

Ansiedad de la autoría en la voz poética de *La batalla* de Sara de Ibáñez

Por

Cristina D. Olán Martínez

Tesis sometida en cumplimiento parcial

de los requisitos para el grado de

MAESTRA EN ARTES

en

Estudios Hispánicos

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

RECINTO DE MAYAGÜEZ

2012

Aprobado por:

Maribel Acosta Lugo, PhD
Miembro, Comité Graduado

Fecha

Jaime L. Martell Morales, PhD
Miembro, Comité Graduado

Fecha

Jacqueline Girón Alvarado, PhD
Presidenta, Comité Graduado

Fecha

Jaime L. Martell Morales, PhD
Director del Departamento

Fecha

Rocío Zapata, MS
Representante de Estudios Graduados

Fecha

Abstract

In *La batalla*, the Uruguayan poet Sara de Ibáñez becomes a warrior and confronts the literary patriarchal tradition through a fragmented poetic voice from different points of view: first person, third person, and the splitting of the poetic voice. Her poetry, characterized by the syncretism and the polysemy of the neo-baroque, proves Ibáñez's great talent for the use of rhetorical figures and the creation of unusual, innovative, and unique images. Simultaneously, her compositions reveal the anxiety of authorship experienced by many female writers; the fear that the act of writing will isolate or destroy them. Through her verses, Sara de Ibáñez experiments, confronts, and overcomes this anxiety. The battle between life and death; silence and song; fragility and strength; and body and spirit directs all the attention to the eminent winner: a poetry for everyone that does not disappear with the death of the body and reaches eternity through its voice.

Resumen

En *La batalla*, la poeta uruguaya Sara de Ibáñez se reviste de guerrero y confronta la tradición literaria patriarcal a través de una voz poética fragmentada en diversos puntos de vista: primera persona, tercera persona y desdoblamiento. Su poesía neobarroca, sincrética y polisémica evidencia la gran capacidad de la autora en el empleo de la retórica y la creación de imágenes innovadoras, inusuales y singulares. Sus composiciones, simultáneamente, revelan la ansiedad de la autoría que experimentan muchas mujeres escritoras: el miedo de quedar aisladas o destruidas al no poder llegar a ser precursoras en el ámbito literario. A través de los versos, Sara de Ibáñez padece, confronta y sobrepasa esta ansiedad. La lucha entre la vida y la muerte, el silencio y el canto, la fragilidad y la fortaleza y el cuerpo y el espíritu trae al centro de la atención a la siempre insigne ganadora: la poesía para todas y todos, aquella que no desaparece con la muerte del cuerpo y alcanza la eternidad a través de su voz.

© Cristina D. Olán Martínez

2012

Dedicatoria

A mi amado esposo, mi amigo y fiel compañero Héctor porque ha estado presente en todas las transiciones significativas de mi vida. Te amo, mi amor.

Gracias por siempre llegar en el momento preciso.

A Papito, por haberme enseñado el campo y el barrio, por los viajes, por la música, por las tardes en que fuimos a ver aviones y barcos, por el patio, por las escondidas, por los tiburones y las sirenitas. En mi corazón, te sigo esperando en la sillita roja, en la escalera, al atardecer.

A mi Mara preciosa, la que deseé con todo mi corazón y amé desde el vientre de Mami. Cuando pienso en ti, siempre recuerdo ese primer día.

A mi querida Mamá (QEPD). Mami: Gracias por el amor, por haberme enseñado la poesía, por las conversaciones sobre la vida, por la sensibilidad, por el amor a la naturaleza y a todos los seres vivos, por los buenos ratos y los no tan buenos, por el apoyo incondicional, por la palabra dulce y la mirada sincera, por haberme mostrado a Dios en tu rostro. Te amo, Mami y te extraño.

A Amarilis, por todo el amor y la paciencia para con nosotros y nosotras, por el alimento para el cuerpo y para el alma, por su comprensión para conmigo, por la gramática del idioma y la gramática de la vida. Mil gracias, Ama. Sabes que te queremos mucho.

A Abuela, por las habichuelas, por el amor a Dios, por contarme su vida.

A Abuelo (QEPD), por el amor a la Patria y a Lares, por el deseo de un Puerto Rico LIBRE y próspero, por la pasión por la historia, por los relatos de la Segunda Guerra Mundial y por hacerme ver un cocodrilo en la quebrada y pedazos de metralla en su cabeza.

A Chuchin (QEPD), mi abuelo materno, por ese primer recuerdo de camino al parque en Jardines de Mayagüez y por las conversaciones desde el teléfono de juguete hasta el más allá.

A Mamacita (QEPD), por las sopas, por la risa, por ese primer encuentro con un paciente de cáncer. Hubiese querido compartir contigo un ratito más.

Agradecimientos

Crecí en un hogar que se caracterizó siempre por el agradecimiento. Allí le dábamos gracias a Dios, a la vida, a la naturaleza, a la familia, a los amigos y las amigas, a los seres queridos, a los maestros y las maestras, al personal de las oficinas, a la gente en los aeropuertos y en las excursiones, a la vecina, al que te daba paso en la calle, a la señora en el supermercado... en fin, a todo aquél o aquélla que se le cruzaba a uno en el camino y que, ya fuera por un instante, o para siempre, se hubiese topado con nosotros. De pequeña, además, tenía un librito azul en el que en cada página se le daba gracias a Dios por algo. Así las cosas, agradecer se volvió una cualidad inherente de la familia Olán-Martínez, tal y como se heredan y se comparten los genes. Recuerdo a Mami decir: “Es que en esta casa somos muy agradecidos.” Ahora a mí, después de diez años y medio en el Recinto Universitario de Mayagüez—cuatro en bachillerato, uno en mejoramiento profesional y cinco y medio en maestría, trabajando en Sea Grant y aprendiendo a bucear—y 28 años de una vida llena de muchas experiencias y otras tantas por venir, el papel y la computadora se me quedan cortos para expresar mis agradecimientos. Podría estar dando las gracias eternamente y no terminaría. No obstante, para mi bienestar y paz espiritual y emocional, debo concluir este texto que, durante años, me ha acompañado y me ha traído descubrimientos, alegrías, tristezas, sinsabores, sorpresas, corajes y desaciertos que no se sabe ya dónde empiezan unos y acaban los otros: una mezcla intertextual, intratextual, neobarroca, carnavalesca y subversiva, en la que, frecuentemente, los límites se han tornado elásticos o han desaparecido, y que me ha llevado a soñar, a delirar, a pensar, a amar y a odiar simultáneamente.

A lo largo de ese camino simpático y tortuoso, aparecieron decenas de personas a las que les agradezco con todo mi corazón su ayuda, no sólo para escribir o buscar información, sino

como soporte, como mano amiga, como guía, como paño de lágrimas y empujón para seguir adelante. En primer lugar, agradezco a toda mi familia pero, particularmente a mi Papá, a Amarilis, a mi querida hermana Mara y a mi Mamá que, antes físicamente y ahora de forma espiritual, me ha guiado y me ha brindado toda su ayuda y comprensión. Hago un paréntesis porque le quiero hablar a ella en este momento.

Mami: Gracias por todo, por las cosas buenas y por las difíciles, por enseñarme el valor del esfuerzo y la disciplina, por amarme. Gracias por regalarme mi primer libro de poesía, por llevarme a las clases de Tae Kwon Do cuando era adolescente, por entenderme, por sembrar en mí la pasión por la universidad. Decías que la universidad era el mejor mundo, la mejor época...tenías mucha razón. ¡Cómo te encantó el Colegio! Aún te recuerdo bajando la cuesta que pasa por el lado de Servicios Médicos. Eso fue un día que me trajiste a entregar documentos de prepa. Te observé a lo lejos porque no quería interrumpir tu momento. ¡Te veías tan feliz! Sé que reviviste tu vida colegial, y digo colegial porque frente a ti no se podía decir ni recinto, ni RUM, ni UPRM, ni mucho menos universidad. Era COLEGIO y punto. ¡Antes, ahora y siempre... COLEGIO! Lugar al que llegué en tu vientre mientras trabajabas en Cómputos en Monzón, ruta a la que Papi me trajo a correr bicicleta y hablarme de ingeniería mecánica, sitio sagrado de mis salidas con mi primer noviecito en las escaleras de la pista frente a la India y motor de mis días como joven adulta. ¡Cuánto quisiera que pudiéramos abrazarnos ahora, Mami! Sin embargo, físicamente no se puede. Nos resta fundirnos en un abrazo espiritual, tal y como se unen las gotas de agua en el océano. Se hacen una sola, como nos hemos abrazado tú y yo por más de 28 años. Cuando el cáncer sobrevino a tu cuerpo, parecía que la vida se nos iba a acabar a todos ahí. Sin embargo, nos enseñaste a seguir adelante, a continuar viviendo. Nos enseñaste que la muerte era inminente, que había que preparar el espíritu para dar ese gran salto y que, mientras tanto, todos

y todas debíamos dar la mejor de las atenciones a la persona que atraviesa ese tránsito entre la vida terrena y el más allá. Cinco meses antes de tu partida me dijiste: “Yo voy a estar contigo en tu graduación de bachillerato, de maestría y de doctorado.” Ante tal expresión, sonreí y mi corazón latió sano y con fuerza como el de una niña jugando en un parque llena de felicidad. Al rato, me percaté de la dureza y del significado de esas palabras consoladoras. El acompañamiento no sería de cuerpo presente y me dio miedo... pero no había tiempo para pensar. En medio de tu enfermedad—que del diagnóstico oficial al fallecimiento duró nueve meses—nos cargaste en tu vientre y nos pariste de nuevo. Nos hiciste personas distintas. Te debemos y te agradecemos mucho, Mami. Sabes que no te olvido, que tus rosas rojas, tus flores favoritas, las tengo guardadas en un cofrecito dentro de mi alma. Ahora Mami, prosigo con todos los demás que me han ayudado, me han guiado y me han hecho muy feliz. Sé que desde donde estás también les agradeces a ellas y a ellos.

