, the creation of the world, according to Paracelsus, coincides with its fall…"(Abrams 158-59).

4. Con respecto a la fe en la capacidad del lenguaje, no todos los críticos ven una clara distinción entre la poesía del amor cortés y la moderna. Por ejemplo, Giuseppe Mazzotta señala que la poética de la fragmentación del yo en el *Canzoniere* demuestra que ya en Petrarca hay una conciencia de que el lenguaje comunica una experiencia de otredad en relación al impulso que lo origina.

5. "In *La batalla* the androgynous voice is a technical device which allows the 'yo' as warrior to function as a trope for the poetic and existential struggle, while the 'yo' as poet is the voice of Ibáñez inserting herself into the text (Sternheim 139).

6. Alejandro Paternain llama la atención hacia las menciones recurrentes de la palabra "nada" en *La batalla* e indica que el empleo de ese término pone de manifiesto el plano filosófico-existencial de la obra. Sin embargo, Paternain señala que el primer plano le corresponde a la auto-referencialidad del discurso poético, en el cual "la batalla [se presenta] como la representación de la lucha creadora, como la encarnación de la esencial aventura poética" (Paternain, "La raíz del fuego", 259).

7. Roberto Ibáñez ilustra esta estética, la que también califica como guiada por el "propósito de mediatizar efusiones" (Xli), al citar un verso del poema "Fuga". El primer borrador de ese verso aparecía como "Borrada, ciega, en la ceniza canto…" Más adelante el mismo verso aparece corregido como: "Borrado, ciego, en la ceniza canto…"(R. Ibáñez Xli)

8. Sin embargo, importa no olvidar que aunque la problemática del género afecta a todo poeta independientemente de su género, para una mujer la posición privilegiada que asume un poeta como Borges a la hora de abandonar su identidad en la de sus precursores --Dante, Shakespeare, y tantos otros-- no se logra sin una confrontación previa con el género.

9. Aunque no se la llama "esfinge", sabemos que se trata de ella cuando se la describe como monstruo, o como "[d]emonio anfibio" en "Duro combate"(17). Lo andrógino se implica en el adjetivo masculino, "demonio" que califica al sustantivo femenino "fuente".

10. La palabra "suma" recurre a lo largo de la obra de Ibáñez. Con "suma" Ibáñez alude a la unión de contrarios que con frecuencia concibe como una unión del

ángel y de la mujer-poeta. Véanse los sonetos dedicados a Sor Juana (*Las estaciones* 73-82), Agustini y Mistral (*Canto póstumo* 164 y 167).

11. En ese poema de Paz –como en el resto de su obra poética el ser atrapado en el tiempo sólo puede aspirar a la trascendencia en los instantes en que logra unirse al Otro en un acto de amor.

12. "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga…/ lleno de mí –ahíto- me descubro/ en la imagen atónita del agua" (Gorostiza 65). Marcie Sternheim ha indicado que a pesar de que *La batalla* comparte el existencialismo de *Muerte sin fin,* hay una actitud consoladora en los versos finales que contrasta con el poema de Gorostiza (Sternheim 148).

13. Llama la atención la referencia a Narciso en este poema. Lo cierto es que el mito aparece en la obra de Ibáñez desde su primer libro, como ya pudimos ver en el análisis de una de las liras de *Canto,* fechado en el 39. Lezama escribió *Muerte de Narciso* en el 37 y Gorostiza su *Muerte sin fin* en el 36. Los tres, desde luego, estaban al tanto de los narcisos de Valéry, y del *Divino Narciso* de Sor Juana. Por otra parte, la influencia de Sor Juana se hace notar en la serie de sonetos que le dedica en "Tránsito de Sor Juana" (*Las estaciones* 73-81). Ver además los estudios dedicados a la influencia de Sor Juana en Ibáñez escritos por Eliana Suárez Rivero y Celia de Zapata.

14. Una parte significativa de este abandonar los aspectos formales que atrapan la poesía lo tenemos en el hecho de que en el último poema desaparece la rima, tan presente en este libro como en el resto de la obra de Ibáñez. Sí se mantiene la métrica, y persiste además el efecto de eco que causa la repetición de la palabra "escuchan" en los tres versos finales.

Trabajos citados

- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature.* New York & London; W.W. Norton & Co., 1971.

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas.* Vol 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

- de Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Minneapolis; University of Minnesota Press, 1983.

- Gomez Mango, Lídice. *Homenaje a Sara de Ibáñez.* Montevideo: Fundación de

Cultura Universitaria, 1971.

- Gorostiza, José. *Poesía y poética.* Ed. Edelmira Ramírez. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1988.

- Ibáñez, Roberto. Introducción. *Canto póstumo: Diario de la muerte, Baladas y Canciones, Gavilla.* De Sara de Ibáñez. Buenos Aires: Losada, 1973.

- Ibáñez, Sara de. *Canto.* Buenos Aires: Losada, 1940.

- ---. *Las estaciones y otros poemas.* México: Tezontle, 1957.

- ---. *La batalla.* Buenos Aries: Losada, 1967.

- Jonas, Hans. *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginning of.* Boston: Beacon Press, 1963.

- Mazzotta, Giuseppe. "The Canzoniere and the Language of the Self." *Studies in philology.* 75 (1978): 271-96.

- Paternain, Alejandro. "La raíz del fuego". *Cuadernos Americanos.*174 (1969): 242-261.

- ---. "Sara de Ibáñez: la esfera cerrada". *Cuadernos Americanos.* 80 (1972): 181-208.

- Paz, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día.* Barcelona: Seix Barral, 1989.

- Riddel, Joseph N. *The Inverted Bell. Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams.* Baton Rouge: Louisiana State University, 1974.

- Running Thorpe. *The Critical Poem. Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America.* Lewisburg and London: Bucknell University Press, 199.

- Sterheim, Marcie, B. "Baroque/ Avant-Garde/ Neobaroque: The Poetry of Sara de Ibáñez. Diss. Yale University, May 1989.

- Suárez Rivero, Eliana. "La invención barroca en dos poemas de sara de Ibáñez". *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* tomo1: *El barroco en América.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid (1978): 597-611.

- Zapata de, Celia. "Dos poetas de América: Juana de Asbaje y Sara de Ibáñez". *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* tomo 1: *El barroco en América.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid (1978):

257-267.

http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_01.htm