

361 4 D
IBAN IBAÑEZ

SULEIKA IBANEZ

© Proyección, 1990
Carlos Marchesi
Dulor y Alvarez 3381/005
Tel. 35 50 98

UNIVERSIDAD
Cataluña

POESIA y ALUCINACION
de SARA de IBANEZ

ARS POETICA I

Proyección
Diseño de Portada
Marchesi Carlos Ibanez

114507

I - JUEGOS DE POETAS

1- Luz, más luz

Hablar es una forma de la nada, y una aspiración al todo. Es un roce de pluma en los objetos, y es un alejamiento de los objetos, una constante desnaturalización de las palabras, que ya no aluden dramática y misteriosamente a las cosas, sino que derivan, por hipérbaton o perífrasis o anacoluto, hacia el uso desaparecible, hacia una comunicación parecida a dos teléfonos irradiando hebras de sonido en dos casas vacías. “¿Está el café?” suele ser una frase que ignora la presencia mítica del café en la casa, su rotunda morenidad, y la sonoridad perfumada del significante (ya Dámaso Alonso demostró el “grosso error” de Saussure al hablar de arbitrariedad del signo lingüístico, al tener en cuenta sólo sonidos y oposiciones silábicas, y olvidar las funciones pictórica, afectiva y modificadora que posee el lenguaje en tanto reflejo del hombre). “¿Está el café?” es el **hablar banalmente** de Barthes, a menos que bajo la frase corra el discurso del Otro, o la voluntad de discurso poético que produce -por ejemplo- un poema de Prévert. Del hablar banalmente a la **escritura grado cero**, caben los infinitos días y noches con sonidos articulados que no “dicen”, o dicen la perfección de la nada. “Buen día” ya no es el epíteto de la esperanza colocado en el umbral del alba, sino ruido social, narcisismo educacional, siete formas. Sólo la poesía hace de las palabras aspiración al todo, hace de ellas no sólo los signos del deseo, sino el deseo mismo y las cosas mismas que el deseo abraza. Cuando aparece este deseo de relacionarse con la palabra como un amante con el objeto amado, con esa cualidad salvaje que roza el crimen y el éxtasis, comenzamos a darnos cuenta de que hablar es jugar un juego prohibido, de alto riesgo, ya no inofensivo sino subversivo. Palabras, pistolas cargadas, dira Sartre viéndolas como mecanismos del acto decisivo, un acto de ruptura del espacio entre el no ser y el ser. Y entonces hablar es comprometerse y casarse con el destino. Una palabra es un paso, sin zapatos, con los pies desnudos y el cargamento del alma,

por una bifurcación irreversible de uno de los infinitos senderos del Jardín de los Senderos que se bifurcan. Un jardín que es “lugar”, “topos” humano, y lugar cercado (puesto que el vocablo “jardín” viene del alto-alemán “garto”, cercado, rodeado). El hombre se hace entonces, -como diría Amanda Berenguer- su composición de lugar. El hombre vive en un lugar que no sólo fluye, sino que está rodeado de lugar como por infinitos espejos.

A partir de allí, el decir se transforma en el estar, en un estar que quiere convertirse en un ser. Comienzan las alucinaciones. El lugar rodeante, -o el rodeo del lugar- con el ser en el centro del jardín, del paisaje. Se inicia la oscura dialéctica de amor-odio con la palabra. El rechazo de la superficies insignificantes, el acoso del corazón de las cosas a nuestro pecho, la devoración del sentido de la palabra por la multitudinaria contigüidad, por la centralizante metonimia, por el barroco oxímoron. Comienza la pobre certeza de que hay que manejarse con las palabras que existen, y la rica certeza de que las correspondencias entre las palabras y las palabras, entre las palabras y las cosas, nos acercan al triunfo del ser en el mundo.

Sin embargo subsiste una actitud salvaje, un estado de frustración y desconfianza frente a la palabra, una sensación como de estafa, de soledad, de abandono, de frigidez. Un estado de amante y de cosa amada que no se puede poseer en orgasmo existencial parecido de nuevo a la unión del místico con la divinidad. Las palabras se convierten en cosas inasibles, y las cosas en vagaspalabras. Sobreviene la náusea, la perfección de la nada. Aparece una enfermedad que se quiere curar con la medicina de la verdad de la palabra. La meta esencial es hablar el sentido “verdadero” del vocablo, el “etymos” y el “logos”, para que el sentido de la palabra, el verdadero, nos devuelva los sentidos, nos enraice en el lugar donde estamos y donde queremos ser.

Es el momento en que nos volvemos hacia la etimología. El momento de la curiosidad, que aparece cuando ya el habla no está sonámbula, sino con el sobresalto de comprobar que hay en la palabra un secreto interior que golpea, -a la vez nebuloso y tangible-, esperando manifestarse, como ciertas cosas encantadas, como ciertas frutas raras. Caemos en la ingenuidad, que es la antesala de la

esencialidad, y nos volvemos hacia la etimología, como si la prima frescura del idioma, ya mítica, fuese la prueba de una alianza mágica entre el significado y el significante. Y nos convertimos en amantes de la tradición para hacer revolución. Queremos ser Moisés en el Sinaí, formar parte de la “cadena cabalística” de los iniciados en los secretos de la palabra. Recibir nuestro Sohar o esplendor, que nos ilumine la unidad centralizadora debajo de la diversidad. Que las letras del alfabeto sean otras tantas vías maravillosas hacia la sabiduría.

Podría argüirse que la poesía crea su propia etimología. Pero la conocida desesperación por la palabra insustituible que deja un hueco blanco en un poema, lo inefable, que sabemos qué es y qué no es, pero no sabemos cómo se llama todavía, prueba que la mejor poesía se vale de la palabra conocida, cotidiana. Nunca le altera el sentido, lo **traslada**.

Pero sucede que los juegos etimológicos se parecen a los juegos de azar. A veces nos traen iluminaciones, a veces tiniebla. Pues en las palabras, tal que en cajas chinas o de Indias, han sido alojadas diversas etimologías, y cada una de ellas se pretende portadora del “sentido verdadero”. Así, en un vocablo como “azar” se entrecruzan y luchan diversas interpretaciones de su origen. Pero que no han estado en pugna en la inocencia de ese origen, sino que lo estuvieron en el polvo del camino histórico y sus recodos semánticos. En el origen latino de “azar” aparece el as romano, y nuestro destino como dependiente del Uno, y derivan connotaciones místicas, dramáticas, lúdicas. En el hebreo, “zarah” significa situación crítica, y se renuevan los trances espirituales, la teatralidad o pasión extrovertida, los lances del juego. En el “jassara” árabe (jugar a los dedos) lo que acontece -el juego- es fiado a los dados, es lo dado por Dios y delante de Dios. En el sueco “asar” -plural de as o dios- es de nuevo la divinidad quien da y quita. Y “hasart” se llamaba a un castillo de la antigua Siria donde los caballeros de las Cruzadas habrían conocido el juego de los dados mientras iban a guerrear por Dios. . .

He aquí entonces que la búsqueda de la Verdad, -perdida entre verdades en pugna-, se enlaza con el azar o búsqueda de fortunas en conflicto.

En los juegos de azar apostamos a la belleza muda de un número, al dibujo de un número donde en la forma desborda el “daimon” o número con atribuciones mágicas, y con la capacidad algebraica de albergar ecuaciones entre el sueño y la realidad. Apostamos a un número como a un pequeño dios depositario del porvenir y del devenir. Para descubrir por fin que el número no es ubicuo como un dios, sino inubicable como el mismo azar. Y apostamos a una reina sombría de la baraja, o a un caballo desbocado que puede alcanzar -como diría Luis Gusman- “el brillo del oro o la terrible sombra de la espada”. Conocemos las leyes del juego, pero la ley iguala al número, la ley es idéntica al cuchillo de Borges: espera -para cumplirse- perdición y fortuna, victoria y muerte, la batalla ganada y perdida de las brujas del páramo escocés. El caballo de la baraja es siempre el caballo posible-imposible de Ricardo III. La reina de los naipes es siempre la Dama de Espadas de Pushkin, aun cuando sonría. El azar, como el paisaje, sólo se entiende en relación con el hombre.

Aunque conozcamos el sentido verdadero que el diccionario le atribuye a un vocablo, éste nos significa siempre algo que está más allá de significado y significante, que podría ser el significante parcial de que habla Dámaso Alonso (1). Habrá pues en la palabra un constante estado de espejo insaciable.

Buscamos el sentido del vocablo deseado como quien busca una revelación, o el premio mayor de la lotería, que es siempre la Lotería en Babilonia borgiana, pues todos los países son vertiginosos, todos los hombres esperanza, y todos los sorteos se realizan en laberintos. Pero el azar se opone al orden: es magia todavía sin estructuración, o sometida a una remota estructuración calidoscópica y divina. Es acción onírica y dispersa, todavía sin soñador.

Azar, fortuna, lotería de Babilonia, laberinto, aventura, peligro, desafío. . . Todo cabe de pronto en la palabra “paisaje”. Como una especie de “carta robada” que empieza a arder sin desvanecerse en ceniza, cobra el paisaje toda su turbadora virtualidad, y toda su paradoja de ser al mismo tiempo un vago término que puede contenerlo todo, y un preciso término: el que define al ser para el devenir, a lo mirado para mirarse. A la fusión de espacio y tiempo, de antropos en el paisaje y de paisaje en el antropos.

La palabra “paisaje” nos somete a nuevas esperanzas y desesperanzas etimológicas. Se reabren los diccionarios para descubrir que el término es de cierta juventud. Se le oye nombrar en el siglo XVI, y se le usa para designar una clase de cuadro en el XVII, cuando el paisaje se empieza a despegar de la figura humana con la cual -según el deseo fáustico de Leonardo- debía ilustrar la armonía de los tres reinos. Pero “paisaje” deriva de “país”, que en los tiempos romanos era el nombre del pago natal, la secreta provincia nativa. Y entonces el paisaje se convierte en el despliegue del país, en los plegados y desplegados dobleces de luz y tinieblas de la memoria. En el lugar en dónde comenzó la aventura de los ojos, y adonde vuelven los ojos. En el fondo -decía Goethe- el hombre sólo siente el medio en el que ha nacido (2). País devenido en paisaje, en el Paisaje, al que se le otorga en la infancia la posesión de la Naturaleza universal, inmutable, o de tan lerda mutación como la miel del tiempo.

Por eso dice Genevieve Monnier (3), a propósito de los pintores chinos, que el paisaje surgió al principio como un decorado donde situar la acción de los hombres. Y que se convierte, más tarde, en tema independiente de la vida humana. Con lo cual vemos reiterarse en Oriente el proceso de Occidente, la identificación mágica, mística o supersticiosa del hombre con la naturaleza, o la cándida hegemonía de la criatura humana en el entorno, momentos a los que sigue la disolución del enigma o el puro almacenamiento de los objetos de la razón y de los temas o pretextos del arte.

Pero agrega Monnier más adelante que esas pinturas orientales son “paisajes compuestos, idealizados” y que se trata más de obras de evocación que de representación.

Sin embargo, a nuestro entender, evocación y re-presentación son la misma cosa. La mirada actual y la de la memoria actúan inseparablemente. Amparan a las formas familiares bajo las formas diversas, las someten al móvil humano. Hay una hominización del paisaje, que sustituye al viejo animismo y al hiloísmo. Y sobreviene una nueva Tabla de Multiplicar de los Brujos, no ya basada en el 3 de los números teológicos, sino en el 4, otro de los números mágicos que relacionan al universo con el hombre y su condición de animal arborizado, de cuatro miembros móviles y motores, y nú-

mero que se reproduce en las patas de los animales claves, y de esos otros seres confidentiales que son las camas y las mesas, aun a pesar de las correcciones, imagerías y ortogénesis del mobiliario, y tan misteriosamente relacionados con el origen y el mantenimiento de la vida.

El paisaje va creciendo con nosotros en tanto devenimos en los animales de la Historia. Deja de ser un estado de la naturaleza, para convertirse en la propia existencia. Pues el paisaje es el “topos” de la imaginación. Y para William Blake la imaginación es toda la existencia. Es el ver el Todo en la parte:

*“Ver un mundo en un grano de arena,
el Paraíso en una flor salvaje,
sostener el infinito en la palma de la mano,
y la eternidad en un instante”. (4)*

El paisaje despierta el sentido de la existencia, desde afuera hacia adentro y viceversa. Todos somos, en algún momento, cruces frente a un paisaje mudo y un mundo ancho y ajeno, a los que nuestra imaginación ha de organizar o reorganizar. Dice Alfonso Reyes: **“En Abentofail hay un Robinson metafísico, que descubre o rehace el mundo por su cuenta, y a partir de la cartesiana tabla rasa”** (5). Y añade Reyes que en la novela de De Foe hay un Robinson literario, un hombre ya estructurado por una cultura, y que se ve desposeído en mitad de la Naturaleza. Y la Naturaleza “se le ilumina otra vez con los encantos del Paraíso”.

En una y otra clase de robinsones vemos, sin embargo, un rasgo en común: una especie de virginación de lo mirado. En el metafísico -y tal como Abentofail los describe- el hombre nacido en una isla desierta avanza por sí solo, a través de la materia muda y de las máscaras de las cosas, hasta la unión con Dios. Es por supuesto un proceso complejo, el de la aprehensión paulatina de las cosas todavía no injuriadas por la civilización, presentadas en su pureza sensible, hasta convertirse en presencias inteligibles, y recobrar entonces

su esencia de cosas divinas. Y en el segundo caso, -el de Robinson literario-, hay un proceso de virginización involuntaria, como si forzado por las circunstancias de su naufragio y su soledad, Crusoe se retrojera al estadio antes del asombro, a la capacidad del maravillarse absoluto.

¿Pero cómo se opera la comunicación del ser humano con el paisaje?

Cassirer (6) objeta a Wundt y a Tyler la concepción del origen animista del mito. Les objeta el intento de retrotraer el mundo objetivo al subjetivo, para interpretar al primero con las categorías del último. Como se sabe, para Cassirer las formas simbólicas tienen por función esencial no copiar al mundo exterior para trasladarlo al interior, sino -y apenas-, delimitar lo exterior y lo interior, el yo y la realidad. No hay mitades del ser, dice Cassirer. No hay imagen conclusa de la realidad. El mito ha de obtener dicha imagen por sí mismo y a partir de sí mismo, por su concepto de alma, no un concepto metafísico, sino profundamente maleable y plástico. Por eso dice Cassirer que el mundo de la representación mitológica aparece estrechamente vinculado al mundo del “influjo”.

Aquí es donde se puede conectar la famosa teoría cassiriana sobre el mito con la misteriosa relación entre el paisaje y la criatura humana. Pues “influjo” significa el acto de penetrar e inocular el mundo objetivo en el subjetivo, dándose entonces un fluir de la realidad en y a través del fluir de la sangre y del pensamiento. Acto y acción en los que hay mutua contaminación y contagio de la Naturaleza, de lo divino, de una voluntad de seducción que se habla a través del silencio.

La hermosa palabra “seducción” significa “llevar, llevarse a parte y consigo a alguien, desviar del buen camino”. Así dicen los diccionarios, atendiéndose a una pura valoración escolástica de la ética, pero no a una estética. Pero “seducción” no es sino una metáfora de la belleza del mal que obra el bien, -si permanecemos en el campo de batalla de la ética- y una sinécdoque de la belleza, si nos liberamos de la sumisión al lenguaje común y de la conciencia simbólica. Y el paisaje nos seduce para apartarnos del discurso mudo de los elementos y hacernos hablar la relación entre él, -el paisaje-, y el hombre. Pues como dice Barthes, nacer, vivir y morir es ha-

blar. El paisaje se convierte en la página blanca donde seres y cosas devienen en “palabra en el tiempo”. Deja de ser un simple límite exterior, para convertirse en la existencia como imaginación, y en la imaginación como existencia.

2- ¿Adónde nos lleva el paisaje?