Querido Papi: Gracias por todo tu apoyo, por creer en mí, por siempre saber que iba a salir adelante. Sabes que te quiero mucho. Mil gracias por haber sembrado en mí el respeto por los demás, la sensibilidad ante la música y la libertad de pasear y conocer el mundo. Gracias por llevarme a conocer los barrios y los pueblos de Puerto Rico. Junto a Mami, me enseñaste que había que ser humilde y que era y sigue siendo deber de todos y de todas, conocer de dónde venimos, respetar nuestros orígenes y preservarlos. Gracias también porque, con Mami, me regalaste a Mara, en el momento preciso, cuando más deseos tenía de tener una hermanita o un hermanito.

Así fue, el 23 de julio de 1992, llegó Mara, mi hermana, a quien le agradezco la posibilidad de tener con quien compartir; la Mara, a la que tanto amo a pesar de las diferencias y distintos puntos de vista y maneras de ver la vida. Mara, agradezco tu madurez, tu compañía y tu

constante vigilancia para que acabara la tesis. Junto a Papi, te convertiste en una especie de Policía que siempre formulaba las siguientes preguntas: “¿Cómo vas con la tesis? ¿Estás trabajando en ella? ¿Cuándo entregas? ¿Cuándo acabas?.” Espero que continúes estudiando y siendo una mujer de provecho para la sociedad. La calle está dura pero sé que tú puedes.

Reconozco, además, en mi familia, a Amarilis, la doctora Amarilis Carrero Peña, quien, como dije en la dedicatoria, ha alimentado nuestro cuerpo y nuestra alma. Gracias mil por llevarme a conocer a Sara de Ibáñez ya que, antes de que nos sentáramos a hablar de poesía, sólo había leído un poema de ella. Debo señalar, claro está, que por razones éticas, académicas y profesionales, Amarilis no formó parte de mi Comité de Tesis y se mantuvo al margen, permitiendo así que los procesos llevados a cabo durante mi maestría fueran lo más transparentes y honestos posible. Me quito el sombrero, Amarilis, ante tu alto grado de ética y agradezco tus palabras de apoyo en momentos difíciles. Gracias por cuidar de Papi y de Mara y ayudarme a entender que mi lugar era el de hija, algo que necesitaba tener claro si quería seguir adelante con mi vida.

En ese andar por este mundo, me topé con mi amado esposo, Héctor Javier González Figueroa. ¡Qué feliz me has hecho, Javi! A tu lado, puedo compartir mi vida y ser yo misma. ¡Qué bueno que nos conocimos hace 16 años practicando Tae Kwon Do! Gracias por acompañarme en el trecho final de mi maestría y ayudarme a terminar. Siempre fuiste mi amigo y mi paño de lágrimas. Por años, tu rostro guardaba mil y una incógnitas e interrogantes para mí: “¿Tendrá novia ya o seguirá solo?” “Creo que sigue solo,” pensaba yo sin atreverme a estar preguntando. “¿Por qué siempre llega a mí cuando más lo necesito y sin avisar?” Confieso que aunque éramos amigos (seguimos siendo amigos) ciertas cosas de tu vida eran un verdadero enigma. Gracias por quitar ese velo y descubrirte frente a mí, por darte por completo, por ser tú,

mi vida. Te amo mucho. Espero que podamos seguir bailando la “Bachata rosa” por muchos años más.

Mi familia, incluyo ahí también a todas mis tías y tíos, primos y primas, abuelos y abuelas y suegros, ha sido un elemento esencial en mi formación y al que agradezco infinitamente. Sin embargo, tras par de páginas dedicadas a ellos, debo de proseguir con aquéllas y aquéllos que se encuentran en el ámbito universitario. Es por esta razón que agradezco a mi Comité de Tesis—las doctoras Jacqueline Girón Alvarado y Maribel Acosta Lugo, y al doctor Jaime Martell Morales—por sus recomendaciones, sus comentarios y su confianza en mi trabajo. Asimismo, reconozco la ayuda brindada por el personal de la Biblioteca General, en particular, Jay, Manuel Acosta Frontera, Alejandro Ayala y Luis Marín. Sin ellos, no hubiese sido posible conseguir, prácticamente, ningún texto. Espero que puedan continuar brindando un servicio de excelencia a otros estudiantes.

Cabe destacar que llegar a la etapa de la tesis no ocurrió inmediatamente. Antes, hubo que tomar cursos y exámenes, redactar trabajos críticos y reunirse a estudiar. En medio de todas esas tareas, se colaron unas cuantas personas en mi vida a las que me gustaría destacar en este escrito: Sonia Milena, mi querida cachaca, gracias por pasar días estudiando conmigo para los exámenes de grado. Marta Yasmín: gracias por el café en las clases de lingüística. Dr. Roberto Fernández Valledor: admiro su sabiduría. Me encantaron los cursos que tomé con usted. Compañeros y compañeras de la Organización de Estudiantes Subgraduados de Estudios Hispánicos en el año académico 2006-2007 (todos y todas ya graduados): gracias por hacerme sentir como una estudiante de bachillerato mientras tomaba los cursos que me faltaban para entrar a maestría. Fue una gran oportunidad tomar cursos subgraduados con la experiencia previa de cuatro años de bachillerato. La pasé súper bien. Gracias también a los doctores Christopher

Powers, Roberta Orlandini y Ana Kothe por los excelentes cursos en literatura comparada y a todos y todas mis profesores, profesoras, compañeros y compañeras de mis años de bachillerato en Administración de Empresas (ADEM), en especial a la profesora Marta Colón y a mis colegas de la Sociedad para la Gerencia de Recursos Humanos, entre los cuales me gustaría destacar a Francisco Rodríguez “Frank Star.” Querido Frank: Tu estrella brillará por siempre. Estuve junto a tu mami y a Zuleima, tu mejor amiga, en la entrega de tu grado póstumo en el año 2007. Aplaudí, lloré, reí y te recordé. El cáncer pudo con tu cuerpo pero tu amistad y tu alegría se quedaron con nosotros para siempre. Gracias por ser mi amigo y ser un orgulloso colegial. Para todos y todas mis amigos y amigas de ADEM, va un fuerte abrazo y un sincero agradecimiento por todas las vivencias que forman parte de lo que soy hoy día y por los conocimientos que actualmente aplico en mi trabajo en el Programa Sea Grant.

En los años más recientes, Sea Grant se ha convertido en mi segundo hogar, en el que he crecido y he desarrollado una gran pasión por el trabajo que realizo. Allí me han ofrecido la posibilidad de hacer un sueño realidad: trabajar en una oficina de comunicaciones rodeada de un equipo de personas sumamente talentosas y comprometidas. Agradezco al Programa Sea Grant la oportunidad brindada y la ayudantía que me otorgaron durante los años de estudio. Pero también, doy gracias por lo emocional y más abstracto, por la amistad y el compañerismo, por los retos y las oportunidades, por el crecimiento, por el espacio para aprender, para escribir, para educar y ser educados. Agradezco a los directores, Ruperto Chaparro Serrano y Manuel Valdés Pizzini, la confianza depositada en mí. También quiero mencionar a mi equipo de trabajo, del cual me siento sumamente orgullosa: Delmis Alicea, Odette Ortiz, Oliver Bencosme, Omar Ortiz “Pichón Duarte,” Efra Figueroa, Enrique Bird, Daniel Irizarri, Alexis Rivera, Yarleen Irizarry, Johanna Guzmán, Jannette Ramos (“Mami Jannette”), Guillermo Damiani, Juan Ríos, Marangelí Olán,

Larimar Castro, Jorge Casillas (“Chino”) María Font (Doña Millita) y Alessandra Otero, así como también a todos y todas los demás compañeros, en especial, Migdalia Figueroa (“Mi Mig”), María Matos (“Canita”), Carlos Carrero, Yulissa García, Michelle Schärer y Lillian Ramírez, entre muchas otras personas que trabajan y colaboran con Sea Grant. Asimismo, agradezco a mis chicos de la Escuela Superior Vocacional Pedro Perea Fajardo la dura pero gratificante tarea de supervisar su práctica durante un año y, de paso, convertirme en parte de sus vidas y convertir sus vidas en parte de la mía. Jaymie, Marilú, Brenda, Grace, César, Miguel y Alexis, mil gracias. Les deseo el mayor de los éxitos.

