

**SARA DE IBÁÑEZ:
LA POESÍA COMO CONSTANTE TEOFANÍA**

Álvaro Ojeda

Intentar aproximarse a un breve fragmento de la obra poética de Sara de Ibáñez es una tarea de romanos. Clásica, exquisita, exacta, velada como toda la gran poesía que no recurre a la estridencia esnobista o al facilitismo del hoy por hoy, Sara de Ibáñez eligió el camino de la condensación en el texto, como en un proceso de sucesivas traducciones de su alma o como en aquella escena final de *La Dama de Shanghai* de Orson Welles, donde Rita Hayworth se repetía hasta el infinito (el bello infinito de la belleza) en ominosos espejos que pueden ser símiles de esos procesos poéticos de traducción, antes enunciados de duda, temblor y voluntad, que son en rigor tres de los espacios puntuales de la gran poesía. Duda de un orden preexistente al frágil sistema humano, temblor de voz apresada por la angustia de aspirar y a la vez de hacer de cualquier clase de consumación, un largo sostenido de imposibles y, por último, voluntad, empeño en la poesía como arma de vasto dominio al decir de Vicente Aleixandre.

Es por esta razón y no por mera casualidad, por la que la poeta elige en su primer libro *Canto* de 1940, al soneto y en especial a la lira, como continentes adecuados a su intimidad. Sobre dos de esas liras escritas en 1939, la primera y la cuarta, girará esta charla de aproximaciones sucesivas a Sara de Ibáñez.

La lira es una estrofa de versos anisosilábicos (es decir de métrica desigual) que admite varias disposiciones rítmicas. Siempre consta de endecasílabos y heptasílabos alternados y su disposición más común es esta:

*Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacarse la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento*

Este es el inicio de la canción quinta de Garcilaso “A la flor de Gnido”, poeta al que se atribuye la introducción del metro italiano en la lengua española. La lira tiene por lo tanto un creador italiano de futura e ilustre descendencia, Bernardo Tasso, padre de Torcuato, que la

estrena en 1534 en su composición *Amori*. Ambos poetas se tratan según Dámaso Alonso y de ese trato proviene el intercambio. Quiero señalar, por último, una característica de la lira que Alonso resalta: “Para una poesía de contención y de refreno, la lira era, pues, una medida apropiada. La larga estrofa petrarquesca es una invitación a la palabrería, y si el poeta se halla en un mal momento, fácilmente se deja rodar por el largo camino que se le ofrece delante. La lira, en cambio, es una constante advertencia al refreno, una invitación a la poda de todo lo eliminable. La lira, con sus cinco versos, no permite los largos engarces sintácticos: la frase se hace enjuta, cenceña, y el verso tiende a concentrarse, a nutrirse, apretándose, de materia significativa.”

La definición aportada por Alonso se sostiene claramente en Sara de Ibáñez, lo que habla de opción consciente y sagaz de la poeta. Veamos otro ejemplo ilustre, porque Sara se rodeó de compañía de altura como lo es San Juan de la Cruz, lo que revela no solo una tendencia a lo mejor de la tradición clásica española, sino también una elección por lo sublime de la que hablaba Ray Bradbury en su cuento *Las doradas manzanas del sol*, título tomado de un verso de Yeats, donde un capitán de una nave espacial en el medio de la nada visible o invisible, de improviso grita: “hacia el sur, hacia el sur” como un símbolo de consumación.

*Si de mi baja suerte
las llamas del amor tan fuertes fuesen
que absorbiesen la muerte
y tanto más creciesen
que las aguas del mar también ardiesen*

Hay otros tipos de lira de seis versos de distinta disposición como estos de Sor Juana Inés de la Cruz:

*A estos peñascos rudos
mudos testigos del dolor que siento
que sólo siento mudos
pudiera yo fiarles mi tormento
si acaso de mis penas lo terrible
no infunde lengua y voz en lo insensible*

Leamos ahora a nuestra Sara de Ibáñez.

Lira I

De más está decir, que traducir la rosa, la virtual realidad que en ella aguarda, no es para la lengua una tarea sencilla. Podemos, como quería Ludwig Wittgenstein, hablar solo del caso, de lo que es. Y así y todo, la rosa es una infinita sucesión de bellezas encerradas (aprehendidas dice la poeta) que custodiadas viven y custodiadas mueren. Allí en la lira primera que secunda formalmente su primer libro y dentro de él ocupa el lugar de la cuarta composición poética, vive la rosa.

Vive fuera y dentro de la poeta con una imagen de querubines asirios, custodios de la religión y del cielo nocturno, que esconden y guardan (en los dos sentidos posibles del verbo) a la rosa central aún no desdoblada. Algunos detalles de correspondencias, paralelismos sonoros y visuales, resaltan la encajonada aridez de la maravilla que si no está abierta parece no ser y, si lo está, anuncia ruina. El “finísimo cometa de jardines” metáfora del vuelo superlativo, parece engarzarse con la “lenta curva de violines” en un movimiento que casi se ve. Se ve pero no pertenece al mundo, porque la pasión que mueve a esta primera estrofa es una pasión de prisionera. La rosa, cómo no citar a Borges, es la que siempre está sola, la resalta y no es hollada por margen humano alguno, aunque al hombre acaricie. Volviendo a la lira y a sus quiebres y meandros, que elegidos por Sara de Ibáñez no son forma poética azarosa, ni mostración de dominio de la preceptiva; reflejan la entrecortada respiración del monólogo, del lóbrego descubrimiento de la celda. ¿Es necesario volver a recordar a Fray Luis o a San Juan? Quiero ser claro: la lira reproduce, traduce a otra dimensión o lengua esquiva, la duda que la forja, su siniestra daga introspectiva.