“No es necesario que salgas de casa. Quédate a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente solo y en silencio. El mundo llegará a tí para hacerse desenmascarar, no puede dejar de hacerlo. Se prosternará extático a tus pies”. (7)

Al tratar el tema del Descubrimiento de la Belleza en el Paisaje, Burckhardt (8) sostiene que los antiguos agotaron íntegramente la vida humana antes de decidirse a trasuntar el paisaje. Y, más adelante, se admira de que Eschenbach no describa la escena en que se mueven sus personajes. Admite el influjo del paisaje sólo a partir de Dante, y parece reprochar a Fazio degli Uberti que en su obra “Il ditamondo” sólo se ocupe del paisaje con un interés de geógrafo y de anticuario, aunque “con la puntualidad de la visión real y directa”.

Burckhardt consideraría por lo tanto innegable el influjo del paisaje solamente en los casos en que se hace una descripción del mismo, o en aquéllos en que se confiesa explícitamente dicho influjo. Y, extrañamente, parece ignorar todos los sistemas significantes que relacionan al hombre con el paisaje como entorno, lugar existencial. Sistemas que actúan en forma directa o indirecta: los vestidos, los alimentos, las armas, los colores, etc. Ignora el espesamiento humano que se produce en el lugar donde la actividad o el pensamiento del hombre, sin necesidad de descripción alguna, sólo pueden originarse en un paisaje determinado, y en ningún otro.

Burckhardt se atiene sólo a “lo que hay” en un sentido estrictamente escolástico, el del realismo filosófico. Y como ya lo ha de-

mostrado sobradamente Huizinga (8), Burckhardt toma al Renacimiento como un concepto idéntico al de realismo. Pero también se equivoca Huizinga al repetir la poco sutil idea de que realismo es imitación de una realidad exterior o interior. Pues dicha "imitación" no es más que una selección, un recorte dentro de la realidad. O, por decirlo mejor en palabras de Barthes, sólo podemos conocer lo real por sus efectos (mundo físico), por sus funciones (mundo social), o por sus fantasmas (cultura) (9).

El paisaje, -cualquier paisaje, el natural, el urbano, el de los muebles-, nos lleva al mundo y provoca un discurso múltiple sobre el mundo. Sobreviene entonces la acción deformadora-ordenadora de la poesía. No una interrogación sobre el mundo, sino la intromisión. No una leva de signos exteriores, sino una invasión de significaciones. Se descubre que los cuatro elementos de que están hechas las cosas -aire, fuego, tierra y agua- dependen del quinto elemento, aquel de que los cielos están hechos, como dice Leofric Stocks. (10) Ese quinto elemento es el generador, la palabra convertida en mundo.

El paisaje es el primer contacto de la criatura con las anunciaciones de la eternidad. Si según Barthes hablar es ir hacia la muerte, -"sein zum tode",-según la dialéctica de Heidegger- el paisaje, contenido-continente de la existencia, hablará la poesía de la vida-muerte.

No existe mundo poético, dice Jean Cohen (11), sólo existe una manera poética de expresar el mundo. Desde luego, Cohen tiene razón. Pero, en una dimensión rigurosamente estética, el poeta padece, -con lucidez-, de animismo e hilozoísmo, y atribuye al paisaje potestades misteriosas, y el poder mesiánico de expresar sin palabras lo que él -el poeta- hablará para morir-naciendo. El paisaje natural y el cultural son siempre ontológicos, el espejo del ser y el topos de los sueños. De allí saca Bachelard sus espléndidos libros sobre cada uno de los cuatro elementos y los sueños, y su famosa clasificación en imagineros del agua, del aire, del fuego, de la tierra, aunque no obstante reduzca a veces demasiado a determinado poeta a uno u otro tipo. Preferimos creer en una imaginería múltiple, provocada por una seducción totalizadora. Y si habemos de efectuar una reducción de las imágenes excitadas por el paisaje, lo haremos

por medio de los coincidentia oppositorum entre Luz y Tinieblas, entre la superficie del brillo, provocadora y engañosa, y la superficie negadora y procelosa, las dos formas de la revelación. Ya que, como dice San Pablo (Romanos, I-20) Dios hace visibles todas las cosas invisibles. La luz, y la oscuridad que contiene en sí las potencias de la luz, desvelan y revelan. Y en el campo estético, tal como lo expresa Klee, el arte no reproduce lo visible, hace visible, manifiesta. En rigor, todo paisaje poético actúa en algún punto del claroscuro o círculo que contiene los pares de principios opuestos: lo blanco y lo negro, lo frío y lo caliente, la vida y la muerte.

Por otra parte, dice Cassirer (12) que la primera facultad por la que el hombre se opone a las cosas, es la del deseo. Deseo de configurar y de reducir al ser en lo real, y a lo real en el ser. Pero ese deseo evidencia que el ser se halla poseído por las cosas. Sólo cuando la emotividad y la voluntad ya no tratan de asir directamente el objeto deseado, sino que colocan eslabones entre el deseo y su meta, adquieren los objetos su valor propio.

¿Cómo no hallar una relación con el proceso de la imaginación? ¿Cómo no ver la coincidencia con ese proceso que no sólo es el fundamento de la poesía, sino “la existencia misma”? Para el ser humano el paisaje como despliegue de reinos y de cosas creadas por él mismo, que han almacenado alma en el tiempo y en el espacio, es sobre todo y esencialmente apariencia. Lo es en el sentido de que ofrece la posibilidad de nuevas imágenes del Yo mirador y deseador de sí mismo en las cosas. Imágenes que son salvoconductos hacia la esencia. Y el Yo del poeta ya no está sometido a la espacialidad ni a la temporalidad. Es, paradójicamente, el espectador no involucrado en lo que contempla (como dice Cassirer del hombre y del origen del mito), y no está involucrado porque exige una constante posibilidad de transformación de los significantes y de las significaciones, un constante despegue de las cosas, para que le sea permitido un constante retorno a las cosas. De allí ese proceso de virginización de que se habla más arriba, que en lo contemplado hará posibles las nuevas y no agotadas fecundaciones entre el ojo que mira y el objeto mirado. Es por esto que Goethe (13) decía que sus creaciones poéticas eran sólo “pieles de víbora dejadas por el camino”. Pero es así, además, porque el drama del poeta se asemeja al

drama gnóstico: el drama surge por el deseo de "Sophia" de conocer la naturaleza del Primer Abismo y del Silencio. El poeta se convierte entonces en un Rebelde que -asistido por los ángeles o eones- pretende restablecer el orden del pléroma o conjunto de multiplicaciones de potencias. Y donde hay rebelión, hay dualidad. Es decir, dos mundos: el del objeto de la poesía, y el del poeta.

El poeta es un invasor, un guerrero, un donjuán. El fantástico Jean Genet asienta en un pasaje de su novela "Nuestra Señora de las Flores" su estética peculiar: "Odiosa naturaleza, anti-poética, ogresa, devoradora de toda espiritualidad. Ogresa como glotona es la Belleza. La poesía es una visión del mundo que se obtiene con un esfuerzo, a veces agotador, de la voluntad tensa como un arbotante. La poesía es voluntaria. No es abandono, entrada libre y gratuita por los sentidos. No se confunde con la sensualidad, sino que, oponiéndose a ella, nacia por ejemplo los sábados, cuando se sacaban -para limpiar las habitaciones- las sillas y las butacas de terciopelo rojo, los espejos dorados y las mesas de caoba, al verde prado tan próximo".

Podemos -y creo que debemos- creer que lo que Genet desea en el pasaje citado, es recordarnos que el paisaje no es la naturaleza, sino el antropos en el paisaje y el paisaje en el antropos. No es la armonía, ni la mimesis, ni el equilibrio entre ambos elementos, sino el desafío, la violencia, el desequilibrio y la irrealidad. Lo que sí hay es paridad de fuerzas. Así en el paisaje de Genet son partes del Todo -y con los mismos valores- las sillas y los árboles, la hierba y el ojo del seductor seducido. También parece decirnos este refinado éffronté que la poesía es la fantasma, -en el sentido psicoanalítico- y que se produce por la contigüidad visible-invisible de los coincidentia oppositorum.

3- El árbol de Klee

Para poder expresar las relaciones entre el artista y la Naturaleza, y en una conferencia dictada en Jena en 1924, Paul Klee acude a la imagen de un árbol. Y nos dice:

“De las raíces fluye la savia, hasta que atraviesa al artista, a sus ojos. Así se realiza la función del tronco. Por este estímulo y esta verdadera conmoción que le provoca el poder de la savia, el artista realizará su obra según su visión. Así como el follaje de los árboles crece y se extiende en el tiempo y en el espacio, y en todas direcciones, así sucede en la obra. Pero nadie podría pretender que el árbol formase su follaje sobre el modelo de las raíces”.

Y agrega Klee más adelante que el artista no hace sino recoger aquello que le viene desde las profundidades, para transmitirlo -como mediador- más lejos. (14)

Esa transmisión de la visión, que por ser visión ya es materia otra, depende de la calidad de los ojos, pero también de la calidad de la mirada. Todo es cuestión de miradas, en arte como en literatura. Y si el follaje no imita el modelo de las raíces, es también cierto que -nutrido por la savia del objeto- cada artista nos dará hojas muy diversas. O la ausencia de las hojas, o el absurdo de las hojas.

Cuando hablamos de romanticismo o clasicismo, manierismo o eufuismo, imaginismo o formalismo, no hacemos otra cosa que tratar de clasificar distintas miradas al mismo objeto, pero también diversas maneras de desprenderse del objeto. Sucede que no tenemos tiempo de mirar el mundo con todos nuestros ojos, ni de usar todas nuestras miradas. Salvo algún Picasso, que al menos intentó agotarlas. Sin embargo, a decir verdad, las miradas clásica y romántica, la impresionista y la expresionista, -por ejemplo- no son distintas sino en la piel, pero no en la sangre. Todo artista, todo escritor, destruye sistemáticamente una parte de lo real no mirado. Hay ante él elementos que se cierran, y otros que se abren, signos rezagados y signos adelantados. Pero, en rigor, -y como se ha señalado repetidas veces- la literatura es sólo contigüedad y metonimia. Desde este punto de vista resultan vacuas las disputas escolásticas, los parricidios y las correntadas vanguardistas. Si comparamos -por ejemplo- el impresionismo y el expresionismo, y con la intención de delatar -como ya lo adelantó Elisa Richter (15)- que sólo en apariencia se oponen, los veríamos gemelos en profundidad. Quizás veríamos en el primero una mirada prima facie optimista, y en el segundo una

mirada pesimista. Y lo opuesto en cada uno de ellos, también lo opuesto. Porque en cada mirada con que miramos, están unidos y para siempre los coincidentia oppositorum.

Se ha dicho que impresionista es la reproducción de las cosas “tal como se le aparecen al que las contempla”. De nuevo caemos en realismo ingenuo. Pues las cosas se le aparecen al contemplador bajo la forma de representaciones profundas, presionadas y exteriorizadas por “vecindades” falsamente espontáneas, y son representaciones constituídas esencialmente del pasado. Los objetos -como dice ejemplarmente Barthes (16)- son mediadores, productores de fantasmas, y tan activos como las situaciones. O, como dice Benjamin Fondane (citado por Bachelard (17)), el objeto no es real, sino un buen conductor de lo real.

Se ha dicho que el impresionista no rectifica nada. Pero lo que en verdad hace es asumir con su mirada olvidos, esencias y transparencias. No es más realista que el expresionista -como afirma Richter- pues el impresionista sólo presenta las sensaciones desligadas, por “perspectiva soñadora”, de sus causas físicas y racionales, pero no de las causas espirituales e irracionales. Pues, como dice Juan Goytisolo (18), la búsqueda de la realidad puede consistir en la evasión de la crisis, del vacío, del eclipse de valores.

Sea como fuere, todo tipo de imaginación comienza por la formación de imágenes, o la deformación. En especial la mirada surrealista, que busca el anti-objeto, o la comunión de un objeto con otro que le sea extraño bajo todas las leyes menos las de la poesía. En el paisaje surrealista los objetos se unen por amor, y no por conveniencia o prestigio escolar. Se unen a la vez por “eros” y por “caritas”, es decir por conocimiento entusiasta de la armonía de los contrarios, y porque en el reconocimiento de la ruptura que los separó para reunirlos, se encuentra la dimensión metafísica más vigorosa de la realidad.

En ese proceso de deformación de la imágenes que Bachelard (19) señala como facultad primigenia de la poesía, el expresionista busca el fantasma del objeto y la hominización de los objetos, su poder acusatorio (y a veces declamatorio) con cierta estridencia de las cosas del hombre. Y el impresionista recoge el misterio de la apariencia del paisaje, un parecer o “semblant” que contiene vir-

tualmente todas las posibilidades del ser, todo el ensueño latente, toda la anormalidad que flota en la luz de la realidad.

El romántico es quizás uno de los más grandes deformadores de la realidad, pues tiende a envolver el deseo con el desequilibrio entre la vida y el sueño, y vive en el laberinto de los anacronismos, haciendo del objeto un espejo de uso individual y exclusivo. Pero hay un espejo que -como dice Arthur Nisin (20)- hace que, olvidando mirarse, Alicia entre en el País de las Maravillas. Y ese espejo es el lenguaje. Pues sea cual sea la clase de mirada que el escritor proyecta sobre los objetos, ella se convierte en palabra, en estructura. En el espejo del lenguaje se reflejarán las metamorfosis del árbol de Klee. Y en el follaje, en el mundo imaginario, los objetos poéticos de Bachelard, que absorben a la vez todo el sujeto y todo el objeto-, vendrán a soñar en nosotros, adquiriendo siempre nuevas y misteriosas funciones. Y vendrán a provocar alucinaciones en los poetas.

Para cerrar esta introducción, sólo nos referiremos al sentido de la palabra alucinación. Su etimología nos dice que significa “errar, engañarse, del griego “aluo”, equivocarse, no ser dueño de uno mismo, tener el ánimo inquieto. En segundo lugar, la etimología latina nos dice que “alucinación” procede de “ad-lucem” o contraluz, ser herido de frente por los rayos del sol o por alguna luz muy viva. Ofuscarse, deslumbrarse, ver confusamente y mal.

Según estas etimologías parece denegarse a la palabra toda su virtud positiva. Pero si el equivocarse significa a su vez “igualar la voz”, el sentido cambia, y el no ser dueño de sí significará para el poeta el pasaje de antropos solitario a solidario, y a la condición de habitado habitante. La herida del sol es la fecundación del ojo por el ojo y del diente por el diente, y el ofuscarse ya no es ver mal. Es no ver para ver. Es decir que se produce la situación del amor. Lo que -dicho en palabras de Neruda (hablando de una mujer) es: “La envuelven mis miradas, mis miradas que nada ven cuando la envuelven”. Es entonces la mirada central y centralizante, la armonía y la unidad. Es la “mirada que dura”, la historia conducida a la grandeza de su propio misterio, y “la profundidad que sólo nace cuando el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre, y comienza a mirarle”. (21)

NOTAS

- (1) Dámaso Alonso, "Poesía española - Ensayos sobre límites estilísticos", Gredos, 1953
- (2) Eckermann, "Conversaciones con Goethe", Hernando, Madrid, 1907.
- (3) G. Monnier, "Historia de la Pintura".
- (4) William Blake, "Auguries of innocence", poema perteneciente al libro "Songs of experience", recogido en "The Penguin Book of English Verse", Cox-Wyman, Londres, 1956.
- (5) Cf. Alfonso Reyes, "El Deslinde", Fondo de C.E., 1944, pág. 111.
- (6) Ernst Cassirer, "Filosofía de las Formas Simbólicas", Fondo de C.E., 1972.
- (7) Kafka, "Cuadernos en Octava", López Crespo, Buenos Aires, 1977.
- (8) J. Huizinga, "El Concepto de la Historia", Fondo de C.E., 1946.
- (9) R. Barthes, "Ensayos Críticos" Seix Barral, 1977.
- (10) Leofric Stocks, "El Aristotelismo y su influencia", Nova, Buenos Aires, 1947,
- (11) Jean Cohen, "Estructura del Lenguaje Poético", Gredos, 1984.
- (12) E. Cassirer, obra cit.
- (13) En Eckermann, obra cit.
- (14) Cf. W. Grohmann, "Paul Klee", Sansoni, Florencia, 1956.
- (15) En el libro de Charles Bally-Elise Richter-Amado Alonso-Raimundo Lida, "El Impresionismo en el Lenguaje", Ed. Coni, Buenos Aires, 1942, Elise Richter, Impresionismo, Expresionismo y Gramática, pág. 57 ss.
- (16) R. Barthes, obra cit.
- (17) Cf. Gaston Bachelard, "El Aire y los Sueños", Fondo de C.E., 1980, pág. 14.
- (18) J. Goytisolo, "El Furgón de Cola", Seix Barral, 1976.
- (19) G. Bachelard, obra cit.