A través de Sea Grant, he conocido la vida mejor y la mejor vida a la vez. Durante el tiempo que he formado parte de este gran programa he tenido el privilegio de entender mejor el mar, a Puerto Rico, a la sociedad, a la naturaleza, editar libros, escribir para revistas y blogs, viajar, organizar actividades educativas, conocer mucha gente interesante, divertida, inteligente y capaz... en fin, he vivido una experiencia muy completa y, muchas veces, poética. Junto a Godo (QEPD), pude aprender a bucear y, en medio de mis estudios, tener un espacio en el que solamente estábamos la naturaleza, mi maestro y yo. A él y a su familia, en especial a Waleska, su viuda, y a Ali, su hija menor, mi más profundo respeto y agradecimiento. Godo: Gracias por llevarme de la mano a conocer el mar y a entender la vida desde otro punto de vista. Gracias por concederme las entrevistas para redactar mi primera pieza de periodismo íntimo. Gracias, también, por haber escogido como morada final para tu cuerpo, un arrecife artificial. Allí, junto a tus cenizas, está la placa que lleva el texto que te escribí. Creo que pocos escritores tienen el privilegio de que sus letras estén bajo las olas. Gracias por permitirme ese sueño y permitir que Héctor Ruiz y Antonio Ortiz nos pusieran a trabajar en la creación de tu arrecife. De paso, agradezco a Héctor Ruiz, la oportunidad de ser editora de su libro *Bajo las olas*. Godo y el doctor

Juan Gerardo González Lagoa han sido mis dos viejitos amados, como yo les digo. A doctor González le agradezco su humildad y su excelencia a la hora de compartir conocimientos tanto científicos como de la vida misma. Ambos, Godo y González Lagoa, han sido guías y fuente de inspiración durante mi paso por la maestría.

Sin embargo, no solo en Sea Grant he encontrado inspiración; también en otros departamentos y proyectos, particularmente en Humanidades. Fue durante el segundo semestre de prepa cuando conocí personalmente al doctor Héctor José Huyke en una actividad en la biblioteca. Digo personalmente porque, mientras estaba en mi último año de escuela, leí sobre su libro acerca del *anti-profesor*. Pasó año y medio antes de que tomara un curso con él. De ahí en adelante comencé a asistir a las tertulias de filosofía y, al mismo tiempo, a entablar una hermosa y respetuosa amistad que ha perdurado hasta hoy. Agradezco a él sus comentarios en los trabajos de filosofía, sus excelentes clases, sus consejos, la posibilidad de pensar diferente y la grandiosa oportunidad de editar su segundo libro.

No quisiera finalizar sin antes agradecer a mis amigas, amigos y seres queridos que se han convertido en familia. A mi grupo de jóvenes episcopales METANOIA y a todos mis hermanos y hermanas de la Iglesia Episcopal en Puerto Rico que siempre han orado por mí durante la maestría. A mis mejores amigas—Zoriel, Amárilis, Rosana y Leyda—les agradezco su apoyo y su presencia en los momentos en que más lo he necesitado. También, por supuesto, agradezco los “jagueos,” la risa, la complicidad y la diversión. Allí, entre la gente querida, aparece también una familia que llevo en lo más profundo de mi ser: la familia Villalobos Santiago. Les agradezco a ellos su espacio en su casa y en sus corazones, el llegar a su hogar y recibir un plato de comida luego de salir de algún curso graduado, su comprensión y oídos

atentos para conmigo, algún rinconcito para leer en su casa y las promesas de Reyes. Mil gracias a ellos y ellas por ser parte de mi camino por la escuela graduada.

Les dije que en casa éramos y somos muy agradecidos pero ha llegado la hora de concluir. Diez años y medio en los que pasé de adolescente a adulta son imposibles de resumir en par de páginas. Gracias a Dios, a la vida, a ustedes mis lectores y lectoras, a aquéllos y aquéllas que por omisión involuntaria no mencioné y a todos los mencionados por formar parte de mi existencia y acompañarme durante esta carrera y las próximas que vienen. Bendiciones para todas y todos. Un abrazo.

Índice

Abstract	ii
Resumen	iii
Derechos de autor	iv
Dedicatoria	v
Agradecimientos	vi
Índice	xv
Introducción	
Sara de Ibáñez: Herencia del canon literario masculino y ansiedad de la autoría	1
Capítulo uno	
De la garganta ceñida al silencio de la muerte: La lucha del hablante poético/poeta por su supervivencia en el campo de batalla/mundo literario	9
Capítulo dos	
Entre demonios, esfinges, zombis y raposos: La estética de lo feo y el monstruo como desestabilizador de la norma común	32
Capítulo tres	
El hombre poeta/Altazor como enemigo del guerrero de Sara de Ibáñez	56
Conclusiones	90
Bibliografía	95

Introducción

Sara de Ibáñez: Herencia del canon literario masculino y ansiedad de la autoría

La poeta uruguaya Sara de Ibáñez (1910-1971), al igual que muchas escritoras en Hispanoamérica, se inserta en una amplia tradición de escritores masculinos. A través de la palabra, Ibáñez reta el canon literario y, junto con otras mujeres en su época, abre espacio para las mujeres escritoras. Su obra, publicada en nueve poemarios, muestra la meticulosidad de Ibáñez en el trabajo tanto de la forma como del contenido. Los temas de la muerte y del combate, por su parte, son recurrentes en sus escritos. Asimismo, su poesía exhibe un acervo acabado de imágenes, símbolos, figuras retóricas y vocabulario. La forma y el contenido de sus poemas ponen de manifiesto el conocimiento de la autora tanto de la palabra como de la literatura producida previamente.

Su propulsor fue el chileno Pablo Neruda, quien se sorprendió al encontrar que la poesía que leía no era del Ibáñez masculino, Roberto, esposo de Sara y también poeta, sino de la mujer poeta a quien luego elogió en el Prólogo de su primer poemario *Canto* (“Sara de Ibáñez,” *Modern Spanish American Poets: Second Series 2*). Ibáñez heredó un larga trayectoria literaria masculina y patriarcal. Sobre este punto, el estudioso Ramón Xirau, en su libro *Poesía iberoamericana contemporánea*, señala:

La raíz de la poesía de Sara de Ibáñez está doblemente en la poesía castellana—Garcilaso, San Juan, y en general el barroco—y en las preocupaciones poéticas que vio surgir entre los poetas que inmediatamente la precedieron—Neruda, García Lorca, en algunos, romances, tal vez Jorge Guillén, casi seguramente Roberto Ibáñez.” (75)

Su estilo de escritura poética, hermético y complicado, así como la temática tratada en sus composiciones, la distancia de otras mujeres de la época, tales como Delmira Agustini, Alfonsina

Storni y Gabriela Mistral, e incluso de otros poetas de su tiempo en general. Esto provocó que Ibáñez fuera dejada a un lado por la crítica literaria; así lo confirman Ramón Xirau, en el libro ya citado, y Marci Sternheim, en su artículo “Sara the Ibáñez: The Battle to Create.” No obstante, estudiosos como Solveig Ibáñez Iglesias, hija de la autora, en su artículo “Sara de Ibáñez: Equilibrio, misticismo y amor,” y Alejandro Paternain, en su trabajo “La raíz del fuego,” postulan que el estilo de Ibáñez es una manera de ver el mundo y expresan que, a través de la lectura y el análisis cuidadoso, se puede alcanzar un entendimiento de la obra de Ibáñez. Paternain, en su artículo, analiza los símbolos y las imágenes empleados por Ibáñez en el poemario *La batalla* con el fin de probar que éstos poseen vida propia, que constituyen parte esencial de la poética de la autora y que responden a las palabras de la propia Ibáñez: “Entiendo la poesía como un ejercicio de misterio” (243). Al analizar las imágenes y los símbolos del poemario *La batalla*, Paternain intenta descifrar el misterio, así como prestar atención a la forma de la poesía de Ibáñez e interpretar la complejidad de sus composiciones:

La sabiduría idiomática de Sara de Ibáñez es, desde el comienzo, una forma incontrastable de sensibilidad, de compenetración absoluta entre la intuición lírica y los secretos del lenguaje. Metros, estrofas, rimas, combinaciones rítmicas, tonalidades, acentos e imágenes, no son formas que la poetisa se imponga desde afuera en un empeño por moldear la sustancia más o menos informe del hallazgo poético, del discurrir emotivo, de la materia prima del poema; son su modo de ver en el mundo, su respuesta ante la incitación indeclinable de la vida. (243)

Ibáñez Iglesias halló en la poesía de su madre una voz que “emana de la intemporalidad moral y espiritual” (63). Respecto a ello, señala que es: “Poesía de permanencia divina, sabiamente recogida por la voz humana. Permanencia intuida a través de la estructura verbal. De ahí que nos

hallemos ante una poesía difícil pero no inaccesible” (63). A partir del análisis y las expresiones de Paternain como de Ibáñez Iglesias, se entiende que su poesía, aunque de difícil lectura, responde a un estilo propio y que, a través del estudio minucioso y sensible de la misma, se pueden obtener múltiples significados.