Mientras en el primer verso remite a una cierta ilusión de objetividad, ratificando en el segundo como si apareciese abruptamente ante los ojos de la poeta, el tercer verso arremete desde la intimidad apresada, y es el cuarto, vestigio del destino (querubines guardianes divinos) y el quinto aparente objetividad consolidada. La lira es la traducción a la forma poética del estertor de la introspección y la introspección es la madre de la poesía. ¿Qué otra forma poética más exacta que esta, entrecortada, filosa, con crestas, que la de la lira? En rigor no hay conclusión, hay un cierto portulano que permite ingresar a un punto oscuro, la rosa inmarcesible. Ahora bien, esta rosa está herida, y hace recordar a un libro del Antiguo Testamento, el Eclesiástico, donde se canta:

*Como cedro me he elevado en el Líbano
como ciprés en el monte del Hermón*

*como palmera me he elevado en Eugadí
como plantel de rosas en Jericó*

Criadero de plantas, plantel herido de presencia vegetal que abasteciéndose de juegos sonoros a saber: plantas que remiten a pies y a vegetales de posición aérea, que es un rasgo de infinitud y de oración y el ardor secreto de la hoguera que canta. ¿Un incendio ritual, un quemarse en el Señor, mientras se actúa con la voz desde la poeta? La hoguera, símbolo del eje del mundo, se hace vertical en esta especie de situación de altura que es la rosa herida de la sangre. Y como rasgo distintivo la voz, la poesía que es la rosa y es la poeta. La más renacentista y a la vez la más barroca de las estrofas es, sin duda, la tercera. El hielo, el diamante, la briosa frescura y la negrura remiten al Góngora de las *Soledades* con esos episodios de contraposición rítmica “ahora que de luz tu niebla doras” y recrean una escenografía de guillotina.

Sin duda los términos que remiten a la guerra (filo, armadura, cercó) tienden a relatar la fiera batalla de la poesía o mejor aún la dura batalla entre forma y fondo, entre descripción perfecta y cuestión de teofanía. Y aquí aparece la palabreja del título: teofanía, aparición de Dios, y en una poeta no creyente, del equilibrio imperioso de algún sentido a la forma rutinaria de la vida, que no excluye a la belleza o al sinsentido de la mediocridad. La rosa, símbolo de esa perfección, es solo un bosquejo de algo superior, una reminiscencia o un anticipo, una estructura sólida como el diamante en la celda del universo. Piedra angular, bóveda de la creación, saña que frente a nuestros ojos se desdobra inopinadamente. Esta teofanía inabordable, reaparece en la lira IV.

Leo lira IV

La luz del cielo, luz de Dios nacida de la llaga y llaga misma, obligan a cercar aún más el término. Teofanía es aparición perceptible por los sentidos en figura humana o en sucesos terribles. La segunda de las tres estrofas restantes es una consagración del empeño en la fe, en la fe de una mujer sin fe religiosa aparente. Pensemos en otros tipos de fe, la fe de Juan Carlos Onetti en el arte y en su espacio volitivo de salvación. Sin embargo, algunas de las palabras empleadas tienen trascendencia entre humana y divina: huella, estrella, incluso la palabra no dicha, “la gran palabra fría”, la muerte. La lira IV se inicia con la invocación del intento: voy, que, salvo en la 5ª estrofa, está siempre presente. La razón es clara: la 5ª estrofa es el pasaje del esfuerzo de lo místico a lo real; volviendo a Wittgenstein, de lo que no puede decirse a lo que puede decirse. Todo

hace pensar en una búsqueda obsesiva de ese tesoro o panal de vida, incitante y tangible. Nuevamente en la 4ª estrofa tenemos la presencia del herbario vivo, cedros, palmeras, rosas y musgos. Este musgo nacido en lugares húmedos o aguas estancadas parece una suerte de imagen de la adherencia a la peor historia de los hombres: la personal y la colectiva. “Pausados musgos de las eras” dice la poeta. ¿No estaremos frente a un símil de la escalera de Jacob, que plantada en tierra mostraba el cielo, y que remite posiblemente a la Torre de Babel? Escala, enredadera, rampa son términos de memoria genética. Y, por último, un consejo: leamos con detenimiento esta saga de la derrota que es la estrofa sexta. Pensemos en las mejores reiteraciones de la lengua española e incluso en la de algunas poetas uruguayas como Idea Vilariño y dejemos que la teofanía ausente mueva el agua de la poesía resucitada y viva de Sara de Ibáñez.