- (20) Arthur Nisin, "La Literatura y el Lector", Nova, Buenos Aires, 1962.
- (21) R. Barthes, obra cit.

II - EUCARISTIA Y ASTROS

“Alguien esculpió una herma de mármol blanco, y la puso en venta. Dos hombres se la disputaban, uno para la tumba de un hijo perdido, el otro, -artesano-, para hacer de ella un dios. Tarde ya, convinieron en retornar por la mañana, para contemplarla de nuevo.

El marmolero se acostó. Pero en el umbral de su sueño, se le apareció Hermes y le dijo: -Ahora mi destino está en tus manos. De tí depende hacer de mí, una de dos, un muerto o un dios”.

Babrius, “Fábulas esópicas”

“Corazón: canta a los jardines que no conoces, los jardines como vaciados en cristal, claros, remotos”.

Rilke

“Es la tierra un maravilloso país desconocido, lleno de seres que convierten en real lo fingido”

Lewis Carroll

1- Diversos chorros tiene la fuente

Cuando pasamos de la teoría del paisaje a la posible lectura de sus alucinaciones en poetas diversos, tal vez cabría preguntarse si en el mismo campus del deseo crítico pueden entrar creadores diversos -y de pronto turbadoramente antagónicos- y la sombra de la duda se extiende sobre la pradera, como una isla oscura en el mar de hierba. ¿Acaso deberán oponerse un Sara Ibáñez, una Amanda Berenguer, una Marosa Di Giorgio? ¿Acaso deberán parecerse? La respuesta parece simple si recordamos los casos de analogía por oposición, o viceversa, que en el código particular -egregiamente particular- de Shakespeare, en la estructura de sus obras, hacen aparecer lo diverso de las criaturas bajo el teñido homogéneo en noche y sangre, de un mismo destino. No es lo mismo un Hamlet estudiante que vuelve de la universidad a conocer la muerte de su padre, a querer y no querer vengarlo, a no amar y amar a Ofelia, y a -por todo ello- atraer el rayo de la muerte, que un Laertes sometido casi a las mismas condiciones -y cada una de ellas diferencia- que participa por fin de la misma muerte. Así, todo poeta opone a otro el empleo íntimo y privativo de palabras y signos, y por esencial paradoja se le parece por esto mismo. Ahora bien, como dice Eco (1), toda obra es un mensaje-fuente, y posee un idiolecto o código propio, del que pueden partir las distintas elecciones interpretativas. Para corporizar la idea de código, podemos considerar un código penal, y observar cómo -mucho más allá de la criminología- surgen la ideología de la sociedad para la que fue confeccionado tal libro, la tradición judeo-freudiana en cuanto a los derechos de la mujer, y varios otros estratos que nos permiten hacer un corte epistemológico y separar un criterio de interpretación. Del mismo modo, el jardín de símbolos personales de un poeta, tan umbrío como pueda ser, irradia series de caminos que se bifurcan. Buscaremos -como quiere Ramón Sender (2)- lo más escondido que es lo más elocuente, para determinar lo más profundamente posible la concepción que del mundo y de la vida tiene el autor. Y si Eco (3) sostiene que sólo la crítica puede explicar lo que la obra ha llegado a ser, nos es lícita una

interpretación **abierta y progresiva** de varias obras distintas y sucesivas, en las cuales los símbolos, los signos, y sus relaciones, sean contemplados a la luz del criterio unificador, sin forzar el corpus, y separando la valoración de la interpretación, como lo defiende Fokkema (4).

Reconocer una **unidad pertinente** es reconocerla como significativa y relacionarla -a través del código- con una unidad significada. En tal sentido, si tomamos la poesía de Sara Ibáñez, la de Amanda Berenguer, la de Marosa Di Giorgio (por citar a las tres primeras que estudiaremos) las podemos colocar bajo la vigencia de un código que haya seleccionado determinados símbolos excluyendo otros, o eligiendo combinaciones de símbolos. Un código del paisaje.

El tema elegido se enriquece cuando los poetas elegidos son monstruos en el sentido natural del término, el de cosas dignas de ser **mostradas**, no comunes entre las producciones de la naturaleza.

Sé que el epíteto de **monstruo** se ha aplicado varias veces, variadas veces, y me ha sucedido siempre que frente al gran poeta que estoy leyendo, surja esa denominación con una cualidad de preferencia, de entusiasmo-amor, que parecen excluir al resto de los poetas. Pero sin duda el amor por la poesía es donjuanesco, y se pasa de una a otra lectura para ver reproducirse la pasión y el juicio. Las llamas no se pesan, dijo alguien. Y sé que **monstruo** se le ha llamado sobre todo a un cura y donjuán, a un jardinero que regaba las flores y cosechaba comedias con virulencia y delicadeza, desbordante y deliciosamente dañino. Se dice que ese poeta recogió -entre la noche y la madrugada- como un millar de versos. Nacidos seguramente de la espuma de su caldero de aprendiz de brujo. Pero ahora el carácter teratológico (y al desarrollar este primer tema de las alucinaciones en el paisaje) se le debe atribuir a Sara de Ibáñez, Amanda Berenguer, Marosa Di Giorgio, exclusiva y sucesivamente. Poetas sin otra biografía que su poesía, frente a la cual cabe la duda de que hayan nacido. Más bien surgieron, acontecieron, como meteoritos de intersiderales desvanes. Pero no son lícitas, ni metálicas, sino de una carne de mujer de peculiar dulzura, para espanto, castigo y escarmiento de varones soberbios y ateos (frase esta última que rezaba en la tapa de la historia de Jorge Sabélico, fuente de "Fausto").

Con poetas como éstas el método de investigación historicista pierde una vez más fueros y vigencia, no esta vez por adhesión a formalistas o estructuralistas, sino porque ellas son milenarias y eternamente adolescentes. No han parado nunca de crecer, pero tampoco alcanzado la piedra de la adultez. Leer su poesía es encontrarse con una curiosidad terca jamás saciada: cada imagen es una pregunta por el cielo y la tierra. Por eso la hermenéutica conviene como método interpretativo de la poesía, al lado y no frente a los estudios formalistas, estructuralistas o psicoanalíticos. Se advierte en cualquiera de los libros considerados, ya sea “las Estaciones”, “El Río” o “La Liebre de Marzo”, algo que supera para el crítico la definición de la poesía como mecanismo (Sklovski), y nos acerca a la **tercera especie de verdad** de Spet (5), pues la poesía posee una verdad diversa de la trascendental y de la lógica. Una verdad que estas poetas consiguen a través de transformaciones proteicas de su ser y estar en el mundo, consiguiendo volverse anfibias, aéreas o subterráneas, y sería difícil reducirlas a una imaginería del agua, el aire, la tierra o el fuego, como lo hace Bachelard -refinadamente, mas con cierto esfuerzo- con otros grandes poetas. En Sara, Amanda o Marosa, la conciencia poética (tan poco abordable, a mi juicio, por las fruiciones freudianas) parece inundada de “deformaciones profesionales” diversas, siempre conectadas con el conocimiento profundo del paisaje: son jardineras como Lope, no cuantitativa sino cualitativamente, y como tanta áurea compañía donde la flor aparece como signo de muy distintos códigos. Son mineras, sea por juicio apodíctico sobre la cruel hegemonía de lo inanimado sobre lo carnal, sea por deslumbramiento ante las cualidades estéticas de gemas, metales, tierras o arenas. Son astrónomas, botánicas, zoólogas. Pero en todas ellas ¿qué es el astro, la legumbre, el animal? ¿una señal, un signo, o un símbolo? Desde luego, no una señal, pues ésta -al decir de Ortigues (6) provoca una reacción práctica. Nada tiene que ver con los signos, remite a una experiencia pasada, pero un signo abre el futuro, y en poesía, -añado-, ese futuro, al descubrirse, se a-temporaliza. Nos queda entonces considerar astro, planta o animal como símbolo en el plano jungiano de lo imaginario, y como signo. Pero los símbolos son personales e intransferibles en poesía, y no hay relación alguna entre las palabras y las

cosas, a menos que se caiga en nominalismo puro. Como dice Georges Mounin (7), en poesía sólo se trata de realizar de manera evidente cierta operación del espíritu, por medio de las palabras. Del mismo modo, cuando vemos a estas tres poetas estudiar teología en pájaros, peces o flores, biología en la música, o luminotecnia en nueces o escarabajos, entenderemos que media dicha operación del espíritu. Que hay alguna clase de eucaristía, y que el poeta se convierte en la cosa con la cual se identifica, en transporte y comunión, pues como sugiere Tosquelles (8) la imagen sólo es símbolo cuando transforma y convierte al hombre. Ahora bien, yo no quisiera de ninguna manera que se piense que considero a las tres poetas mencionadas como una trinidad de la que no puedan desglosarse como entidades separadas. En rigor, todo poeta puede aprender anatomía en las nubes, o en ciertos mármoles y pórfidos, o en espumas de océano o de cerveza; arquitectura en un bulbo ojival o en un limonero churrigueresco. Toda poesía es peligro, copiosidad de bacilos líricos. Es un destino común para seres en apariencia análogos y diversos en esencia, como los hamlet y los laertes. Los parecidos, ya lo dijimos, entrañan oposiciones. Los parecidos entre concepciones del mundo o actitudes ante la vida, son causa y razón de aciagos errores de jueces. Todo crítico, -aun el que reniega de la crítica llamada judiciaria, es un juez de valores tanto como de formas. Lo que importa, cuando se reúne a diferentes poetas para un estudio determinado, es recordar que cada uno de ellos opera con significantes que no tienen la arbitrariedad postulada por Saussure, sino la intencionalidad (consciente o inconsciente) de poner en evidencia la operación del espíritu con un vocablo por completo independiente del significado usual o vulgar, donde hasta las cualidades gráficas y sonoras importan para la precisa significación poética. Tampoco podemos olvidar, por supuesto, que el símbolo personal de un poeta entra, por vía lectura, en el orden simbólico que compromete a todos los seres humanos.

La ocasión es pues venida de mirar la poesía con ojos muy modernos y muy antiguos a la vez, con ojos muy claros y muy oscuros, que deslinden no la paja del oro, sino lo comprensible de lo poético puro, de lo estético abismal. Separar el látigo emocional, el impacto visceral, de la forma y el espesamiento lírico en profundidad.

2- Estrellas solitarias y no constelaciones

Si Aristóteles definió la generación como lo opuesto a corrupción, y como lo móvil, era lógico que el término pasara a la pradera literaria para designar el pasaje de un momento crepuscular a uno matinal. Si además el Estagirita dice que generación es el cambio de un no-ser a un ser que es su contradictorio, cada generación literaria marcaría la destrucción y desaparición de aquella que la antecede. Designio parricida (como dijo Jorge Guillén antes que otros). Pero esto no sucede en la realidad, cuando se aplica el método matemático-histórico de que habla Ortega y Gasset, con su conocida tesis de que la historia está hecha de generaciones, de unidades culturales tan rítmicas y constantes, que Ortega llega a decir que no es posible entender un hecho si no se sabe a qué generación le pasó. Para el pensador español cada generación tiene su vocación y su misión literaria precisas. Una aserción que sólo puede aceptarse si entendemos por generación a esa fugacidad natural y biológica, a ese estar, y no ser, que es la juventud.

Pero hablar de generaciones literarias es algo vago y arbitrario. Aranguren (9) es de los que ponen en tela de juicio los cálculos del cronista de "El Espectador", así como el de Julián De Marías, que quedaría fijado en quince años. Con lo que habría de admitirse que cada quince años aparece una nueva generación literaria. Pero Aranguren señala que ya la generación nueva, -en tanto juventud-, ha dilatado esos límites por razones diversas: económicas, sociales, psicológicas. No es fácil ya fijar las edades-límite de una generación juvenil. ¿Cómo hacerlo cuando se trata de una literaria? Borges afirmó en 1976 (en un evento al que asistimos) que para él no existía en literatura ninguna generación joven, sólo escritores de una época determinada, y aun el concepto de época le era -como se sabe- ilusorio. Un poeta, en efecto, puede manifestarse a los veinte años como a los sesenta. Puede ser, -como ocurre la mayoría de las veces- absolutamente disímil de la "generación" donde se le encasilla. También Real de Azúa (10) protesta: "No creo en la incontrovertible hegemonía de la fecha de nacimiento (. . .) Supongo en cambio

que el tiempo de irrupción de un autor y una obra, y el impacto que puedan ejercer, son elementos capaces de alterar la categorización excesivamente mecánica que el mero nacer puede determinar”.

Luego están los escritores que Lanson llama **attardés et égarés**. ¿Cómo los ubicaría Ortega y Gasset? ¿En torno al gran hecho que conmovió a los contemporáneos de la juventud física de dichos autores, o entre los jóvenes escritores a los que el visitante de la noche sorprende con su obra? En cuanto a las **generaciones desertoras** de Ortega, también el concepto es discutible. ¿Desertoras por vocación, o por impotencia? ¿En acuerdo con la hora terrenal o con la nacional? La fidelidad a la época, o mejor aún al estar en el mundo y testimoniarlo, no consiste en reflejar el hecho histórico circunstancial, sino sus implicancias existenciales. No se escribe, -es cierto-, para la eternidad, sino para el presente y tal vez su perduración, pues como anota Arthur Nisin (11) una obra literaria es siempre una obra en tiempo presente, a la que el lector actualiza.

Oportuno es recordar la declaración de Baroja (mal incrustado en la sigla VABUMB) quien expresa en sus Memorias: “Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98 (. . .) que no había exactitud al llamarla de 1898. Que no tenía ideas suyas; que su literatura no influyó ni poco ni mucho en los medios obreros, adonde no llegó, y si llegó fue mal acogida” (12). Declaración que no impide a Ramiro Mata, por ejemplo, todo un libro unificador de lo inunificable.

Juan Goytisolo, por su parte, nos dice: “El término **generación**, tan traído y llevado por Ortega y sus alumnos, ya se ha convertido en un comodín cuyo uso y abuso por insensatos y por irresponsables, justificaría su exclusión irrevocable de nuestro léxico” (13). Sin embargo el autor de “Duelo en el paraíso” acepta el término como el común denominador de las actitudes políticas, sociales, morales y estéticas de los escritores nacidos en un período determinado. De los escritores, no de las obras, cuya variabilidad no está sujeta a fechas.

Sería interesante -pero además excesivo- citar otras opiniones célebres. Debo añadir, sin embargo, la de John Fletcher (14) que comienza diciendo que **generación** es una unidad activamente promocionada por Peyre. Y agrega: “La dificultad del concepto está

en que se presta demasiada atención a las fechas de nacimiento (Rimbaud, nacido en 1854, ¿está verdaderamente bien situado en ese período?) que son invariablemente una categoría **post-hoc**, pues raramente parece que exista justificación para ello, si no es la de servir de pretexto para agrupar diversos estudios en un mismo libro”.