La batalla, el séptimo poemario publicado por Sara de Ibáñez, forma parte del ejercicio de misterio llevado a cabo por la autora. En esta obra, a través del hablante poético guerrero, Ibáñez presenta metafóricamente la batalla entre creador y creación. La misma constituye un arte poética en la que la autora da a conocer su visión de lo que es y debería ser la poesía. Sara de Ibáñez publica *La batalla* en 1966, tras haber dado a conocer una obra centrada en temas como la patria, la muerte, la soledad, la guerra y el guerrero en el campo de batalla. La figura del guerrero en la obra de Ibáñez no es extraña ni desconocida. En sus poemarios *Canto a Montevideo* (1941), *Hora ciega* (1943) y *Artigas* (1951), ya el guerrero aparecía, fuera ya como un héroe de la patria o como voz poética de las composiciones.

No debe sorprendernos que Ibáñez, como mujer uruguaya heredera de un canon literario masculino, utilizara el guerrero como protagonista y voz de sus poemas. La historia literaria de Uruguay, al menos la documentada, apunta hacia unos comienzos literarios enfocados en la figura del gaucho y en el combate. Ginés de Albareda y Francisco Garfías, en su *Antología de la poesía hispanoamericana*, indican que “la poesía pampera y los versos-crónicas de contiendas y hechos de armas, inician la literatura uruguaya” (10). Ibáñez, más bien, se inserta en esta tradición masculina y utiliza los recursos antes manejados por los hombres. Esto se aprecia claramente en *Artigas*, poemario en el que Ibáñez presenta la figura del héroe nacional y líder de la independencia uruguaya. En este poemario, la voz poética exalta la hermosura de la naturaleza uruguaya y, entre recursos retóricos como la imagen y la metáfora, y referencias a las batallas de

Las Piedras, de Santa María y de Carumbé, rinde tributo a José Gervasio Artigas y a los seguidores que lo acompañaron en la lucha por la independencia de Uruguay. Otros hombres escribieron sobre Artigas pero ella produjo una muestra femenina de escritura acerca de este héroe nacional. Ejemplo de ello es Bartolomé Hidalgo, quien es considerado iniciador de la poesía gauchesca en Uruguay y el cantor de la gesta de Artigas (*Antología de la poesía hispanoamericana: Uruguay* 11). Millicent Ann Bolden, en la compilación *Modern Spanish American Poets: Second Series*, señala que aunque otros autores comparan a Artigas con El Cid, Ibáñez añade una voz de mujer a los reivindicadores de Artigas, al tiempo en que se inserta en una tradición dominada por poetas masculinos (5).

En *La batalla*, la voz poética de un guerrero unifica las 28 composiciones del poemario. Éste se caracteriza por ser solitario pero valiente y por estar en lucha constante. La lectura de *La batalla* y el estudio del hablante poético de este libro nos remiten al mito del andrógino, abordado por la crítica Aída Beaupied en su estudio “Auto-relexión y género: *La batalla* de Sara de Ibáñez en el marco de la poesía crítica en Hispanoamérica.” El andrógino en la obra de Ibáñez, aspecto de la voz poética también señalado por Marci Sternheim en su artículo “Sara de Ibáñez: The Battle to Create,” se muestra como un guerrero que enfrenta, desde el inicio del poemario, la soledad, la posibilidad de morir, las incomodidades del frío, la oscuridad de la noche y múltiples enemigos que van apareciendo una vez se avanza en la lectura del poemario. El andrógino se nos presenta como la unión de contrarios, como un ser cuyos rasgos externos no corresponden a ningún sexo definido. Ibáñez, siendo mujer, emplea una voz poética ambigua que se inserta en un mundo literario masculino, cuando escritoras hispanoamericanas como Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou, Delmira Agustini y Julia de Burgos, por mencionar a algunas de las

más conocidas, también luchaban por un espacio en el mundo de la creación, cada una empleando temas y estilos particulares y propios.

A través de los 28 poemas contenidos en *La batalla*, Sara de Ibáñez se enfrenta metafóricamente al canon masculino mediante la figura del guerrero. Este guerrero atraviesa etapas en las que experimenta un desamparo absoluto; otras, de mayor valentía, en las que desafía al enemigo; y también, momentos, al final del poemario, en los que triunfa y obtiene recompensa. El hablante poético lucha en distintos tipos de combates, algunos de ellos surreales, debido a la profusión de elementos cromáticos, simbólicos, preciosistas y metafóricos que incorpora la autora en sus textos y que, simultáneamente, estimulan la imaginación y permiten la creación de mundos nuevos.

La lucha del guerrero en el poemario es una recreación de la batalla entre creador y su obra y el proceso de producir ésta; así lo expresan también las estudiosas Aída Beaupied y Marci Sternheim, en sus artículos ya mencionados. *La batalla* muestra la forma en que Sara de Ibáñez como mujer creadora enfrenta la influencia de la tradición literaria patriarcal y la supera. Los elementos retóricos, las características de movimientos previos insertas en sus versos y los temas abordados en obras literarias anteriores a su poemario evidencian la herencia literaria recibida por la autora. No obstante, Ibáñez, en sus versos, combate esta herencia, trastoca el orden y presenta una propuesta en la cual la poesía por sí misma y no el autor como creador es la protagonista y centro del trabajo literario.

La crítica literaria provee múltiples enfoques desde los cuales se pueden analizar las relaciones entre un autor, su obra y el trabajo previo de otros autores. El teórico Harold Bloom, por ejemplo, explica la lucha del creador mediante su teoría sobre la ansiedad de la influencia. Las dinámicas en la literatura, según Bloom, provienen del miedo del autor/poeta/escritor de no

reconocerse como creador debido a que los trabajos de los precursores poseen más fuerza sobre los suyos. En ese caso en particular, el poeta debe entrar en una lucha en que, de alguna manera, pueda invalidar a su precursor, a su padre poético. De esta manera, invalidando al precursor, la literatura va modificándose.

En respuesta al teórico post-freudiano Harold Bloom, las estudiosas Sandra Gilbert y Susan Gubar presentan lo que ellas definen como ansiedad de la autoría: el miedo que siente la mujer escritora de quedar aislada o destruida al no poder llegar a ser una precursora (49). Este miedo ocurre en un entorno literario predominantemente masculino en el cual las mujeres carecen de figuras de referencia o maestras con las cuales puedan llevar a cabo un acto revisionario. A las mujeres, contrario a los hombres, les toca revisar su propia escritura y crear desde la ausencia de tradición femenina. Sara de Ibáñez, a través de la metáfora del guerrero en la batalla, presenta el miedo al aislamiento y a la destrucción. Revestida de hombre, y mediante el empleo de diversas voces poéticas que muestran al guerrero desde distintas etapas del combate, Ibáñez hace frente a la tradición literaria masculina de la cual se ha alimentado y ha plasmado en parte de su obra.

La sintaxis barroca, su lenguaje culterano y conceptista a lo Góngora y Quevedo y el cromatismo que remite a los lectores y a las lectoras al Modernismo de Rubén Darío, entre los muchos elementos que se pueden identificar en el poemario, evidencian el conocimiento de la autora sobre la literatura escrita previamente por hombres. La forma, por su parte, también presenta un fuerte apego a la poesía culta y elegante, trabajada escrupulosamente; tal como expresó el chileno Pablo Neruda en el Prólogo de Canto, primer poemario de Ibáñez: “el arrebató sometido al rigor.” En el poemario *La batalla*, podemos observar metros tales como el alejandrino, el endecasílabo, el eneasílabo, el octosílabo y el heptasílabo, trabajados de una

manera tan minuciosa que revela la obsesión de la autora por la perfección de la forma en sus composiciones. Ante la carencia de modelos de escritura femenina, Sara de Ibáñez sienta sus bases en su conocimiento y manejo de patrones literarios tradicionales, al tiempo en que se apodera de la figura del guerrero para realizar un contraataque caracterizado por el empleo de imágenes inusuales y surrealistas, la continua aparición de símbolos de guerra tales como el fuego y la sangre, y el repaso de la batalla desde perspectivas diversas en las que la voz poética se compara y se contrasta con su enemigo, expresa su dolor y lleva a cabo un encuentro consigo misma a través de la técnica del desdoblamiento.

El dolor expresado por el guerrero se manifiesta mediante su situación de aislamiento, vulnerabilidad y exposición continua a la muerte. Las declaraciones de soledad, angustia y posible fin de la vida evidencian la ansiedad de la autoría experimentada por Sara de Ibáñez. El acto de escribir la aísla y parece destruirla. Sin embargo, la reivindica y su voz le gana el combate a la muerte física.

A través de la intertextualidad, Sara de Ibáñez reclama el lugar al que tiene derecho como mujer escritora. *La batalla* mantiene una estrecha relación dialógica con *Altazor*, obra del propulsor del Creacionismo Vicente Huidobro. Ibáñez se apropia de los elementos del escrito de Huidobro y los utiliza en oposición a la concepción que el chileno presenta acerca de la poesía. Ella piensa distinto y entiende la vida, la muerte y la escritura desde un punto de vista más espiritual y más abierto en el que no existen fronteras que limiten la expresión.

Analizaré tanto la ansiedad de la autoría, como los enemigos confrontados por la voz poética y la intertextualidad como mecanismo de reivindicación de la autora. En el primer capítulo explicaré la manera en que se evidencia la ansiedad de la autoría en el texto de Ibáñez. Luego, en un segundo capítulo presentaré a sus enemigos, los monstruos, y la forma en que la

autora recrea el caos y la inestabilidad neobarrocas a través de la estética de lo feo, transgrede el orden y cuestiona el orden simbólico patriarcal. Finalmente, en el tercer capítulo analizaré la intertextualidad entre el texto de Ibáñez y el poema *Altazor*, de Vicente Huidobro.

Me propongo, de esta manera identificar la manera en la cual la ansiedad de la autoría se demuestra en el poemario *La batalla* mediante el análisis de la voz poética, de los recursos retóricos y de los significantes que aparecen en sus versos y la manera en que estos se encadenan y se transforman. Asimismo, analizaré la intertextualidad entre las obras *La batalla* y *Altazor* con el fin de explicar cómo Ibáñez se apropia de un texto anterior para contraatacar y exponer su entendimiento de la poesía. Para ello, seleccioné los poemas de las secciones “Los combates,” “Desafíos,” “Prisioneros” y “Los mensajes,” así como también el poema inicial “Atalaya” y los dos últimos: “Triunfo de guerrero” y “Apoteosis.”

Capítulo uno: De la garganta ceñida al silencio de la muerte: La lucha del hablante poético/poeta por su supervivencia en el campo de batalla/mundo literario

“La palabra siempre seguirá su curso y su vocación de libertad.”

Laura Esquivel

Cuando las teóricas Sandra Gilbert y Susan Gubar abordan el tema de la ansiedad de la autoría, enfatizan una serie de aspectos y síntomas característicos de este fenómeno, los cuales son experimentados por las mujeres escritoras. Estos son: el miedo a permanecer aislada o a ser destruida, ceguera, agorafobia, claustrofobia, anorexia, afasia y amnesia.¹ En la escritura, estos síntomas se manifiestan a través de: los temas, los personajes, su carácter y sus circunstancias, el padecimiento de los síntomas antes mencionados por parte de los personajes femeninos y la aparición de personajes que perpetúan los estereotipos patriarcales, entre otras formas en las que se exterioriza la ansiedad de la autoría en el texto. Partiendo de la lectura de los primeros seis poemas—“Atalaya,” “Combate oscuro,” “Combate sordo,” “Combate imposible,” “Desigual combate” y “Duro combate”—y de lo expuesto por Gilbert y Gubar, me dispongo a: identificar el aislamiento, la destrucción que vive la voz poética en estas primeras composiciones, describir el síntoma de la ceguera expresado por el guerrero y analizar la manera en que los elementos que circundan a la voz poética impiden su libertad de expresión. Asimismo, es importante destacar que este análisis será llevado a cabo en el marco de los supuestos del neobarroco, en particular, en los puntos explicados por Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca*. Los poemas de Ibáñez exhiben las cualidades de inestabilidad, mutabilidad y desmesura neobarrocas, así como una marcada tendencia hacia: la excentricidad, el gusto por el extravío y el enigma, la desmesura

¹ Para una descripción detallada sobre los síntomas que aparecen en los textos de mujeres escritoras que sufren ansiedad de la autoría véase Sandra Gilbert and Susan Gubar, “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship,” *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Ed. Sandra Gilbert and Susan Gubar (New Heaven: Yale University Press) 57-59.

cualitativa, la desestabilización de la norma común, el desplazamiento de las fronteras, la temporalidad sintética, la violencia y la estética de lo feo.

El guerrero, voz poética de *La batalla* y personaje que mantiene el hilo conector a lo largo del poemario, experimenta el aislamiento desde el primer poema. Este punto también lo presenta Marci Sternheim en su tesis doctoral *Baroque/Avant-garde/Neo-baroque: The Poetry of Sara de Ibáñez*, cuando dice: “With the opening poem, “Atalaya,” the reader enters *in media res* and is introduced to the protagonist: a lonely, suffering warrior who seems to have no free will” (130). En medio de la soledad, el hablante poético guerrero narra sus desavenencias, manifiesta su vulnerabilidad y compara su situación con la de otras personas a las que aparenta estar vigilando. Este guerrero se muestra vigilante, solo y bajo condiciones de frío, peligro y oscuridad que en nada favorecen su labor. “Sobre este muro frío me han dejado” (7), expresa al comienzo de la composición inicial del poemario. El hablante poético combatiente se contrasta con otros seres a los que llama “sabios inocentes/y los tranquilos de crujiente casa.” Estos duermen “abajo,” “aprendiendo el frío/de sus angostos mármoles descansan” (7). El frío y la posición en la que se encuentran con respecto al hablante poético, así como la estrechez de los mármoles, presentan las características de un cementerio. A pesar de que al hablante poético le ha tocado la difícil tarea de mantenerse en vela durante la noche, irónicamente, la población a la cual se supone que vigile y proteja carece de vida y, por ende, a estos les es imposible percatarse de lo que ocurre a su alrededor e, incluso, de los sentimientos del hablante poético.

El guerrero vigía no sólo carece de interlocutores, sino que también ha confrontado dificultades para expresarse y escapar de su situación. Al inicio del poema “Atalaya,” el guerrero señala que lo han dejado “con la sombra ceñida a la garganta” (7). Es esta una sombra que lo aprieta y casi lo ahorca. Además, la voz poética indica que “un canto vivo” “oprime sus brotes de

tormenta” “hasta quebrarse en ascuas.” Este canto, una vez lleno de vida y energía revolucionaria, se torna, en el poema de Ibáñez, en los remanentes de algo que ardió en fuego. El canto y el fuego son símbolos que aparecen continuamente a través de todo el poemario. El fuego, en *La batalla*, mantiene un significado constante: la destrucción y la fuerza. Junto al canto, muestra la lucha del guerrero por mantener viva la expresión en medio de la devastación y la desolación. El canto, cual mitológica ave fénix, se consume en el fuego para luego, resurgir como símbolo de gloria, poder e inmortalidad. El mismo sobrevive al atentado de silenciamiento por parte de la “sombra” que lo oprime y el fuego que lo quema. Se observará a lo largo del poemario como, una y otra vez, el canto se ve amenazado por elementos enemigos pero sobrevive en medio del combate.

El canto, en el poema “Atalaya,” funciona como metonimia del guerrero. Sin su canto, el guerrero pierde parte de su vida y el canto, por su parte, se apaga si el guerrero muere. En “Atalaya,” la muerte del guerrero parece inevitable. Su entorno es hostil y desalentador. El viento golpea al guerrero: “yo aquí volteado por el viento negro” (7). La “paz bravía” no le ofrece tranquilidad: “Yo aquí turbado por la paz bravía, que con sagaces témpanos me aplaca,/sintiendo entre las médulas ausentes/el duro frenesí de las espadas” (7-8). Este oxímoron evidencia una paz salvaje e indomable que ataca a la voz poética con el frío y las espadas. La “paz bravía” y el “muro frío” contrastan con el canto del guerrero que, en un intento por sobrevivir, se quema. El cuerpo del hablante poético está invadido por el ardor que siente el guerrero cuando está en combate, similar al enardecimiento de las pasiones cuando se lleva a cabo cualquier otra acción por la cual se está dispuesto o dispuesta a dar la vida, o que dicha acción represente una parte vital del ser humano que la ejecuta. Los ojos del guerrero también experimentan el calor extremo: “yo aquí velando, los desiertos ojos/quemados por el soplo de la

nada,/las negras naves y los negros campos/vacíos de sus oros y sus lacras” (8). Este describe su labor, también mediante el empleo de otro oxímoron: “vigilia ciega” (8). Los ojos están desiertos, en otras palabras, despoblados. Su vigilia es ciega porque las personas a las que se supone que cuidara están muertas y los sucesos y el ambiente que describe ocurren en la oscuridad de la noche. Es por esto que las negras naves y los negros campos están vacíos “de sus oros y de sus lacras.” El hablante poético no los puede ver. Las naves y los campos no tienen nada; carecen de lo bueno y valioso—aquí representado por el oro—y también de lo malo, destructivo y/o insignificante: las lacras. Sin poder ver bien y al borde de la muerte, el guerrero sufre y se desangra, tal como la persona apasionada que por una causa particular da todo de sí misma en aras de alcanzar su objetivo. Al final, al igual que ocurre en una narración circular, la voz poética trae la temática del abandono y de la frialdad con la que comenzó el poema: “Sobre este muro frío me recobran” (8), exclama. Ya cerca del amanecer, alguien viene por el hablante poético. Sin embargo, el guerrero muere al amanecer. Su cuerpo emana la vida y la luz de las primeras horas de la mañana: “Sobre este muro frío me recobran./Oigo el rumor de sus medidos pasos./Canta la noche en fuga por mi muerte, y el alba sale de mi rostro blanco” (8). La noche y la oscuridad, comúnmente relacionadas con la muerte, se transforman en vida. La noche canta ante la muerte del guerrero. El canto, por su parte, es el elemento principal del guerrero puesto que es el guerrero mismo. La noche se queda con la vida del guerrero: vida que sale del rostro pálido y moribundo del hablante poético.