También sería excesivo revisar aquí las **generaciones** famosas. Pero el más ligero examen revelaría: a) que las ideas por las cuales se les recorta son comunes -no a los integrantes de la pretendida generación- a todas las que se consideren (con respecto a las antecedentes y a las subsiguientes): afán de renovación, protesta, actitud iconoclasta, **parricidio**, etc, sin hablar de que las “novedades” aportadas suelen ser repetición de las de otros grupos, a veces muy lejanos en el tiempo, a causa de ese movimiento pendular de la historia al que se refiere Gabriela Mistral en el prólogo a “Chile, una geografía loca” de Subercasseaux. b) Que los nombres más significativos, nada o casi nada tienen en común, si se exceptúa el “air du temps”. c) Que quienes importan ya no pertenecen a ese conjunto, sino que han rebasado o trastornado las razones que hicieron -a la historia literaria o a la “archivitis”- considerar a determinado grupo como **generación**. d) Que el criterio suele ser más político que estético. e) Que no toma casi nunca en cuenta el hecho fundamental: la evolución, transformación y renovación de cada escritor.

Los grandes poetas no pueden ser situados sin violencia en generación alguna. Si habemos de situarlos (hélas!), que sea sólo teniendo en cuenta su respiración particular del aire del tiempo, y el concepto medieval de **status: situación viai y situación termini**. La situación es, en efecto, primero viaje entre dos mundos, el incipiente y el incesante, o entre el rigor y el estado de búsqueda (que no se detiene sino con la muerte) segura ya de que bucea en el verdadero reino elegido. Este reino elegido es la **situación termini**, momento en que el movimiento, lejos de detenerse en un muelle de brumas o en una estación retiro, se encuentra en torno a la fuente del ser, en enjambre incesante, ritual de átomos, esfera de cristal gobernada por las Inteligencias. No se trata de una actitud contemplativa, sino de una actividad esencial, que rechaza toda distracción. No es tampoco abstracción, sino concentración en el mundo y la existencia. El poeta no esquiva, se sumerge en el mundo, sin otro refugio que

el de sí mismo, sin celdas monacales ni torres de marfil. Pero también sin absurdos muros y techos generacionales, ni mampostería de compromiso. A lo más, formará parte de una escuela. Pero eso sí, en el sentido que le otorga a escuela Baudelaire: "Una escuela, es decir una fe, es decir la imposibilidad de la duda" (15).

Por todo esto, comparto la opinión de Fletcher (16) cuando declara mucho más saludable para la crítica el acercarse a los escritores por el encuentro de las mentes y no por las siempre fortuitas coincidencias de las fechas. Y el designar a los grupos de escritores surgentes como **constelaciones** (término empleado por Alfred Weber (17) antes de muchos otros) para las apariciones de signos que denuncian a las grandes culturas de la Historia, y después extendido a la Literatura.

Pero tampoco las **constelaciones** son el objeto de este estudio sobre el paisaje, sino estrellas solitarias, novas que se han abastecido sólo de su luz siempre creciente. Y así como en la próxima publicación hablaremos de un viaje desde el paisaje doméstico al sideral, a través de la poesía de Amanda Berenguer; y de una revolución del Angel en el paisaje de Marosa Di Giorgio, tomamos en este libro la poesía de Sara de Ibáñez: "Las Estaciones" como ejemplo egregio de la lectura de sacras alucinaciones en el paisaje, y "La Batalla" como lectura del paisaje de la muerte a través del Narciso y del Edipo en el espejo del pensamiento de una poeta donde ambos mitos se rebelan contra los usos del Psicoanálisis ortodoxo, y se revelan destellando otras significaciones, asexuadas y deslumbrantes.

NOTAS

- (1) Umberto Eco, "La Estructura Ausente", Lumen, 1974.
- (2) Cf. J.E. Lyon, "Valle-Inclán and the Art of the Theatre", estudio publicado en el Bulletin of Hispanic Studies, Volume XLVI, Number 2, Liverpool University Press, abril de 1969.

- (3) Umberto Eco, obra cit.
- (4) D.W. Fokkema -Elrud Ibsch, "Teorías de la Literatura del Siglo XX", Cátedra, 1981, Capítulo Primero (Introducción), pág. 15.
- (5) Cf. Fokkema-Ibsch, obra cit. pág. 40.
- (6) Cf. Francesc Tosquelles, "Estructura y reeducación terapéutica", Fundamentos, Caracas-Madrid, 1972, Capítulo Segundo: Señal, Signo y Símbolo, pág. 41.
- (7) Georges Mounin, "Poésie et Société", P.U.F., París, 1962.
- (8) Francesc Tosquelles, obra cit.
- (9) J.L. Aranguren, "La Juventud Europea", Seix Barral, 1965.
- (10) C. Real de Azúa, "Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo", Univ. de la Rep., Montevideo, 1964, Tomo I, pág. 34.
- (11) A. Nisin, obra cit.
- (12) Cf. Ramiro Mata, "La Generación del 98".
- (13) J. Goytisolo, obra cit.
- (14) En "Crítica Contemporánea", nueve ensayos recogidos por Malcolm Bradbury -David Palmer, Cátedra, 1974. El Capítulo V: La literatura Comparada, es de John Fletcher, y la referencia a las generaciones está en la pág. 140.
- (15) Baudelaire, "Oeuvres", La Pléiade, París, 1932, en Salón de 1846, XVII, Des Ecoles et des Ouvriers, pág. 131.
- (16) Bradbury-Palmer, obra cit.
- (17) Alfred Weber, "Historia de la Cultura", Fondo de C.E., 1941.

III - COMO LEER ALUCINACIONES EN EL PAISAJE DE SARA DE IBAÑEZ

*“Lo sé todo, Odin,
dónde escondiste tu ojo”*

Voluspá, 28

*“No lo sabría quizá,
nada sería cierto
si no pudiese verter
en palabra oscura
lo poco de la luz que me toca”*

Ricardo Prieto

*“Y atónitos miran la regia cabeza, la
que para siempre y en silencio
ha puesto la cara del hombre
sobre otra balanza,
la de las estrellas”.*

Rainer María Rilke

*“The moment of the rose and the moment
of the yew-tree
are of equal duration.*

*.....
the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time”*

Thomas S. Eliot

*“Lo más tierno es capaz de penetrar
en lo impenetrable”*

Lao-Tsé

1 - Nieblas entre poeta y creador

La poesía es virtualidad en relación con lo real. No dice lo que podría suceder, contiene lo que sucede. No se explica a sí misma con palabras, se implica con palabras. No es velocidad, sino instantaneidad, sin desmedro del trabajo ulterior para alcanzar y retener dicha instantaneidad. Puede ser a veces revelación, pero es casi siempre develación. Es decir, cuando después del deslumbramiento -o en el deslumbramiento- ha de quitar niebla y velos, para poseer la alucinación. Luego, vuelve a esfumar la visión con velos y nieblas, no de vaguedad: de ambigüedad, para que el poema sea generoso reparto entre el creador y el lector que da sentido al escribir.

Si alucinarse -primitivamente- es no ser dueño de sí, el poeta pierde la posesión de sí mismo, pero la pierde voluntariamente, derivando su propio ser hacia ese Otro que bucea en una zona de peligro, pero zona de la que el Otro vuelve, para reincorporarse al Yo y devolverle el dominio. Cada poema de Sara de Ibáñez consiste en ese proceso, en ese no ver para ver de que se habla más arriba. Así dice ella misma -y estremando la experiencia- en una memorable lira de "Hora Ciega", y en una estrofa que podría ser parte de su Ars Poética:

*"que necesario fuera
morir y más morir, estar muriendo,
para coger la fiera
palabra que bullendo
viene a mí desde mares que no entiendo" (1)*

La libertad consiste en una condena a ser libre, dice Sartre (2), porque ser libre implica una elección, es lo contrario de quietismo. Cuando Sara de Ibáñez escribe un poema, está eligiendo una responsabilidad, si no existencialista, existencial. Es decir que su Yo es un Nosotros, un estar en el mundo de todos. Rarísimos son los poemas nacidos de un reclamo biográfico en esta obra. Pero aun

éstos son cantos de la experiencia y de la inocencia, como los llamaría William Blake. Hay una elección que transita de lo inconsciente a lo consciente, y a la inversa, pues cuando el poema perfila la sombra de su deseo de nacer en la luz perfecta de la poesía y ya en las puertas del día de la conciencia, se va de nuevo el instante consciente hacia el reino de los poderes interiores, que le envían signos y señales de experiencias ya vividas y futuras; y de almacenes de palabras y formas, un material confuso en el que el poeta ejerce entonces la voluntad de ver claro, y un instante en que se efectúa el intercambio del ojo que mira por el ojo mirado.

Nunca me ha parecido tan claro el mito de Odin como al leer esta poesía, la de Sara de Ibáñez. Del mito de Odin hay distintas versiones. En la Mitología Germana de Brian Branston (3) se nos dice que Odin es el Todo, y es el ojo del sol, de la luz. Cuando esconde su ojo, estamos en las tinieblas. Por lo tanto estamos en el silencio. Como lo comprende Dante al hablar de un sitio *d'ogni luce muto*. Luz es palabra, comunicación. Pero la versión más bella del mito es aquella que dice que Odin dio un ojo por poseer la sabiduría. Y una tercera versión afirma que se ahorcó en el árbol del conocimiento germano, el Iggdrasil, para obtener la sabiduría de las runas. Pues siendo éstas los caracteres de la escritura escandinava, adquirirían el valor mágico de guardianas y conservadoras del saber. Tal como la Kabbalah hebrea, de la que nos dice Koning (4) era el conjunto de palabras de Dios que recibió Moisés en el Sinaí, y pasó a ser un sistema metafísico y místico para iniciados o elegidos que formaban la "cadena cabalística".

Así Sara de Ibáñez diera un ojo por el pensamiento, no sólo de este mundo, sino en la eternidad. Por eso dice en "Plegaria":

*"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”.*

Diera entonces la poeta un ojo para abrir el otro, el que le deje ver lo no visible en lo visible, y lo visible en lo todavía invisible. Y así, indefinidamente, se reitera su no ver para ver.

Cuando Juan dice: “La luz luce en las tinieblas, pero las tinieblas no la acogieron” (Evangelio I, 3), no significa otra cosa sino la presencia de la Verdad, de la Sabiduría, en lo oscuro del hombre, y que es el hombre quien debe elegir -por su libre albedrío- el Bien, para que las tinieblas acojan la luz. Acoger la luz, pero para siempre, es el deseo de nuestra poeta. Y con regusto bíblico nos dice:

*“En el principio del sollozo era
Ya de perfil el ángel que se vuelve,
en brecha la fisura me resuelve”*

Versos de “Pasión y Muerte de la luz”, donde Sara de Ibáñez recoge la luz, ya agigantada por el deseo, y escoge para la perduración, todas y cada una de las criaturas y elementos del mundo que:

(no) *“dirán tu arisca huella, idioma frío”.*

La poeta efectúa su lectura en el paisaje, y después el lector procede a la suya en el poema. Ahora es el lector quien se halla en la situación de no ver para ver. No porque la poesía sárica sea herméctica. Toda poesía lo es en tanto misterio de la realidad, y como realidad del misterio. Pero siendo la condición natural de la poesía la de contener alguna clave oscura, al dar el lector con dicha clave, acogerá la luz del poema. Por otra parte la poesía que nos ocupa no se inclina por casi ninguna de las “oscuridades” preferidas por Mallarmé, -por ejemplo-, de quien Charles Chassé, en “Clefs de Mallarmé” (5) señala algunos escollos para su comprensión: la sintaxis, la contravención a la lengua materna en cuanto al lugar del adjetivo, la elipsis, la imagen metafórica que evoca un objeto sin nombrarlo, etc. Aunque la última característica nombrada sí la podremos detectar a menudo en Sara de Ibáñez.

Pero la poesía no puede explicar su luz, sino que es alusión a la luz. No es la verdad directa, sino la contigüidad y la metonimia de la verdad, del mismo modo que la visión de lo real, -por ser visión-, ya es otra cosa con respecto a lo real. Lo dice -y lo dice impecablemente- Barthes: “De lo que veo ¿qué es lo que voy a decir? ¿una cama? ¿una ventana? ¿un color? Estoy ya recortando furiosamente esta continuidad que está ante mí” (6). Sin contar con el **trompe l'oeil** de la realidad, que obliga a creaciones espontáneas por parte del espectador, -y que estudia la Gestalt-, y sin tener en cuenta las cualidades propias de la mirada del que mira, por aquel dicho popular de que **todo es según el color**, -y según la escuela, como dijimos más arriba- pero donde la realidad subyacente (existente o no) es la misma, ya se trate de un vaso con girasoles de Van Gogh, de la Naturaleza Muerta con Naranjas de Picasso, o de un poema.

En “las Estaciones”, Sara de Ibáñez actúa con intemporalidad, pero embebida de tiempo. Habla dentro y desde la estructura circular de las cuatro estaciones o inferencias del tiempo. Como ocurre con la obra homónima de Vivaldi. Pues el tiempo asume la fatalidad del círculo, que se recorre a sí mismo, y vuelve a su fuente (que está en cualquiera de sus puntos) y que -por enigma aciago- asume sin embargo el sino de la linealidad que se pierde sin recomenzar jamás. De allí que cada Estación comienza encima del fin de la precedente, en una especie de encabalgamiento del frío sobre el fuego, de la sequedad sobre el desborde sensual. Así “Primavera” empieza:

*“Escucho un rumor de nieve
que va a cambiarse en suspiro”*

Y como termina con la invasión del verano:

“desnudo va el dios de oro”

la segunda parte del poema, “Estío”, casi no comienza, sino que continúa, deslizándose en puntos suspensivos, para reforzar el continuum del tiempo:

*“ . . . Y abrasada su memoria
en un redondo zafiro,
cruza el dios con un suspiro
los umbrales de su historia”*

se dice, reiterando el vocablo **suspiro**, cuyo valor semántico tanto se usa para expresar lo efímero. Y tan es así, que “Estío” finaliza:

*“Duerme el dios, los labios presos
con la sombra de la llama”*

pero he aquí que:

*“Por un cielo que él no advierte,
sobre un ala de la muerte
camina la suave diosa”*

Pues esa diosa no es ni siquiera diosa del otoño a quien el verano ha de ceder su puesto, sino la primavera a quien la prisa de la muerte ya acerca. Tiempo, reino de la ilusión. Paisaje, alucinación de los sentidos y la memoria.

Sara de Ibañez asume la otredad de cada estación con apariencia de retorno pero sin el exorno de lo aquél preciso, de lo aquél ya pretérito, el topos de la vida perdiéndose y alrededor de su propio instante, y perdido ya entre la inspiración y la expiración de su propio respirar. Por eso es cosa necesaria leer con gran cuidado en las imágenes estacionales de este poema supremo, para ver cuándo y dónde la intención del poeta es la de sugerir palingenesis, y cuándo y dónde muerte. Cuándo angustia, cuándo esperanza. Sabiendo que hay las dos cosas a la vez, una encima de la otra, en palimpsesto, como dicen los estructuralistas. Aunque de pronto la presencia de elementos autumnales o estivales esté dada como simple nominalismo aparente: “sesgadas rosas”, “mayorazgo del trigo”, marfiles que agonizan, etc, la causa es siempre lujuria estética, morosidad hechizada en el recuerdo de cosas y criaturas, bajo los cuales se oculta el látigo de la emoción cruel.