El aislamiento del guerrero en la atalaya desemboca en la destrucción de sí mismo. Éste permanece solo, luchando contra las inclemencias de la noche y las vicisitudes propias del combate, hasta morir. En “Atalaya,” se demuestra la ansiedad de la autoría experimentada por Ibáñez, a través de la óptica de un guerrero solo, ciego y expuesto continuamente a una posible

destrucción. Esta última condición se encuentra evidenciada por la repetición constante de condiciones peligrosas que perturban la estabilidad del guerrero e incrementan su vulnerabilidad: “Yo aquí mientras el sueño los despoja,” “yo aquí mientras los sabios inocentes/y los tranquilos de crujiente casa/durmiendo abajo, aprendiendo el frío/de sus angostos mármoles descansan;” “yo aquí volteado por el viento negro,” “yo solo entre planetas condenados,” “yo aquí turbado por la paz bravía,” “yo aquí velando, los desiertos ojos/quemados por el soplo de la nada,” “Yo aquí temblando en la vigilia ciega” (7-8). La estética de la repetición, la variación organizada y el ritmo frenético, todas cualidades neobarrocas que se observan en los versos antes citados, refuerzan el sentimiento de angustia que vive la voz poética.

El guerrero, que es también el/la poeta, se guía por su canto y la lucha que lleva por mantenerse vivo en medio del aislamiento y la falta de reconocimiento. La sociedad lo ignora, no lo escucha; se comporta como los muertos que duermen en “los angostos mármoles,” lo que se interpreta como indiferencia a la pasión artística y estancamiento en un canon anquilosado o, al menos, restringido para quienes no logran atravesar sus “angostos” pasadizos y permanecen invisibilizados o invisibilizadas.

Tras mostrar, en “Atalaya,” la situación de soledad y de riesgo en la que vive el guerrero durante la batalla, la voz poética expresa desasosiego, desesperanza e injusticia en la sección “Los combates.” Los enfrentamientos a los que se expone el guerrero son, según los títulos de los poemas, oscuros, sordos, desiguales y duros. Estos adjetivos connotan la peligrosidad que circunda al guerrero. No obstante, el hablante poético continúa la lucha valientemente y sin intención de retroceder.

En “Los combates,” la voz poética se perfila como un luchador activo, que conoce a sus enemigos, está dispuesto a batallar y luce consciente de sus propias limitaciones y dolores. La

queja y la debilidad que mostraba en “Atalaya” han quedado a un lado. El hablante poético de “Los combates” nos interna, al mismo tiempo, en el campo de batalla y en el pensamiento del guerrero. Allí, la esfinge, monstruo mítico y ambivalente, aparece en dos ocasiones. Ésta se presenta como: una astuta y violenta enemiga, alter ego negativo de la voz poética, representación de lo sobrenatural, del orden transgredido y del enigma característico del neobarroco, figura “materna” (“Combate oscuro” 15), con capacidad de crear y dar vida, y encarnación de uno de los principales estereotipos de la mujer en la tradición literaria patriarcal. El hablante poético la describe por primera vez en el poema “Combate oscuro” en donde se enfrenta a ella en medio de un paraje desolador y un entorno moribundo en el que el canto, continuo protagonista de la obra de Ibáñez, aparece en forma de palomas pero, al igual que en “Atalaya,” asfixiado por la muerte. Lo que en “Atalaya” es una sombra que se ciñe a la garganta del hablante poético, en “Combate oscuro” son las palomas que, en cada amanecer, salen del bosque negro con una flor de nieve en la garganta: “Siempre a mi espalda el negro bosque/de donde salen cada aurora/con una muerta flor de nieve/en la garganta las palomas” (11). Similar al poema “Atalaya,” en el que la noche, al morir el hablante poético, se lleva al canto, en “Combate oscuro” la muerte, vestida de blanca flor fría (“flor de nieve”), aprieta la garganta de las palomas, aves capaces de cantar. Así como en “Atalaya” el canto es metonimia del guerrero, en “Combate oscuro” las palomas son metonimia del canto. Por ende, el canto, las palomas y el guerrero, constituyen metonimias entre sí. Asimismo, tanto el canto como las palomas están vinculados a la libertad, a la paz y a la belleza de la creación poética. En “La raíz del fuego,” artículo en que el estudioso Alejandro Paternain interpreta gran parte de los símbolos que aparecen en el poemario *La batalla*, se indica que: “Nutridas por una larga y sostenida trayectoria simbólica, la paloma, la abeja y la mariposa (y aun libélulas y luciérnagas) involucran la libertad del vuelo y la belleza y

la gracia que le son propias” (248). A través de la imagen de las palomas, Ibáñez logra hilvanar los temas de la muerte, la frialdad, el deseo de libertad y la incapacidad para la expresión que ya han aparecido en el poema “Atalaya,” representadas por el muro frío, la soledad y la garganta apretada.

Con su canto restringido y ante un panorama violento, el guerrero enfrenta a la esfinge, un enemigo monstruoso, ambivalente y desigual. La imagen de la esfinge posee cualidades que responden a la imagen estereotípica de la mujer monstruosa. En el *Diccionario de símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot, aparece que la esfinge es un “Ser fabuloso compuesto por partes de ser humano y de cuatro animales. [...] Enigma por excelencia, la esfinge contiene en su significado un último reducto inexpugnable. Jung ve en ella, unificándola, un símbolo de la “madre terrible” [...]” (195). Las teóricas Sandra Gilbert y Susan Gubar, por su parte, ya habían planteado que muchas mujeres escritoras, en particular, las del siglo estudiado por las académicas— diecinueve—, adoptaban los personajes estereotípicos que los hombres autores utilizaban para describir a las mujeres rebeldes:

As we explore nineteenth-century literature, we will find that this madwoman emerges over and over again from the mirrors women writers hold up both to their own natures and their own visions of nature. Even the most apparently conservative and decorous women writers obsessively create fiercely independent characters who seek to destroy all the patriarchal structures which both their author’s submissive heroines seem to accept as inevitable. Of course, by projecting their rebellious impulses not into their heroines but into mad or monstrous women (who are suitably punished in the course of the novel poem), female authors dramatize their own self-division, their desire both to accept the strictures of patriarchal society and to reject them. What it means, however, is that the

madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the author's double, an image of her own anxiety and rage. Indeed, much of the poetry and fiction written can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be.

(“Infection in the Sentence” 77-78)

La batalla, precisamente, ejemplifica lo expuesto por Gilbert y Gubar sobre el empleo de personajes femeninos monstruosos, pertenecientes al canon literario patriarcal y utilizados por las mujeres escritoras. En este caso, la esfinge ocupa un lugar antagónico en el poemario y recibe el ataque de la voz poética dado a que representa la violencia inmediata. Su “duro ojeo” abre la puerta a varias connotaciones: 1) que la esfinge, con tan solo mirar, fuera capaz de agredir al hablante poético; o 2) que la esfinge buscara ahuyentar de forma agresiva al guerrero, puesto que ojear también significa ahuyentar personas o animales. Cualquiera de ambas connotaciones revela un poder casi mítico que va por encima de un combatiente solitario que enfrenta un “duelo frío” en el que su sangre, seguramente la que emana de sus heridas, se va coagulando: “Y ante mi rostro—duelo frío—/cascada inmóvil, luz furiosa,/el duro ojeo de la esfinge/cuaja mi sangre gota a gota” (11). El poder de la esfinge supera las capacidades del hablante poético. La imagen de la “cascada inmóvil, luz furiosa” nos remite a la física. La velocidad de la luz la hace parecer inmóvil. La esfinge tiene al guerrero acorralado: “Si retrocedo, yertas lamas/crispados ramos me sofocan/y la mirada de oro vuelvo/en un vaivén de muerte angosta” (11). El hablante poético no tiene para donde ir. Si vira hacia atrás, se topará con el cieno blando, suelto, pegajoso y oscuro de un lugar en el que no ha habido agua en un tiempo: “las yertas lamas.” Además, encontrará irritantes ramas, probablemente secas o prendidas en fuego, que lo dejarán sin aire: “crispados

ramos me sofocan.” Su mirada valiosa, llamativa pero inerte, ve hacia ambos lados. Hacia al frente o hacia atrás, la voz poética, confinada a un pequeño espacio, hallará el peligro de morir; estará en el “vaivén de muerte angosta.” Su mirada, parece haber absorbido el oro de los “negros campos” que estaban “vacíos de sus oros” en el poema “Atalaya.” No obstante, el oro, que no es un ser viviente, irradia belleza pero implica inacción y hasta ceguera, ya que un ojo inerte no puede ver. El oro tampoco se puede mover por sí solo. La tercera estrofa revela un momento de inercia en la lucha del guerrero. Este vuelve a quedar aislado y en riesgo a ser destruido.

Sin embargo, el guerrero resiste en medio del silencio y la desolación: “Resisto apenas: no hay pregunta,/sólo un silencio sin historia,/pero mis huesos crujen sordos/y la ceniza me corona” (11). Se observa de nuevo la combinación del silencio y del fuego destructor que ya había aparecido en el primer poema y que va de la mano con la proximidad a la muerte del guerrero. El silencio, “sin historia,” y los huesos que “crujen sordos” revelan un poderoso mutismo que va más allá del control del hablante poético.

Al final de “Combate oscuro,” el cuerpo del hablante poético está completamente mutilado. “Hecho pedazos melodiosos,” dice la voz poética. No obstante, sigue cantando a pesar de la destrucción de su organismo; por eso, sus pedazos son “melodiosos.” Su espada, refleja la luz de la mañana: “La espada estira sobre el muslo/el hilo fresco de la aurora” (12). El poema termina en el amanecer, al igual que “Atalaya.”

El guerrero dueño del canto no queda silenciado por la esfinge enemiga. Por el contrario, se multiplica y se esparce en “pedazos melodiosos” libremente, sin límites y sin que nadie los pueda recobrar ni perder. La esfinge, por su parte, alter ego negativo del guerrero, queda vencida. El triunfo del guerrero sobre la esfinge representa la inmortalidad del canto así como también la derrota de un personaje que encarna el estereotipo de la mujer monstruosa y las características de

un sistema de géneros patriarcal en que se jerarquizan las dicotomías según la valorización que la sociedad machista le otorga a las cualidades que, según el patriarcado, corresponden al hombre y a la mujer. La esfinge trae consigo la inmovilidad del supuesto carácter privado de la mujer, lo mítico e irracional que les es atribuido a las féminas en sociedades machistas, el atractivo y el poder que se percibe solamente en los hombres que en este tipo de sistemas son los que tienen acceso a lo público, y las cualidades animales de las féminas según los diccionarios que definen a la hembra como animal de sexo femenino y a los machos como animales de sexo masculino pero también como seres humanos fuertes, vigorosos y esforzados (Facio y Fries 42). La autora lleva a cabo una transgresión semántica de los significantes de la vida y la muerte, al tiempo en que transgrede también el orden a través de la esfinge.

Ibáñez retoma el personaje de la esfinge como enemigo del guerrero en el poema “Combate imposible.” Dicho título responde adecuadamente a la naturaleza de la descripción que la voz poética hace de la esfinge enemiga. Estas cualidades apelan a lo inusual, a lo imaginario y a lo irracional. En el poema “Combate imposible,” la esfinge es un monstruo con cabeza de zafiro; imagen preciosista que confiere diversas sensaciones y significados: dureza (el zafiro es el mineral más duro después del diamante), riqueza y poder. El zafiro, piedra preciosa que la voz poética describe como fría y transparente, tiene la misma función que el “muro frío” en “Atalaya.” El zafiro y el muro frío, ambos enemigos, presentan una evolución en el reto al que la voz poética se enfrenta. En “Atalaya,” el guerrero ha sido abandonado sobre un muro frío en medio de la noche. El poema no nos permite conocer el color del muro. Tampoco el muro muestra señales de vida. Sin embargo, la piedra fría, en “Combate imposible,” es cabeza fría, en otras palabras, cerebro calculador del ataque enemigo. La vitalidad del enemigo incrementa en este poema al mismo tiempo en que aumenta la responsabilidad y el valor del guerrero. A pesar

de su silencio—tiene la “mandíbula sellada”—” y, aunque es descrita como un “monstruo leve,” la esfinge no pierde sus cualidades intelectuales”: tiene una “astuta cabeza de zafiro.” Además, la esfinge muestra su tenacidad en medio del mutismo y de un entorno hostil y desolador:

“Mientras el polvo en que se duele el mundo/curva su flor,/su lágrima troquela,/y entre los tersos cánticos del día/sordas espadas con su vuelo templá...” (15). Estos versos muestran un mundo polvoriento y seco, similar al suelo cuando se agrieta tras una larga sequía. La flor mencionada en el poema adquiere la posición de cualquier otra flor moribunda: curva, encorvada, mirando hacia abajo. La lágrima por su parte, toma la forma que le da un molde, en este caso, el molde del dolor, de la aflicción. Siguiendo el patrón de los poemas de Ibáñez, surge el canto/la voz—en este poema, suave y melodiosa—como portador de la vida entre los elementos que causan sufrimiento. Las espadas son sordas, en otras palabras, suenan poco o no son escuchadas. Las mismas son templadas por un vuelo; han sido sometidas a cambios abruptos de temperatura para procurar su flexibilidad. Sin embargo, en esta estrofa no queda claro a quién o a qué pertenecen la flor, la lágrima y el vuelo. Bien podría el polvo curvar la flor de la esfinge o la del mundo y troquelar la lágrima de ésta o la del planeta; o podría curvar su propia flor y troquelar su propia lágrima. El vuelo que templá la espada pudiera ser del polvo, del mundo o de la esfinge. Si fuese el vuelo de la esfinge, esto nos remitiría a las alas de ésta, lo que a su vez confiere una poderosa y resplandeciente imagen de un personaje mitológico alado que con su fuerza puede alterar, sin hacer mucho ruido o sin que lo escuchen, algo tan fuerte como el acero de una espada. Si, por otro lado, fuese el vuelo del mundo, se estaría mostrando el alto grado de severidad y potencia de la Tierra. En caso de que fuese el polvo el que templara las espadas, se estaría hablando de un elemento abrasivo, fuerte y penetrante. Todas las interpretaciones ofrecen un panorama árido y

difícil en el que elementos externos a la voz poética—el polvo, el mundo y la esfinge—cuentan con mucho poder.

No obstante, en lugar de lamentarse de su dura situación, el guerrero, en la primera estrofa, ya le ha respondido fuertemente al enemigo. Lo ha llamado “monstruo leve.” De esta manera, lo devalúa y le demuestra que no le tiene miedo. Asimismo, en la tercera estrofa, declara que éste no podrá amedrentarlo: “Ah, nunca, nunca, la terrible escama/su fuego amargo torcerá la lucha,/ni se abrirá para tragar mi cuerpo/ la boca acrisolada por la espuma” (15). En esta estrofa, por primera vez, la voz poética menciona las escamas del enemigo. Lo volverá a hacer en el poema “Duro combate,” en el que su enemigo, también con características sobrenaturales, posee escamas. Tanto los poemas “Combate oscuro” como “Combate imposible” ofrecen una imagen del poder de su enemigo y de sus cualidades monstruosas y sirven como preludeo a poemas subsiguientes. Las escamas, el fuego y la “boca acrisolada por la espuma” contribuyen a la elaboración de un enemigo cuya imagen infunde miedo, fuerza y poder. Al mismo tiempo, la imagen monstruosa del enemigo ofrece un toque de fantasía a los poemas y forma parte de los elementos que crean la sensación de extrañamiento que surge cuando un lector o una lectora está ante un pieza literaria.

Al final del poema, el guerrero muestra señales de cansancio y, simultáneamente, de perseverancia: “Aquí jadeo hasta acabar la sangre/clavada en la canción mi lanza triste,/hasta que el fruto de su viejo vientre/lance al estrago la materna esfinge” (15). Esta última estrofa abre espacio a múltiples significados. El empleo del hipérbaton y del encabalgamiento da lugar a distintas interpretaciones: 1) que el fruto del viejo vientre de la canción sea quien lance al estrago a la “materna esfinge” o 2) que el propio fruto de la esfinge sea quien ponga fin a su vida. Si se interpreta desde el primer punto de vista, se entendería que la canción, también guerrero

andrógino, ha estado albergando en su vientre un fruto, que será sangre de su sangre, y tendrá a su cargo la destrucción del enemigo. Llevar un fruto en el vientre por mucho tiempo describe metafóricamente el proceso de pensar una obra, trabajar en ella y perfeccionarla hasta ‘parirla.’ En este caso, es en el ámbito femenino donde reside el poder; un poder que siempre estará en lucha y conflicto y sujeto a las dinámicas de control y carencia de control. Chris Weedon, en su libro *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, indica: “Power is a relation. It inheres in difference and is dynamic of control and lack of control between discourses, who are their agents” (113). En este caso, la mujer, quien tiene la capacidad de alimentar un fruto, madurarlo y darlo a luz, es la que puede y tiene la encomienda de proveer los medios para destruir al enemigo y acceder el poder. La obra, que ha estado cuajándose por mucho tiempo, retará al enemigo, cuya identidad sexual es ambigua al igual que el guerrero que, en este poemario, sirve de máscara para la mujer autora.

Por otra parte, resulta posible interpretar que el propio fruto de la esfinge, de quien se señala que su vientre es “viejo,” será quien ponga fin al enemigo. Al describir el vientre como “viejo,” la voz poética le quita fuerza a la esfinge enemiga. Se entiende que la esfinge es un enemigo carente de vitalidad y que será destruida por su fruto más joven. Ambas interpretaciones pueden verse como declaraciones de la autora, a través de su voz poética, en miras a abrirse un espacio en el ámbito literario que necesita renovación. La esfinge, entonces, en este poema, funciona como avatar de la propia autora. El fruto de la esfinge, en otras palabras, su canción, la voz poética misma, será quien abra un espacio para la mujer poeta que se resguarda tras la máscara del valiente guerrero masculino de *La batalla*.

Cabe señalar, además, que el vientre tiene un lugar de importancia en la historia de la medicina, en particular, durante el siglo XIX. Se entendía que la histeria (palabra cuya raíz viene

del griego *hyster*, que significa útero) era una enfermedad relacionada a los procesos del aparato genital femenino. Entre los síntomas de este trastorno se encontraban: reacciones excesivas, conversión de deseos insatisfechos o conflictos internos en síntomas físicos, apoplejía, convulsiones, palpitaciones violentas, vómitos, gripe, dolor, angustia mental, desmayos, entre otros.² La histeria se le atribuye principalmente a las mujeres pero también a los hombres en el campo de batalla. El hecho de que un hombre combatiente pueda experimentar histeria y el “jadeo” de la voz poética (“Aquí jadeo hasta acabar la sangre”) permiten evaluar y analizar la posibilidad de que el guerrero sea una máscara tras la cual la autora reproduce la imagen patriarcal de la mujer loca y descontrolada o, por otra parte, exhibir las características de la mujer fuerte, decidida y resoluta, cuyo contexto social la reprime.