El paisaje de Sara de Ibañez suele comenzar con la ausculta-

ción de un elemento que adquiere, por generoso hermetismo, un gestus semántico, retenido en el silabeo de una alusión. La alusión o perífrasis, como se sabe, puede ser meramente gramatical, pero no es el caso de la poesía, donde siempre hay un significante personal para suplir la ausencia de una voz usual. Tampoco usa la poesía la perífrasis tabú de que hablan los lingüistas franceses (**mot taboué**), no hay nada **interdit** en un poema. Cuando Sara comienza su Primavera con la ruptura de la nieve, es necesario cursar dos estrofas para determinar que es de una rosa que se habla, y aun así se advierte que se trata de algo más que de una rosa. La alusión, en este poema, no es tampoco la perífrasis literaria que Dámaso Alonso atribuye a Góngora, y que “pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia” (7), en general alusiones mitológicas. En primer lugar porque en Sara de Ibáñez no hay **cultismos** en el sentido gongorino (y que prolonga, por ejemplo el Modernismo), sino un humus de naturaleza y cultura que se traduce en prodigioso metamorfismo. Por ésto, y en segundo lugar, no hay nunca en ella un sistema fijo de referencias. En tercer lugar, como bien dice Cohen (8) hay que precisar en qué mundo del discurso nos instalamos. Y aquí, en este poema, se nos habla del trance de la primavera y de la pasión y muerte del paisaje. Se alude pues al nacimiento de una rosa, pero también de un pájaro y de un hombre, de toda criatura llamada a nacer y morir. En una cierta desviación de la practicidad gramatical o de la pertinencia semántica, consiste casi siempre la poesía, y todo cuanto ella pueda decirnos es verdad -la tercera verdad de Spet ya mencionada-, lo cual no quiere decir, de ningún modo, que la poesía pueda ser ininteligible. Si lo es, como sucede tan a menudo con Concepción Silva, la poesía fracasa y destruye su propio ser. Si Eliot, en su conocido estudio sobre Dante, concibe a la Divina Comedia como una **inmensa metáfora**, y Claudel (citado también por Cohen) dice que la poesía es la **lógica de la metáfora**, es indudable que no están hablando de “mensaje” ni de comunicación, pero sí de discurso sobre el mundo y la existencia. Si ésto no se ve claro, puede haber escritura a saltos de verdad metafórica y chispazos de belleza, pero no habrá estructura.

En la parte I de Primavera, -y como muy bien dice Cohen de la poesía en general- todas las figuras de la retórica clásica son de-

pendientes de la metáfora, porque el plano sintagmático y el paradigmático siempre se complementan en lugar de oponerse. Es decir que debemos leer a la vez el encadenamiento lineal y la riqueza asociativa del sistema metafórico, remitiéndonos a un tiempo a la lengua y al código del poeta. Si recordamos que poesía no es otra cosa que cambio del sentido usual y ruptura del mensaje, y que corta el pasaje del significante a su significado común y general, se comprenden los errores de las poéticas antiguas. Así, en Sara de Ibáñez, la rima sostiene al lenguaje metafórico: el **rumor de nieve** se intensifica en **mueve**, en **atreve**; la **inocencia nemorosa** en **copiosa**, y toda la intensidad se recoge en rosa. No hay en esta poesía un solo caso de rima por compromiso sonoro o carencia imaginativa. El **suspiro** colora la imagen de brevedad y pálida angustia con la de movimiento y vuelco de situación al rimar con **blando giro**. Y al decir la poeta: **que en el huracán culmina** (el nacimiento, el tránsito a la luz), la rima con **espina** -sobre la cual **se pliega un gemido de rosa**, hace que se fundan en un mismo sentido de proceso existencial nieve y rosa, pues la espina de que se habla aquí es la de la nieve, y será la de la rosa. El So 1 y el So 2 (espina de nieve, espina de rosa) se dividen la significación metafórica. Así también la imagen de las **blancas volutas** (de la nieve) procede como metonimia, por la contigüidad formal de nieve y humo, y como sinécdoque (de parte a todo), pero bajo la reyecía de la metáfora.

El paisaje poético de Sara se tiñe de su concepción del mundo y de la vida -por sensualidad hechizada y angustia rebelde- como topos de retorno ilusorio, atemporal, a causa del magisterio de la luz, y de la maestría de la muerte que le hace sitio a la luz de maneras diversas. El orden terrenal seduce y duele. Sara da apertura a la vida, permutando su condición de entrada a la muerte por una condición de salida a la existencia como ley del ser y contingencia de la criatura.

En el nacimiento de la rosa hay cinestesia y sinestesia: un movimiento instaurador de la breve aventura del cuerpo, y un trueque de sensaciones: la traslación del frío original a la voluntad de ascensión al y desde el calor vital. Y, por ende, hay identificación entre el epos de las cosas y el del hombre, pasando por la escala del reino vegetal y el animal. Así la rosa se relaciona con el pájaro:

*“A trino embridado atreve
su inocencia nemorosa;
cursa la escala copiosa
que en el huracán culmina”*

Se encierra, sin embargo, en ese movimiento hacia el ser, la contradicción de su propio milagro de ser conciencia de poeta en alerta y de palabra en el tiempo, de anunciar la vida como ilusoria y volátil, en el momento mismo de buscar una transgresión a la muerte:

*“Voltea el son transparente
de una centella afligida.
Premiosa labor de herida
que busca su piel ardiente”*

Pero la palabra del poeta provoca la pureza del no ser que quiere fuera de sí ser, para devenir -por la forma- en rosa o en trino sofrenado, en el color y el cantar todavía amordazados por silencio y niebla. Y el poeta sube con sus criaturas, a vivir su inocencia todavía salvaje, indiferenciada:

*“Pugna el secreto inocente
por devorar su hermosura;”*

A través de la abundante tierra y hacia el viento, la vida asume el sensitivo disfraz del leve hueso de una rosa, de un pájaro. Sara de Ibáñez anima ese deslumbramiento ambiguo, conveniente a toda cría saliente de semilla o huevo, conservando la gloriosa ambigüedad de la poesía. Por eso dijimos que su poesía, si es hermética, debe serlo. Pues Hermes si es al mismo tiempo el dios del enigma y del vuelo, la oscuridad de esta poesía es lo oscuro que ilumina. Así la criatura, el objeto poético, aflora y vuela, en lucha sucesiva con la palabra y con la realidad otra.

Pero el proceso de la vida, una vez instaurado en el paisaje, remeda pero no remedia el tránsito fugaz del hombre. Toda la vida cabe, pero también toda la muerte, en el objeto separado y agigan-

tado por el poeta, y que acapara la conciencia terrenal.

Ahora bien, la poesía es ante todo imaginación creadora, proceso, como ya se dijo, 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, y 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. Es una **experiencia acumulada**, como dice Dilthey (9), algo que representa la realidad externa de la vida, y que se relaciona con la imaginación creadora. Pues una cosa es el recuerdo y otra la percepción nueva. Toda rememoración es metamorfosis, dice Dilthey. Así, agrega el autor de "Vida y Poesía", la imaginación creadora "Representa el conjunto de los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético. El fundamento de estos procesos son siempre las vivencias y la base del captar creada por ellas. (. . .) Es este el punto en que comienza a ponerse de manifiesto la conexión entre vivencia e imaginación en el poeta". Así, en Las Estaciones, se puede discernir la diferencia entre las imágenes que provienen de nuevas percepciones sobre las que opera la fantasía poética, de la inmensa metáfora - diríamos con palabras de Eliot - que sustenta al poema, y que se nutre de una concepción de la realidad de la existencia que ya está en el poeta, así como de las experiencias del mundo fuera de él. El ojo del poeta, dice Dilthey, descansa reflexivamente sobre ambas esferas, y todos los elementos que allí encuentra son para él significantes. Y expresa Dilthey algo fundamental: que la transformación de las imágenes y sus combinaciones, tal como se opera en el recuerdo, es el más simple e instructivo de los procesos de creación característicos de la fantasía. Esta exalta las imágenes, las ordena, de modo inconsciente, o a su arbitrio. Algunos rasgos de tales imágenes son suprimidos, otros acentuados. Entonces los recuerdos se convierten en visiones. Estas visiones son ya imágenes nuevas, una experiencia endopática del mundo, que el poeta exalta hasta - dice Dilthey - convertirlo en inauditos procesos animados. Esas visiones no son, a mi entender, sino las alucinaciones del paisaje, en el sentido preciso que les he dado.

2- Espejos y metamorfosis.

Instaurado el duelo y dualidad de Eros y Tánatos, de la vida preñada de muerte, vemos que se trata sin embargo de una dualidad gozosa por iluminista. Todo lo clausurado, lo inerte, se despliega en el paisaje. Hay en la poesía de Sara de Ibáñez un magistral hilo de oro que hace pensar al jardín:

*“Al unisón de este aliento
los entomados jardines
soplan en raudos verdines
la luz de su pensamiento”*

La suprema espiritualidad del paisaje hace de luz para iluminar al morador ahora no mayor ni menor, el hombre. Y el morador, -a la vez elemento del paisaje- se convierte en activo y pasivo, en trágica tautología, pues como ser vivo ya es muerto, y la batalla de la vida se revela como ganada y pérdida en el acto de nacer:

*“Pugna el secreto inocente
por devorar su hermosura”*

El segundo momento de la alucinación del paisaje en Las Estaciones, -después de la elección y aparición del objeto-, es el que nos introduce en los éxtasis temporales de Heidegger, y en la temporalidad diaspórica de Sartre. Pues en esta poesía no se trata de un éxtasis raptus mentis como el de los místicos medievales. Se acerca más al esfuerzo del alma por salir fuera de sí que caracteriza a los misterios de Eleusis, según lo vemos en “Psique” de Erwin Rohde, y desemboca en la asunción de pasado, presente y futuro como temporalidad pura y resultado de esa salida del alma fuera de sí. La presencia del poeta proyecta ahora su sombra sobre el paisaje, pues se sabe no sustancia sino posibilidad del ser y de la nada, revelación de ambos polos. Por eso en Las Estaciones el ser que ya ha sido interpone su fantasma y su advertencia antes de y en el ser naciente y nacido, y la angustia no puede apartarse del gozo, hay entre am-

bas experiencias una relación de piel. De allí a la temporalidad diaspórica de Sartre hay sólo un paso, el de considerar la dispersión en fragmentos tan dulces como amargamente perdidos, de todo lo que es presente -y por ello pasado- y del futuro, manriqueñamente pasado, y rubendariamente sumersión en la nada. Levinas nos dice: “Ce qui est, l'étant, recouvre tous les objets, toutes les personnes dans un certain sens. Dieu lui-meme. L'être de l'étant c'est le fait que tous ces objets et toutes ces personnes sont. (. .) Dans un certain sens, il n'est pas; s'il était, il serait étant a son tour, alors qu'il est en quelque maniere l'événement meme d'être de tous les étants” (10). Las Estaciones nos dan ese “ser el acontecimiento mismo de existir” de todos los demás seres existentes. De nuevo la vivencia existencial aflora, con toda la fragilidad que le atribuye Jaspers en “Filosofía”, con toda la conciencia de muerte anticipada de Heidegger en “Ser y tiempo”, y si no con la náusea sartriana, sí con la angustia del ojo que nos mira los ojos con que miramos. Así dice Sartre: “C'est que percevoir, c'est regarder, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde (. . .) c'est prendre conscience d'être regardé. Le regard est pur renvoi à moi-meme (. . .) je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref que je suis vu”. Hay una nueva experiencia, lo que nos hace sentir instalados en lo lejano, lo vulnerable, lo ciego. El poeta ha dado como Odin un ojo por la sabiduría, y ese ojo es mirado por el Otro, misterio de seres y cosas, o Diós mismo, que le descubren zonas de cecidad. La tragedia roza de pronto el deslumbramiento:

*“De pronto irrumpe una impia
ráfaga de laberinto
y en hogueras de jacinto
vuelan las torres del día.
El rizo de la agonía
con pálido desgobierno
sustenta al meteoro tierno
que el herido andar entraña
y complica en su maraña
los penachos del infierno”.*

El tiempo es **impío**, o el causante supremo del tiempo. Y su condición sine qua non, la muerte. Las imágenes míticas resurgen: el laberinto, el infierno. **Las torres del día**, siendo **torres** un símbolo personal de Sara, que en su poesía significa los huesos, y por ende la verticalidad, el movimiento, el estado de creación. **El rizo de la agonía** aparece no como imagen formal, sino cinestésica: es el comienzo del acto de arrugar, el preámbulo del fin.

Este segundo momento de las alucinaciones del pasiaje tenía que ser aquél en que hace su entrada el espejo, el señor de la realidad.

Así dice Sara de Ibáñez:

*“El rostro detiene alerta
la esfera de los espejos;
su alba de ímpetus perplejos
vírgenes platas despierta.
Bruñe la frente desierta
un vago asombro de llama,
y el beso perfecto clama
difuso y nunca finido,
por el cáliz prometido
que la intacta boca inflama”.*

Obsérvese que ese **rostro**, que contiene el **acontecimiento mismo de existir** sartriano, es todavía el rostro que no se sabe mirado, cuyos **ímpetus perplejos** no son otra cosa que su sentimiento de eternidad. Pero el espejo lo alerta, lo detiene. Un espejo que nace con y para cada nueva criatura, por eso el nacer del ser **vírgenes platas despierta**, es decir las del espejo que crece implacable frente al ser. Y le **bruñe** a la nueva criatura **la frente desierta** todavía del pensamiento de su muerte, de mirante a mirado, de imagen virtual a imagen real, provocando **un vago asombro de llama**, imagen cinestésica correspondiente al primer movimiento, ya para siempre ascendente, del pensamiento. Y se exige **el beso perfecto**, el imposible a causa del límite, la frontera, por los que la boca real no ha de beber el cáliz de su propio ser iluminado de eternidad.

El espejo no es otro que el lacaniano, el que funda el espacio

del hombre, que lo convierte en el ser que se mira en la vida y es mirado desde la muerte. El espejo que convierte al hombre en Otro, lo extranjeriza en su otredad con respecto al mundo. El espejo que no es un vacío susceptible de ser llenado -por ser límite del contenido- pero que es símbolo del vacío eterno, donde el ser es sólo tránsito y reflejo, aventura fugaz del propio espejo. El cruel espejo donde somos visitantes de la nada, y fantasmas de nosotros mismos. "El encuentro con el espejo es un hecho del azar" dice Tosquelles (11), pues siempre es un descubrimiento asombroso por parte del niño, y una elaboración particular de cada uno, crucial para el futuro. El espejo es aparente **identidad**, y dimensión vertical, pero es además el comienzo de la capacidad de imaginación. Pero, añade Tosquelles, "**instala al hombre en un auténtico sistema de señuelos, de errores**". Pues el Yo no es la **imagen**, pero puede convertirse en esa **imagen invertida** y consagrarla como Yo-ideal. Inicio de la expansión del narcisismo.

Ahora la poeta se reconoce en el poema, y frente a la muerte:

*"y una muerte enamorada
devuelve a la flor su fuego"*

El espejo está pronto para codiciar y alojar a la criatura. El eterno espejo, siempre capaz de regresar a su virginidad, para reflejarnos, -y porque nos refleja- para rechazar de su vacío al ser fantásticamente alojado y vanamente codiciado.

Sara de Ibáñez parece instalar en el espejo la tragedia del propio espejo, como homenaje y duelo frente al milagro de la vida.

Hay una constante espiritualización y hominización del paisaje. Sara se mide a sí misma con la frente solar del pensamiento y con la del espejo. Hay una zona de nacimiento, y un movimiento de amor hacia la criatura revelada por la primavera, pero se trata de un movimiento perplejo -en el espejo- que en su propia voluntad de trascendencia es castigado por su inmanencia, por su esencial estado de clausura. Hay por eso, también en el espejo un asombro de sí mismo, de su amar sin posibilidad de amor. La poeta, en el paisaje, vive la leyenda de Narciso llevada a su colmo de síntesis lírica, cuando criatura y espejo parecen cuajar en una sola imagen:

*“y el beso perfecto clama,
difuso y nunca finido,
por el cáliz prometido
que la intacta boca inflama”.*

La unidad, sin embargo, es denegada en el impulso mismo del amor que está confesando, -por el ir del Yo hacia el Tú- la divergencia fatal del mirado y del mirador, la fusión imposible. Hay un impulso de amor difuso y nunca finido. Una promesa que borra en sí lo prometido, y deja intacta la boca y virtual -pero nunca real- su habla.

De una a otra estrofa existe una soberbia variación de la plástica simbólica, pero en una y otra la forma y el contenido se unen en gavilla de palabras que las definen a cada una por separado. Hay en cada una claves para ilustrar las vivencias de la poeta en el paisaje y la refracción del paisaje en las vivencias. Se diría que dichas palabras: nieve, rosa, espejo, miel, torres, flor, etc, son la dialéctica personal y constante entre el ser y el no ser, el tránsito constante de la luz -ya lujo, ya encanto engañoso, ya miel, ya fecundación- al vuelo de la niebla, al ser herido por la muerte:

*“premiosa labor de herida
que busca su piel ardiente”*

hacia una luz otra, y expresada más como deseo desventurado que como certeza dichosa.

Hay momentos briosos, como en la Parte II, estrofa segunda, donde la luz se sensualiza, se apasiona de su propio fuego, concier-ta bodas y linajes, enciende la sangre:

*“De la abstrusa cabellera
vuela en destellos nupciales
el nácar de los panales
que alumbrará la pradera.
Su mano blande la hoguera
de los pánicos latidos;
linajes enternecidos*

*saltan en sangre improvisa
y se echan a andar de prisa
brasas de rubor vestidos”*

Ahora bien, en Las Estaciones como metamorfosis donde cabe la dualidad de goce y angustia del paisaje, hay un constante trasego entre el antropos y el paisaje, una constante y poderosa conciencia mitológica que vigila la presencia del objeto intenso -plural y uno- no con la actitud del mito primitivo que, según Cassirer, no relaciona al objeto individual con la totalidad de la realidad, ni es capaz de confrontarlo con pasado y futuro; pero sí como experiencia del mundo del sueño y del mundo real a un tiempo. Como objeto que no establece en su verdad una separación entre las esferas de lo ilusorio y lo concreto, y de la vida y la muerte. Así, se puede entender la actitud de esta poesía como semejante a la del mito, pero en el sentido de una escritura más o menos suceptible de interpretación alegórica, anagógica y mística, pero siempre desobediente a las leyes del pensamiento científico, con excepción de los casos en que se quiere hacer entrar algún **elemento ancilar** que, viniendo del campo de la ciencia, le confiera a la poesía ese sabor extraño e inesperado al que Alfonso Reyes, en “El Deslinde”, compara con una almendra. Y hablo, por supuesto, de conciencia mítica como conciencia mágica, y lógica de la magia. Constancia en el vaivén de la palabra desde la profecía a la revelación, y desde la revelación hacia la profecía, y en obediencia a la sola ideología del terror y el ensueño. Frente a esta conciencia que hemos descrito, es indudable la presencia de un inconsciente de poderosa unidad, con su carácter de **articulador invariable**, y que realiza la unidad de lo posible y no de lo real. Es quien escoge elementos de su repertorio que la palabra de la poeta se encargará de **actualizar**. La **alteridad** poética y de la escritura nace en la actualización, como lo muestra Lévi-Strauss en “Tristes Trópicos”.

La seducción del paisaje en Las Estaciones es siempre dulce y amarga, angélica y demoníaca. La autora se entrega a esa seducción entre ráfagas de ceguera y videncia, solicitada por el ardor de la vida y el pudor de la muerte:

*“El blanco torso levanta
la espuma de la delicia,
y el vaivén de una caricia
rige la olímpica planta.
A su huella se adelanta
la puericia del espliego;
del fresco pie sin sosiego
brota una estrella rosada,
y una muerte enamorada
devuelve a la flor su fuego”*

Pues escribir es avanzar hacia la muerte. Para que el poema viva, presente y siempre futuro. Escribir el paisaje es siempre en Sara de Ibáñez latir con la lección manriqueña, pero es también la negación zenónica del movimiento transferida a una imagen donde el movimiento de la vida es denegado en su ser para morir.

3 -Ojos de lechuza en la noche

El tercer momento de la alucinación en el paisaje en La Primavera, poema inicial de Las Estaciones, es aquél en el que se instala, - sin posibilidad de retroceso-, el conocimiento. El conocimiento que supone el fin del principio, y el principio del fin:

*“Presa de un sísmico amago
que le estrena las rodillas,
turbia de alas y semillas
se ordena al lujoso estrago.
Ojos de júbilo aciago
miran con pavor sumiso
desde su desnudo viso
brillar en la cruel manzana*

Pero el conocimiento no es todavía la sabiduría, no es todavía la fusión del saber y la experiencia, de las vivencias entrecruzando su intencionalidad y sus nuevas riquezas. La sabiduría sigue al estupor y al padecimiento del conocimiento. Es la comprensión su-

prema. Es interesante destacar aquí el complemento del mito de Odin. Dijimos que había dado un ojo por la sabiduría, y que por la sabiduría se había ahorcado del árbol del conocimiento: el Iggdrassill. El ahorcamiento, entre los escandinavos, era un ritual que se ofrecía a la Primavera para obtener la fertilidad. La muerte de Odin sería simbólica: sólo la sabiduría es el momento de la fertilidad, de la cultura, no del conocimiento frío y puramente teórico. En cuanto a la otra versión del mito, dice Branston (12) que Odin escondió su ojo en el pozo Mizmir. Ahora bien, Mizmir (o Mimir) es un personaje desconcertante que bebe hidromiel, representa el Mundo Inferior, y tiene su pozo debajo del Iggdrassill. El ojo de Odin es el sol, y el acto de Mizmir de beber hidromiel es una representación del sol ascendente, así como el acto de Odin de ocultar su ojo es el ocaso. Pero, además, el nombre de Mizmir o Mimir, parece que procede del latín **memor**, memoria. Por consiguiente la sabiduría aparece claramente en el mito como la suma de la luz, amable como la miel, y de la capacidad de acumulación de recuerdos y vivencias. Aún hay otra versión del afán de sabiduría de Odin, y que cuenta que el dios germano robó el hidromiel de la Poesía a los hijos de Suttungr, haciendo gala de gran paciencia y astucia para conseguir un bien tan preciado para los humanos.

En la literatura cristiana, podemos leer en El Eclesiástico I,9: “Toda sabiduría viene del Señor/ y con El está siempre./Las arenas del mar, las gotas de lluvia/y los días del pasado ¿quién podría contarlos?”. Y de nuevo vemos unida la sabiduría con la divinidad de un lado, y con la incontable riqueza del pasado. Y el pasado es memoria.

En El Estío, segunda sección de Las Estaciones, Sara de Ibáñez comienza sugestivamente su poema (parte I, estrofa 1) con los siguientes versos:

*“... Y abrasada su memoria
en un redondo zafiro,”*

De la contemplación de la primavera, la memoria viene abrasada por el conocimiento y en un ojo azul se recoge la sabiduría. El **dios de oro**, última imagen que cierra La Primavera, cruza ahora

con un suspiro los umbrales de su historia. No se trata, de nuevo, de un retorno, sino de la fatalidad del tiempo. De la ilusión maya o cósmica, o de una refutación del tiempo de McTaggart en términos de poesía. El tiempo se padece como sucesión interminable de los días, pero a la vez como velocidad, vértigo, que se resuelven en una sensación de inmovilidad. Algo más profundo que la duración psicológica de Bergson: el tiempo como sentimiento interior de irrealidad. Según Minkovski, ningún punto del espacio tiene sentido si no lo sostiene un tiempo determinado. La ausencia del tiempo reduce el espacio a la nada. Sin embargo para el sentir común y afectivo, es el tiempo determinado el que concede al espacio irrealidad. En el verano presente está el antiguo, y esa inmediatez desrealiza el momento sólo en apariencia nuevo. Así dice Sara:

*“Al soslayo de su frente
resbala una aurora antigua”*

Y la tragedia del tiempo es causa y razón de una ineludible certeza de menoscabo, de ruina, de absurdo:

*“como escamoteada fuente
que en el nocturno fuente
de un idioma derruido,
roza el ayer del oído
que entre corolas abría,
bajo la ruda armonía
del tiempo recién urdido”.*

Pero de nuevo el paisaje se dinamiza, en la medida en que la sangre del poeta es abono para más existencia. Hay **temblor** y hay **miedo** en el paisaje al que llega el estío. Temor y temblor, como la síntesis de la angustia de Kierkegaard. Pero la belleza madura es **impávida**, y se **entrega al amor del viento**, al gran fecundador. El ojo del sol es de nuevo el de Febo Apolo, trae el nacimiento y la destrucción. Es el momento, también, en que el paisaje es seducido por el poeta. Se abre una eterna y a la vez desmemoriada seducción, pues:

*"de un fresco olvido creadora
la sonrisa del dios arde"*

Porque comienza el ciclo de la escritura en la pasión, cuando después de haber cruzado los umbrales del no ser al ser, se pasa ahora bajo el dintel del ser pleno hacia el no ser preparado para el otoño. También se acentúa la seducción del paisaje sobre el poeta:

*"Cunde el jubiloso alarde
por la raíces del vuelo;
en gozoso paralelo
triscan zumbadoras pueblas,
y se arrugan las tinieblas
con las crecidas del cielo".*

Es una seducción de clara estirpe donjuanesca, condenada a escenificar sin tregua su acción y el deseo, a enamorarse de las variadas y premiosas criaturas que se renuevan, ahora a expensas de la muerte de la primavera:

*"Deudo de sesgadas rosas
el mayorazgo del trigo"*

Pero es asimismo una seducción que -al fecundar su objeto- deniega ese poder y asume la esterilidad de la muerte:

*"El manso efebo confía
su paso al reino maduro
y padece el soplo oscuro
que su honda estirpe recata
y sin tregua lo arrebatata
en un torbellino impuro".*

Sin embargo ahora es La poeta la que avanza sobre la ardiente promesa de destrucción, y con el idioma en armonía con el tiempo recién inventado. El lenguaje va cobrando densidad, sonoridad luminosa. El sol piensa, el paisaje madura oros nuevos y tardíos. La

poeta saborea la temeridad de crear tanto amor tanta muerte, preparando el terreno donde ya el aire parece planear musicalmente la acción. Así las partes IV y V, de ofuscante metamorfismo en fuegos y oros, vértigo lírico. Hay un soplo de religiosidad y que es a la vez la sumisión encantada de los místicos y la rebeldía suavemente oculta del patriarca bíblico ante su Dios: “el fino espectro del fruto/ que en tenaz retorno sueña” pone la duda en la mirada del dios. El paisaje “desnuda/ los últimos nervios de oro”. En la frente del estío hay “viejos sueños ultrajados”, y una promesa de “sueños recién creados”. Por fin el dios se duerme. Es que de nuevo:

*“por un cielo que él no advierte
sobre un ala de la muerte
camina la suave diosa”.*

La poeta ha cambiado, sin expresarlo, de espectador a cuerpo y espíritu identificados con el objeto que -de contemplado- pasa a ser vivido y transido por ella. Es “el encuentro maravilloso del cuerpo y de la idea por la resurrección del lenguaje” de que habla Julien Benda. Pero también hay oscuridad, oscura noche del alma, que entrega un texto al que -como a una partitura- podemos entregarle significaciones variadas, y aun -como dice Eliot de toda poesía- diversas de las que la autora imaginó darle a su texto. Gloriosa ambigüedad de la poesía, decimos una vez más. Sólo una cosa es indudable: lo real del paisaje se halla en la imaginación seducida, y se transfiere -desde la sabiduría y la noche- al universo de la escritura que nace en la página en blanco.-

NOTAS

- (1) Cuarta estrofa del poema “Los Pálidos” de “Hora Ciega”, recogido en “Las Estaciones y otros poemas”, Fondo de C.E., 1957, pág. 158.
- (2) J.P. Sartre, “L'existencialisme est un Humanisme”, Nagel, Paris, 1946, pág. 37.

- (3) Brian Branston, "Mitología Germánica Ilustrada", Vergara, 1960.
- (4) Frederik Koning, "Historia del Ocultismo", Plaza-Janes, 1979, Capítulo V: "Sobre la Cábala y el Golem", pág. 127 ss.
- (5) Charles Chassé, "Les Clefs de Mallarmé", Aubier, Paris, 1954.
- (6) R. Barthes, obra cit.
- (7) Dámaso Alonso, "Estudios y Ensayos Gongorinos", Gredos, 1960, en el capítulo titulado Alusión y Elusión en la Poesía de Góngora, pág. 92 ss.
- (8) J. Cohen, obra cit.
- (9) W. Dilthey, "Vida y Poesía", Fondo de C.E., 1945, capítulo sobre La Imaginación Creadora.
- (10) E. Levinas, "En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger", Vrin, París, 1949, pág. 56 ss.
- (11) Francesc Tosquelles, obra cit, pág. 82.
- (12) B. Branston, obra cit.

IV - NARCISO Y EDIPO EN LA POESIA DE SARA DE IBAÑEZ

*"No conozco el contenido,
no poseo la llave,
no creo en las voces,
todo comprensible,
ya que soy yo mismo".*

Kafka

*"veíase a la entrada del jardín un
espléndido rosal: sus rosas eran muy
blancas, pero tres jardineros estaban
muy ocupados en pintarlas de morado".*

Lewis Carroll

*"Tú, desde mi concepción, eres mi madre,
Tú, esposa, hermana, hija de la tumba,
Tú que tejes la lucha de los sexos
en sueños,
Y mojas con tu llanto el tejido de
la vida".*

William Blake

*"A menudo puede borrarse
el espejeo del estanque:
conoce la imagen.
Sólo en el reino doble
se hacen las voces
eternas y suaves"*

Rilke

*"Hay que ser el pintor para
comprender la imagen".*

Nietzsche

1 - El amo

Quizás a algún lector le puedan sorprender los epígrafes que -en la página anterior- pretenden regir la intencionalidad de este estudio. No se trata sino de cinco citas de admirables escritores y poetas que no pensaron quizá ni remotamente (salvo tal vez Blake) en que estos fragmentos de su discurso poético o crítico pudieran avenirse al tratamiento de este tema: el de analizar la presencia de Narciso y de Edipo en la poesía de Sara de Ibáñez. Pero, como se sabe, toda frase o frases, aisladas de su contexto, pueden ser iluminadas por el color de un estado de ánimo y -en grado mayor- por una concepción ya indeclinable del mundo, de la vida, de la cultura. Así, yo leo en dichas citas una protesta -parafraseando a Darío- escrita sobre las alas de las mujeres. Alas que han resistido por los siglos de los siglos sin amén el intento de ortogénesis impuesto, no por la naturaleza, sino por el Amo. Cuando hablo del Amo, me refiero a una cultura que ya desde sus orígenes se estructura como un cisma sexual, como si hombres y mujeres fuesen dos razas, dos especies, dos clases de seres tan diversos unos de otros como los tigres y la abejas. Pero cuando hablo de mujeres, no comprendo entre ellas a las que escriben ni a ninguna otra que sea creadora en el campo de las artes o de las ciencias. Ni hago feminismo, pues si lo hiciera estaría reconociendo que soy una abeja que desea comer carne. Cuando escribo, no soy ni una abeja ni una mujer, ni un hombre tampoco (oh, Rosencratz y Guilderstein), sólo soy un espíritu humano, un intelecto, un ser que -aparte su sexo- tiene todos los demás órganos y huesos del Amo. El Amo escribió el Antiguo Testamento, y buena parte del Nuevo. San Pablo debiera hacer imposible la conversión de cualquier mujer a la religión que representa. Esclavista y masculinista, murió, y fue sustituido por el Papado.

Pero nadie, después, lo ha igualado en aniquilación de la mujer como Freud. No pretendo, por supuesto, reescribir el Psicoanálisis, ni siquiera hacer filosofía del Ps, como lo hizo, entre otros, Herbert Marcuse. Tampoco practico el Psicoanálisis salvaje. Pero cualquiera que haya leído la obra completa de Freud, y toda la literatura psicoanalítica posterior (exceptuada la de los disidentes), sabe que la antropología de Freud está construida en exclusividad sobre la base de una humanidad masculina. "Para Freud -escribe Fromm- sólo el hombre es en verdad un ser humano pleno. La mujer es un hombre tullido, castrado" (1). Sé bien lo que los psicoanalistas ortodoxos piensan de Fromm, y sé que todo intento de invertir la palabra del Amo levanta pólvora, polvareda, bombas de hidrógeno de dogmatismo y de desdén. Los Derechos del Hombre son violados en todas partes donde se habla de los derechos humanos. Pero el discurso del Amo sobre los derechos del falo sigue en pie. Guy Lardreau y Christian Jambet, ha escrito "El Angel", Ontología de la Revolución (2), libro admirable por el rigor y refinamiento con que está escrito, y en pro de la revolución como liberación. Todo cuanto allí se dice parece convenir a la liberación de la mujer del discurso del Amo. Sólo que los autores obedecen al discurso del Amo, **et por cause**. El freudismo parte de una metáfora reina y absolutista: todo es falo o ausencia de falo. Si se invirtiera dicha metáfora, ¿se vendría abajo el psicoanálisis?

Pero yo sólo quiero protestar contra el adueñamiento de los mitos de parte de Freud, y rescatar para este estudio otras interpretaciones de Narciso y Edipo. Olvidemos el sexo. Aceptemos que lenguaje y cuerpo están estrechamente relacionados, y que **la fantasma** es una concepción fascinante. Pero cambiemos el código, alimentémoslo con otras claves y otros símbolos, y el mensaje se transformará en otro.

Comienzo por Narciso.

Dice Valéry en un fragmento de su "Narciso habla":

*"Así, entre estos helechos armoniosos echado,
por mi triste belleza, oh zafiro, me muero,
zafiro antiguo y fuente mágica donde olvido,
donde olvido la risa de las antiguas horas.*

*Cómo deploro tu fulgor fatal y puro,
a mi llanto, funesta fuente, predestinado,
que en un mortal azul mis ojos persiguieron
mi imagen, por las flores húmedas coronada.
Ay, la imagen es dulce, y eternas son las lágrimas”.*

Es oportuno leer este poema de sal y de oro, tanto para entender la peculiar relación entre Sara de Ibáñez y su Narciso, cuanto para que el poema valeriano valga como una primera explicación de texto, -desde un poeta hacia otro- en paridad de tormentos y de epifanías.

El poema de Valéry, como la poesía de Sara de Ibáñez, nada tiene de común con el freudismo y sus acólitos. Aquí la “fantasma” cesa de ser la rémora del espíritu. Cesa de constituir el pábulo de las agonías sexuales. Y, sobre todo, cesa de establecer el cisma entre el mundo de la mujer y el del varón. Ya no es asunto para adivinanzas y charadas de diván (regidas, claro, por una anatomía que se reduce a la zona del pubis). Aquí, en esta poesía, el cuerpo se convierte exclusivamente en el esencial -y traidor- sostén de la Belleza, en el habitáculo de la conciencia pura, en el angosto medio de comunicación con el universo de los seres y las cosas, y hay un llanto feroz y delicado por la mortalidad en el azul.

El mito de Narciso puede adaptarse a múltiples interpretaciones, todas ellas posibles. Posibles en la medida en que cada una se tiñe de la subjetividad o de la obsesión de quien la postula. Si dicha obsesión es de carácter sexual, es fácil comprender que el término **narcisismo**, tomado por Freud, según parece, de P. Nacke (aunque lo empleó antes Havellock Ellis) adhiera a la teoría de elección de objeto por parte de los homosexuales, quienes amarían en cuerpos del mismo sexo que el suyo propio a un espejo de sí mismos. También Nacke usó dicho término para describir una perversión sexual, y lo mismo hizo Ellis en un libro sobre autoerotismo. (3). Como se sabe, Freud tomó después la expresión **narcisismo primario** para la conducta del niño que vuelca sobre sí mismo su líbido, antes de buscar otros objetos de amor. Y **narcisismo secundario** para casos de regresión, pero también considerándolo es-

estructura permanente del sujeto. (4). También K. Abraham, por supuesto, toma la figura de Narciso desde un punto de vista sexológico, y para catalogar casos de demencia precoz que se resuelven en autoerotismo. Y por fin, aunque no por último, el brillante Jacques Lacan recoge el guante sexual y relaciona el narcisismo con el famoso **estadio del espejo**. Espejo que, demás está decirlo, es un feudo de varones.

Ahora bien, la leyenda de Narciso, el joven de belleza absoluta y que murió de amor de su propia imagen, convirtiéndose en la flor amarilla y blanca que lleva su nombre, puede ser interpretada de muy diversa manera. Tomo como ejemplo la versión de Ovidio en "Las Metamorfosis", (III, 346 en adelante) donde se pueden ver nítidamente elementos que desmienten las interpretaciones mencionadas. La ninfa Liriope es forzada por el río Cefiso y da a luz un niño de tal hermosura que -comenta Ovidio- pudo ser amada. Le llama Narciso. Consulta a un adivino, quien le dice que Narciso no llegará a la edad madura si se ve alguna vez a sí mismo. A los veintidós años, Narciso es perseguido por doncellas y mancebos. Pero ni a unos ni a otras cede. La ninfa Eco, enamorada, lo asedia. Ella es la única que habla lo que Narciso habla. Pero él permanece impassible, contemplando su propia hermosura en el agua, y entre el furor y la pena de no poder alcanzar su imagen, su cuerpo queda deshecho, se derrite literalmente, y en su lugar crece un narciso.

Tal es la versión de Ovidio. Pero en su desarrollo, demasiado extenso como para ser transcripto, observamos hechos e imágenes sugestivas: Narciso desdeña por igual a hombres y hembras, es decir al sexo. Lo que contempla en el río es la Belleza absoluta, es decir la solitaria. Sólo el amor, Eco, puede captar esa belleza. Narciso es hijo del río -en cuyas aguas nunca nos bañamos dos veces- y de una ninfa que, violada por el capricho del azar y del tiempo, engendra a la Belleza. El agua en que se mira Narciso es el espejo, es decir lo inalcanzable, lo clausurado, lo hermético. Querer poseer la Belleza y no poder es la muerte, desde un punto de vista espiritual, estético o religioso. Ahora bien, Ovidio dice: "Y el que desea es el deseado". Así se llama elegidos a los que son deseados por la Belleza. Narciso dice a la fuente: "Quien quiera que tú seas, sal afuera". Del mismo modo espera el artista la forma de su obra, y el místico

el rostro de Dios. En el dolor de Narciso, el cuerpo desaparece, se eclipsa. La flor que ocupa su lugar es blanca como la blancura de lo no escrito, y del color de la luz.

Volvamos a la poesía de Sara de Ibáñez. De ella se puede decir, en una especie de formulación matemática (donde empleo sólo la inicial de su nombre de pila):

S = S = Pensamiento puro.

Fórmula pseudo-algebraica para un poeta en quien se da -como dijo Neruda- “el arrebató sometido al rigor”. Para un poeta que es, según el autor de “Residencia en la Tierra” añade: “estructura y misterio, como dos líneas inalcanzables y gemelas”.

Sara es igual a Sara. Porque Sara de Ibáñez es narcisista a ultranza. Es decir que posee una obsesión transparente por su doble, por su imagen gemela en el espejo. Pero insisto y resisto en que no se trata aquí del narcisismo freudiano ni del lacaniano, en cuyos helados espejos no se refleja sino la frente activa del rey que es poseedor del falo a modo de cetro. Donde no se refleja tampoco la ardiente pasión por la Belleza de quien se convirtió en el oro perfumado de una mitológica flor. En los espejos mencionados sólo se instaura la Ley del Padre, y el odio por la Madre, **fállica y castradora**. No podría jamás ser éste el narcisismo de Sara de Ibáñez. Sólo los descendientes directos del Amo, los carnívoros, o por mejor decir ginófagos podrían refutarme en jerga abstrusa. Como si todo ese monumento al varón que es el Ps no partiera de una metáfora. Yo parto de otra, y construyo mi propio modelo. Sin la hegemonía de lo cóncavo ni de lo convexo, del Yin ni del Yan, de la cuchara ni del cuchillo. Estoy en el mundo de la armonía, de la perfección. Aquí sólo hay testimonio de la vida humana. Sara de Ibáñez es una adoradora de la imagen, única, inmortal, del ser pensante. El suyo es un narcisismo ultra-sexual, o meta-sexuado. Es decir un narcisismo humano en la plena victoria del término: espíritu, intelecto puro, palabra del Ser en el Tiempo.

El mismo narcisismo alienta en Borges. “Mi nombre es alguien, y es cualquiera”, dice en “Jactancia de quietud”. **El río, el primer río, el hombre, el primer hombre**, sostiene en “Manuscrito

hallado en un libro". En "Mi vida entera" piensa que sus jornadas y sus noches se igualan en pobreza y riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres. "El Otro, el Mismo", es un título que resume a Borges. En "poema de los dones" exclama: **¿Cuál de los dos escribe este poema, de un yo plural y de una sola sombra?** El cuerpo no existe para Borges, y como ser de carne y hueso se identifica y se borra en todo el género humano. Pero en "A un poeta sajón", nos dice lo siguiente:

*"Pido a mis dioses o a la suma del tiempo
que mis días merezcan el olvido
que mi nombre sea Nadie, como el de Ulises,
pero que algún verso perdure
en la noche propicia a la memoria
o en las mañanas de los hombres"*

Es el perpetuo deseo de borrar lo humano borrrable, y de perdurar en lo supra-humano perdurable. También es la contradicción aparente: quiere que la muerte sea el olvido. Y afirma: "Sólo una cosa no hay. Es el olvido". Pero la contradicción es sólo aparente, propia de un ser todo mente. De ahí su escepticismo, más que radical con raíces remojadas en todo el conocimiento y algo más. Sus andanzas por la metafísica, la ciencia ficción, la poesía. Su predilección por Spinoza, Schopenhauer. Su placer por las paradojas, las aporías, las soluciones excluyentes. Su universo es "Tlon-Ucqbbar-Orbis-Tertius", el lugar donde no se cree en la realidad. Pero monstruoso universo donde en mitad del olvido no cesa la duda. Por eso Borges se consuela y perdura con Quevedo. Va del Borges real al Borges imaginario. Y la muerte que lo tienta le parece más bella. Muchos críticos han dicho que Borges es Espejo, Laberinto, Sueño, Bibliotecas. En realidad Borges es un solo tema: el Tiempo. El Espejo es el Tiempo, por eso Borges lo teme, porque lo fascina, pues lo desafía a la creación y al salvamento. El Laberinto, él mismo lo define como el tiempo obligando al hombre a gastarlo. El Sueño es la trampa del tiempo. Las Bibliotecas son el Tiempo cuajado en intentos de eternidades.

Analogía bajo oposición, u oposición bajo la analogía, hay

grandes similitudes entre Borges y Sara de Ibáñez. No en sus respectivas obras, pero sí en la actitud frente a la imagen de la Belleza, en el narcisismo descorporizado.

Pero el narcisismo de Sara de Ibáñez se identifica sobre todo con el de Valéry. En la poesía de Valéry -como en la de Sara- Narciso es aquél que se ve ver. El que se crea en sí mismo un desdoblamiento tal, que todas las modificaciones del Yo son para él observables, por la constante atención puesta sobre las facultades del espíritu. Hay un espejo siempre, sí, presente. Pero es sólo un espejo del pensamiento. Es el espejo de la **segunda conciencia**.

Esta segunda conciencia, o conciencia pura, es el polo opuesto del freudismo. Valéry desarrolla sus ideas sobre esta conciencia pura en "Note et Digression" (1929). Toma a Leonardo Da Vinci como símbolo del espíritu universal. Rechaza la biografía del artista, y sobre todo los **detalles oscuros** de los Carnets. Dice "Accumulez tous les détails que vous pourrez sur la vie de Racine, vous n'en tirerez pas l'art de faire ses vers". (5). Para él el espíritu no es el hombre. Para él la crítica (y yo añado el Ps) está dominada por el principio de que el hombre es la causa de la obra - como el criminal del crimen a los ojos de la justicia- pero la verdadera vida de un hombre no puede ser utilizada para una explicación de su obra. En cuanto a la personalidad, Valéry opina que es: acontecimiento accidental, envoltura frágil, incidente microscópico, azar seminal, juego del amor y del azar". No acepta ninguna "divinidad psicológica" ni azares fisiológicos. Para Valéry, comprender es igualar, rehacer una obra. Comprender a Leonardo no es buscar en su uranismo, sino en las empresas de su conocimiento y en las operaciones de su arte: es decir, buscar los secretos de su espíritu. ¿Cómo penetrar en un sistema intelectual? Sólo con la clara conciencia del propio funcionamiento espiritual. Esa conciencia total y pura, del JE y el MOI, cuyos fines son el Conocimiento, que se conoce a sí para conocer a través de sí todas las cosas y espíritus del Universo, es el único método crítico de Valéry.

Lo primero que descubre esa conciencia es que el MOI está hecho de dos MOI. El primero sólo se ocupa de contemplar al segundo. No es una novedad de Valéry, por cierto. Pero el YO de Valéry es el YO puro, en mitad de las cosas que refleja. No hay otra

cosa que su reflexión. Refleja el universo, y se ve a sí mismo reflejado. Este es el YO temporal que Valéry opone al YO espontáneo. Es el YO puro. (6)

Así, en su poesía, dice Valéry:

*“Yo, mi amado Narciso, tan sólo estoy curioso
por comprender mi esencia,
el otro apenas es corazón misterioso,
el otro es sólo ausencia”.*

Es sólo la mirada del intelecto la que sostiene Valéry, como bien dice Walzer en su estudio sobre el poeta francés.

Conciencia segunda o pura no es pues otra cosa que conciencia de la conciencia. No es nunca inconsciente, ese arsenal oscuro, útil, memorioso, pero que no tiene por qué convertirse en el terror y el rey del Yo. Narciso posee, por tanto, un egotismo puro, cartesiano. No es la bella carne que aparece en Ovidio o en Pausanias. Y menos puede ser considerado búsqueda de la unidad de la fragmentación del cuerpo marcado por lo imaginario. Menos aún puede decirse que Narciso busca en las aguas del espejo -o en el espejo de las aguas- romper la barrera en que una Madre no humana desea el falo del Padre Omnipotente. El Narciso de Valéry y de Sara de Ibáñez es la luz del Yo echada sobre las sombras del Yo. Es una fuente de conocimientos directos y originales. Es un Yo erguido, consciente, incesante, renovador. Es, sobre todo, un Yo sin cuerpo, ni biografía, ni historia (y menos clínica).

Así, S (Sara) es el equivalente del pensamiento puro.

2- Narciso en la batalla

Hay sobre todo un libro en el cual resalta la flor de nieve y luz, el Narciso que da la vida por la belleza, el conocimiento, el espíritu. Y es “La Batalla”. Allí aparece el narcisismo no de la perversión sino de la perfección espiritual. El asexual, pero el humano. El afán de borradura y olvido de todo cuanto no sea la Imagen, -co-

mo en Borges-, la imagen del espíritu, no del cuerpo. Aquí la poeta se identifica con supremo vigor con todos los hombres, para ser su voz. La Batalla es la suma de esa identificación.

En primer lugar debo decir que Sara de Ibáñez utiliza el masculino gramatical como vía para demarcar la unisexualidad o la metasexualidad de su poesía. Esta deja de ser testimonio individual, para devenir en testimonio universal. Los cinco sentidos del cuerpo, más sus sextos, sólo son usados al servicio de los enésimos sentidos de poeta, para procurar el contacto supremo con los dulces y crueles enigmas de la creación y de la existencia. Aquí sí, hay sensualidad en la imaginería, pero es una sensualidad asexuada. La existencia es un "Combate Oscuro".

En el poema de este nombre, y a medida que el tiempo vivido va pasando alrededor y detrás del cuerpo, así como del ser en el tiempo, el enigma del mundo se intensifica:

*"Siempre a mi espalda el negro bosque
de donde salen cada aurora
con una muerta flor de nieve
en la garganta las palomas".*

El bosque negro, el dantesco, el baudeleriano, se convierte aquí en un bosque en cuarta dimensión. En un **punto o línea de universo** de Minkovski, pero inalcanzable por estar constituido por coordenadas espaciales que juegan a engañosa permanencia, como sólo puede hacerlo el espacio. Y constituido por una coordenada temporal que sí juega al **presente absoluto**, a un presente manriqueño, donde el ser para la muerte siente la pulverización del pasado y el futuro.

Ese punto de universo es -sin embargo- deseable. Por la vida y desde la vida. Vivir es querer saber la vida a todo lo largo de su no saberla. Y es querer saber la muerte, a la que se llega, pero sin alcanzarla.

La aurora, en "Combate Oscuro", es el estribillo, el ritornello, -como estructura ausente-, de la balada de la creación. Es el verso o surco incendiado, fuente infinita de nuevas existencias corporales. Pero en la criatura corporal ya está la muerte, **la muerta flor**

de nieve en la garganta de las palomas. Todo esto ocurre, siempre, a espaldas del ser. ¿Pero qué ocurre delante del Ser?

*“Y ante mi rostro -duelo frío-
cascada inmóvil, luz furiosa,
el duro ojeo de la esfinge
cuaja mi sangre gota a gota”.*

En el narcisismo de Sara de Ibáñez mora una intensidad trágica que cabe en un duelo incesante pero impotente, insoportable pero irrenunciable. Un duelo entre el silencio y el deseo. Entre el silencio y la furia, parafraseando a Shakespeare. Un duelo entre la balada de la creación -o el cuento infinito contado no por un idota, sino por un omnisciente mudo-, y los oídos en situación-límite de la poeta.

La existencia cabe también toda entre los ojos de la esfinge y la sangre humana. Pero la sangre es nada más que un violento tesoro deleznable, un tesoro creado para desatar el pensamiento puro en la luz, y para deshojarse sin haber sabido.

La esfinge es pues lo que llamo la metáfora madre de la poesía de Sara de Ibáñez.

Nuevo apartamiento del freudismo. Separación del mito de Edipo de Freud (utilizado, por otra parte en raptó de masculinismo psicoanalizable), del otro mito. Es decir de la parte del mito más importante, la esencial. Pues el viejo corazón del mito de Edipo -centro creador del misogismo freudiano-, se desplaza desde una boda incestuosa (que no es sino la venganza de la naturaleza sobre la cultura, o su superación, al decir de Lévi-Strauss) para poner el acento formidable en la victoria de Edipo sobre la Esfinge. Y los ojos de Edipo, chorreantes de sangre, dejan de ser los ojos del sexo que marca y separa a la especie en dos bandos heterogéneos, para ser los ojos de quien se sabe vencido, por no haber penetrado las intenciones del Cielo al derramar la peste sobre Tebas. He allí, y no en otra parte, el verdadero Complejo de Edipo. El enaltecido de la especie, el unificador de lo humano en la sola categoría del espíritu.

A la luz de esta pasión, de éste que también podría ser llamado el Complejo de la Luz, -en términos de color bachelardiano- de

esta conciencia mítica pura, la poesía de Sara de Ibáñez tenía que ser una poesía de misterios y milagros.

Misterios con el sentido del esfuerzo del alma hacia la luz, como sucede en los Eléusicos, búsqueda de la eternidad del espíritu. Misterios de Hermes Psicopompo, en busca de los secretos de los muertos y de las formas de la belleza pura. Poesía hermética, sí, pero en el sentido etimológico de la palabra, y oscura como la luz deslumbrante. Poesía vigilante, atalaya, sacerdote de los misterios sumos y últimos, cuya posesión es el sentido y el destino del hombre.

Una dulcísima humanidad permanece siempre atada, abrazada, al deseo supremo de conocimiento. Una fragilidad carnal, pero amparada siempre en una protesta -explícita o implícita- erguida entre la poeta y el espejo de fondo inalcanzable. Una voluntad de vivir, pero sólo sabiendo. Y si la vida no es vivir sabiendo, no vivir.

El Ser -no obstante- permanece allí, -entre el ayer y el mañana-, prisionero del cuerpo:

*“Si retrocedo, yertas lomas,
crispados ramos me sofocan,
y a la mirada de oro vuelvo
en un vaivén de muerte angosta”*

La mirada del sol, de la luz, del malévolo sol -como dice Jean Genet- parece identificarse con los ojos de la Esfinge, centro del universo sariano.

El guerrero absoluto zozobra ante el desigual combate. Del que sólo un secreto le es accesible: la muerte. Pero ésta no es ni siquiera una muerte revelada. Sólo constituye una experiencia conocida en lo formal, no en lo esencial. Conocida sólo en la partida, no en la meta, en la a-historia.

*“Resisto apenas, no hay pregunta,
sólo un silencio sin historia,
pero mis huesos crujen sordos
y la ceniza me corona”.*

¿Quién podría dudar de que este poema -como toda esta poesía- esté escrito con un yo plural y una sola sombra, como diría Borges; y con un MOI instalado en mitad de la creación y mirándose a sí mismo, -como el de Valéry?

La contradicción borgiana -señalada más arriba- su movimiento pendular del deseo de olvido al deseo de perduración, tiene aquí su eco, en la contradicción -también aparente- entre el pensamiento puro y el amor desorbitado por la vida. Pero la obsesión del cuerpo, en este poema, es sólo obsesión de inmortalidad, desgarrón afectivo pavorosamente constante, apego indeclinable al mundo. Como en *Il Paradiso*.

Pero el apego al mundo, en Sara, es un apego sostenido siempre por un narcisismo transparente, aguerrido, soberbio. Y al mismo tiempo de un preclaro universalismo, pues sabiduría y belleza y buceos en sus misterios, están hechos para compartirse.

Así dice la última estrofa de "Combate Oscuro":

*"Hecho pedazos melodiosos
¿quién me perdió, quién me recobra?"*

Y el eterno retorno del enigma, contemplado por el ojo impávido de la Esfinge:

*"La espada estira sobre el muslo
el hilo fresco de la aurora".*

Narciso imago de la especie, el de Sara, pero con los ojos de la Esfinge, y con el corazón del Edipo espiritual.

La poeta sabe que sólo en sí misma, -a pesar de criatura terrenal, de instante carnal-, están, en la frágil pregunta del cuerpo, el enigma y la revelación. Juntos, pero no encarnados todavía. Como Valéry, Sara de Ibáñez siempre quiere la reencarnación. Pero como Valéry para que el cuerpo renazca de lo corruptible, en pura sabiduría incorruptible. Y siente que todavía el enigma y la revelación no están identificados. Por eso su Narciso se desdobla, la llama desde el espejo, y la detiene en el límite de la comunión imposible. Aparece sí la frontera, la barra que borra y barre, -como dice Améri-

co Vallejo del espejo de Lacan.

Es a esta imagen de sí misma, del hombre, de nadie, hipostasiada en un vago reflejo de la divinidad, a quien se dirige Sara de Ibáñez en el poema “Desafíos”, I:

*“Tú estás entre estas dulces hojas
que de sus diáfanos latidos
entre tardos gestos de luto
a frágil cobre han descendido.
Muestra la sombra, dame el rostro
que ya en mi sangre te adivino”*

Criatura de otoño por excelencia, o por antonomasia, conoce que en su propia sangre duerme la revelación, junto al insomnio del enigma. Y que entre el cruel Narciso inalcanzable, y su propia imagen corporizada, la muerte gira:

*“Sobre la flor se ajó la lluvia,
y un hondo pájaro que abría
con tierna llama el primer cielo
cayó gorgeando su ceniza.*

*Muestra la llama, dame el rostro,
que entre los dos la muerte gira”.*

En la última estrofa del poema, la Imagen se va transformando pavorosamente en el cuerpo deleznable:

*“No ciñas torre que la piedra
burla en cristales tu desgracia”.*

Sara llama torres a los huesos humanos. Huesos que no son sino vidrio. Burla de la piedra. Por eso el ser que ella mira, y que la mira es:

“Triste residuo del infierno”

y la poeta, desde su altura herida, lo llama a morir en su muerte:

“Ven a borrar con tu llaga”

Aún así, el desafío perdura. Se acrecienta, se suprematiza:

*“Enseña el rostro, que la muerte
sólo se alumbra con mi cara”.*

Es que -urgida por la muerte- la poeta ha pedido, exigido, la consustanciación, ya que ella es a su Narciso lo que Narciso es a Dios. Ella es la mitad del saber, pero en forma de llaga, de dolor y miseria, de infición de muerte. Y pretende la unión de mitades, la anagnórisis suprema. Y lo merece, pues ni el universo ni la muerte tienen sentido sin la corporeidad de quien los piensa y padece. Como dice en el último, inolvidable verso: “. . . que la muerte/ sólo se alumbra con mi cara”.

Narciso es lo posible-imposible, y viceversa. Es el lugar, el **topos** del estremecimiento de la muerte. Es el Poema musical bajo la veladura de las aguas. Es el reflejo de Dios, separado de la imagen del hombre por el silencio de Dios cristalizado en la superficie del espejo. Sereno, luminoso, tristísimo.

La atmósfera de la poesía de Sara de Ibáñez está así hecha de un narcisismo que se amasa con una serie egregia de coincidentia oppositorum: soberbia-humildad; potencia-impotencia; desesperación-fe. Un soplo renacentista la recorre, un amor a la carne de amor, a la belleza efímera, al idilio humano.

Así dice en “Prisioneros”:

*“Conozco antiguas primaveras, pulso
mi cuerpo herido y solo,
y un amargo esplendor trenza en mi sangre
al canto de la nieve un son de oro”*

*“Cruza el hierro entre el campo y mi agonía
(nunca tan hondo el cielo).*

*Las bestias serenísimas esparcen
su alegría de hierba al sol secreto”.*

El espejismo de la eternidad angeliza y dulcifica al mundo, y éste posee un poder soberano de seducción melancólica. Pero, en vaivén acompasado, la poeta va desde ese espejismo placentero, desde su medieval prisionero el cuerpo, hacia la realidad irreversible:

*“Yo aquí con ojos para ver sin tregua
cómo sitian los muros
este brote de fuego que levanta
mi queja entre los pájaros del mundo.*

No es sólo el cuerpo, también los muros sitian la queja del alma, el fuego, más que prometeico, prometido a los dioses. Y perdido entre los pájaros del mundo.

El duelo de Narciso, **duelo frío**, se desenvuelve de una manera zenónica, y con el realismo feroz y sagaz de los sueños, entre el comienzo del combate, de la batalla, y la meta que nunca se alcanza. El combate es la flecha del filósofo de Elea. De allí el escepticismo doloroso:

*“Negro camino, negra nieve,
entre mi pecho y el tesoro.
Los duros labios de la esfinge,
su aliento audaz sobre mi rostro”*

dice en el poema “Ronda”. Pero triunfa el arrebato de Narciso:

*“La mano tiendo, el pie deslizo,
voy a cruzar el campo sordo,
voy a gritar hasta la muerte;
que alce la espada su meteoro”.*

Y triunfa, en la huella del triunfo del poeta, el retorno implacable del principio de realidad:

*“A ras del fúnebre horizonte
quebra mi voz su vuelo ronco,
y una manzana de ceniza
rompe en mi lengua su agrio copo”.*

He ahí cuanto queda de la manzana de la sabiduría.

De allí que sea éste -además- un Narciso metafísico, pero apresado en la divina pureza de las imágenes celosas de la poesía. De allí que -a medida que avanzamos en la lectura de Sara de Ibáñez- la formulación matemática que fue propuesta al principio, haya cambiado sin transformar al ser del poeta. Si era S igual a S , vemos que ha sido $S = a$ todos los seres del mundo. Ahora $S =$ ninguna $S =$ Misterio inasible.

Pero la otredad de la poeta no es sino la búsqueda incesante de la perfección. Es, -como en Borges-, el deseo del salvamento del Yo.

De modo que nuestra fórmula matemática cambia:

$S \neq S$ (S no es igual a S)

porque en cada palabra, en cada acto de su otredad infinita, de su quehacer contantemente gestable y muriente, está lo cumplido. Lo que ya nunca más volverá a ser deseo. Porque ya viene la obertura -también constante- de la nueva posibilidad, de la maravilla y la angustia.

Así dice en el poema “Duro Combate”:

*“Tú no estás en la sombra verde
ni en la violeta sumergida,
ni tampoco en el oro fresco
que gotea tenaz la viña.*

*Y yo levanto cada piedra,
cada revés de flor me incita,
y me aventuro cuerpo a cuerpo
con la astucia de las espinas”*

Pues cada ser, cada cosa, animal o flor, árbol o piedra, es una de las máscaras doradas que la poeta se coloca, hasta que cae en cenizas de su rostro. Pero, a la vez, este exasperado y amantísimo rigor de actor de la viejísima tragedia sin final todavía conocido, hace posible todavía una nueva fórmula:

S = a todas su máscaras

Que es lo mismo que decir: a ninguna. Ninguna por separado y sola. Todas en la muerte.

También Sara de Ibáñez es Espejo, Laberinto, Sueño. Pero todas sus imágenes se recogen en la pasión del tiempo. Temerosa, fascinada, la poeta se inclinará hasta el último aliento en el espejo mudo. Recorrerá hasta la muerte el laberinto grande, cuajado de laberintos que es el tiempo, según Borges. Por último, Sara de Ibáñez no se refugiará nunca en su propio sueño. Ni en el corazón de la vida es sueño. Nunca en ella evasión. Siempre invasión.

S real va siempre, de punta a punta de su poesía, en busca de S imago. O de S todavía imaginaria. Más allá de la muerte que la desafia y la seduce, que la fascina y la aniquila. Sara va en busca de la verdadera muerte: aquella que establezca definitivamente la ecuación entre Narciso y el ser mortal.

Por eso, en el poema "Desafíos" II, Sara nos ofrece uno de los poemas más narcisistas del libro:

*"Arroja tu manzana al pudridero,
la luz de tus escuálidos planetas,
tus aceites impúdicos, tus flores
leprosas, y tus lámparas resecas.
Acércate baldío, aderezado
de cuantioso oropel y fácil gema;
burbujas agrias, gélidas espinas
de vidrio airado hacen andar tu lengua
que en zócalos de oro se debate
y el resplandor de los altares quema.
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.
Ven a medir con tu encogida vara
la cola del cometa que me invade;
se quebrarán tus ojos de ceniza
cuando la luz sin mácula te arrastre,
y tu cabeza llena de abalorios
como un vilano brincará en los aires.*

Sí, el poema más narcisista de La Batalla. Donde la poeta ya no desea la manzana del conocimiento. Lo que ella quiere es el conocimiento absoluto. Quiere que le sea devuelta la máscara más alta, la **persona** suprema. Exige su pedazo de Dios. Anhela aniquilar al hombre pordiosero, su movimiento pendular de maravilla a escoria, de videncia a ceguera. Quiere, en una palabra, matar a Narciso.

NOTAS

- (1) Eric Fromm, "La Crisis del Psicoanálisis", Paidós, 1984.
- (2) Guy Lardreau- Christian Jambet, "El Angel - Ontología de la Revolución, I - Para una cinegética de la apariencia", Ucronia, Barcelona (sin fecha).
- (3) Diccionario de Psicoanálisis de J. Laplanche y J.B. Pontalis, Labor, 1981.
- (4) Laplanche-Pontalis, obra cit.
- (5) Paul Valéry, "Variété", N.R.F., París, 1941.
- (6) Cf. P.O. Walzer, "La Poésie de Valéry", P. Cailler, Ginebra, 1953, en el Capítulo II: Critique de la Conscience Pure, pág. 140.

INDICE

| | Pág. |
|--|-------------|
| I – Juego de Poetas | 7 |
| II – Eucaristía y Astros | 23 |
| III – Como leer alucinaciones en el paisaje de Sara de Ibáñez | 33 |
| IV – Narciso y Edipo en la poesía de Sara de Ibáñez | 55 |