La histeria también era atribuida a la falta de menstruación, es decir, a no poder eliminar la sangre del cuerpo. En el contexto del poema “Combate imposible,” el fruto/la sangre, proveniente del vientre de la esfinge—fruto que es, además, canción—será quien gane la lucha en términos de la concepción victoriana de la mujer en la que la eliminación de la sangre menstrual era sinónimo de purificación y buena salud.³ No obstante, “Combate imposible” no es el único poema en el que el elemento sangre interviene. Veintitrés de los veintiocho poemas mencionan la sangre directamente; algo lógico considerando que el poemario aquí discutido lleva a cabo el recuento de una batalla a través de la óptica de un guerrero que experimenta y narra el combate desde distintas perspectivas. Partiendo de la premisa de que la sangre es vida para el

² Para más información sobre los síntomas que se le atribuían a la histeria puede leer Pilar Iglesias Aparicio, *Las pioneras de la medicina en Gran Bretaña*, “La mujer según la ginecología del siglo XIX,” 4 mayo 2006, *Ciudad de mujeres*, 15 ago. 2012 <<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-mujer-segun-la-ginecologia-del>>.

³ Pilar Iglesias Aparicio, *Las pioneras de la medicina en Gran Bretaña*, “La mujer según la ginecología del siglo XIX,” 4 mayo 2006, *Ciudad de mujeres*, 15 ago. 2012 <<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-mujer-segun-la-ginecologia-del>>.

hablante poético guerrero y de que la vida para el guerrero es el canto (sangre = vida = guerrero = canto), podemos indicar que los poemas de *La batalla* presentan también a una mujer, con máscara de combatiente masculino, en continuo proceso de purificación a través de la palabra y del arte. El cuerpo, entonces, constituye una metáfora de este proceso.

Las heridas y la pérdida de sangre han hecho estragos en el hablante. El poema “Desigual combate” muestra a un guerrero desdoblado cuya alma se ha separado de su cuerpo y atraviesa un estado de transición entre la vida y la muerte. Esta perspectiva espiritual permite que los lectores y las lectoras podamos observar lo que el guerrero describe. En “Desigual combate,” Sara de Ibáñez focaliza la trama de la batalla desde una tercera persona y, desde un punto de vista más distante, nos presenta las desavenencias del guerrero.

En “Desigual combate,” la voz poética, que al mismo tiempo es el alma del guerrero, describe una visión de este en un momento de vulnerabilidad, inmovilidad y peligro de muerte. El guerrero fue “tocado por la raíz del fuego;” en otras palabras, por el origen de la fuerza destructiva de su oponente; interpretación del elemento fuego que se observa desde el inicio del poemario. Su cuerpo, colocado de cabeza, evidencia el desgaste derivado de una intensa lucha. Simultáneamente, el guerrero exhibe un estado anímico en el que, a pesar del agotamiento, pareciera experimentar visiones de hermosura con un gran potencial de producir placer sensorial:

Tocado fue por la raíz del fuego;
cuando miró hacia arriba
vio las sandalias, vivas como gemas,
por un camino de flamantes lilas.

Sobre el metal roído de su casco,
sobre el hueco marcial de su atavío,
sintió un andar el mísero guerrero
como de aventurado paraíso. (16)

La vista del guerrero, hacia arriba, da a entender que está de cabeza puesto que lo que alcanza ver son sandalias. Su armadura, descompuesta por la lucha—“metal roído de su casco,” “hueco marcial de su atavío,”—da señas de la debilidad del combatiente. No obstante, en medio de su agotamiento, siente que camina hacia el cielo—“andar”—, llamado aquí “aventurado paraíso.” Las flamantes lilas, arbustos de flores perfumadas, notables por su vigor y longevidad, embellecen este paraíso. La fuerza del ambiente externo al guerrero contrasta significativamente con las señales de cansancio en el cuerpo de éste. El guerrero tampoco parece resistirse a lo que está sucediendo. Está inmóvil y no le interesa atacar:

No se movió la deslumbrante espada,
no se empeñó la blanca empuñadura,
Bastó a la muerte aquel rumor del cielo
la potestad de aquella luz desnuda. (16)

La condición de sus armas evidencia el poder de éstas en manos del guerrero. Los adjetivos “deslumbrante” y “blanca” confieren la idea de que su armamento es nuevo. Sin embargo, el guerrero se mantiene quieto ante una luz cuyo poder sobrepasa al guerrero y a la muerte. La luz, tradicionalmente, asociada al bien, a la vida, al comienzo y a Dios, proviene del cielo. Ésta viene sin algarabías ni aspavientos. Es un “rumor del cielo” y está “desnuda.” El “rumor del cielo” proporciona una sensación similar a una caricia en el oído; trae a la mente la idea de lo callado y del secreto. La desnudez de la luz, por su parte, representa lo diáfano, puro y natural. No obstante, a pesar de la suavidad de esta imagen, la voz poética asegura que en esta luz se encarna un gran poder; por eso a la muerte le basta “la potestad de aquella luz desnuda” (16). Un poder así solamente lo posee un ser superior, una deidad que la podemos pensar como el Dios de los cristianos.

El guerrero aparenta ser inferior a este poder superior. Se atreve a mirarlo mientras su cuerpo, extenuado por el combate, se desvanece sobre la hierba: “Osó mirar, y fue sobre la

hierba/su cuerpo oscuro una secreta arruga” (16). El cuerpo oscuro, representativo de la mutilación y de los procesos por los que atraviesa un moribundo, se torna en una “secreta arruga,” en otras palabras, en nada, en algo imperceptible. El adjetivo “secreta” indica lo difícil que puede ser el tratar de encontrar los restos del guerrero. Resulta interesante que mirar hacia la luz constituya un atrevimiento (“Osó mirar”). Visto desde una perspectiva cristiana, la luz que no se debe mirar se refiere a Dios, que nadie lo ha visto ni puede ver: “Rey de reyes y Señor de señores, el único que tiene inmortalidad, que habita en luz inaccesible y a quien ninguno de los hombres ha visto ni puede ver jamás” (I Timoteo 6:15-16). El guerrero mira pero se ve disminuido ante semejante poder.

Por otra parte, cabe reconocer que el guerrero, al mirar, desafía la “luz desnuda” que en este poema representa el poder Dios. El guerrero, cuyo canto equivale a la vida y la poesía, poesía que en este caso es generada por una mujer escritora, se arma de valor a pesar de su situación de inmovilidad. Este avatar de la mujer poeta realiza lo que no han hecho los hombres: mirar a Dios. Aunque en las ediciones de la Biblia en español cuando se habla de hombres, en realidad, se refieren a los seres humanos, lo cierto es que denominar a todas las personas como hombres constituye una forma de perpetuar el patriarcado y el machismo. A través del guerrero desdoblado, la autora reta la autoridad masculina corriendo el riesgo de permanecer aislada o ser destruida. Su cuerpo como “una secreta arruga” “sobre la hierba” representa metafóricamente el aislamiento en el mundo literario masculino, tema que se presenta desde el poema “Atalaya” ante la carencia de interlocutores en un mundo muerto. En “Desigual combate,” Dios pudo más que la muerte y que el guerrero no sin antes ser observado por la mirada de la mujer poeta revestida de hombre.

El uso de la tercera persona, ya sea mediante la técnica del desdoblamiento o del empleo de la tercera persona plural, permite distanciarse y describir también a los otros que están alrededor del hablante poético. El guerrero en el poema “Combate sordo” detalla las cualidades y las acciones de una avanzada de combatientes. Estos pueden ser vistos pero no escuchados, lo que responde adecuadamente al título de la composición. Son incorpóreos, por eso “llevan el rostro sin arrugas” (13), y están “separados de su cuerpo” (13). Todos los elementos que expresan sonoridad se sitúan fuera de ellos: la sonrisa con antenas que “los va guiando entre canciones,” los “pájaros cantores” que se tragan las víboras y el granizo que acribilla sus sueños (13). Este poema describe lo que el guerrero observa calladamente. El hablante poético habla de ellos sin entrar en contacto con los individuos que describe. Estos a su vez no dan indicios de ser aliados ni enemigos; simplemente la voz poética habla de ellos. No existe ningún tipo de interacción entre la voz poética y los guerreros.

Los guerreros, indica el poema, “llevan el rostro sin arrugas,/pulcro, a la orilla de las flores” (13); lo que simboliza frescura e intemporalidad. “Una sonrisa con antenas/los va guiando entre canciones” (13). La “sonrisa con antenas” constituye un ejemplo de la técnica surrealista del collage, la unión de objetos incongruentes y una metáfora de la boca. Las canciones, por otro lado, forman parte de lo que ellos atraviesan en su camino pero no son producidas por ellos ni por el hablante poético; más bien, son producidas por la boca que guía a los combatientes descritos por el hablante poético. La “sonrisa con antenas” los conduce en el trayecto así como las columnas de nubes y de fuego guiaron al pueblo de Moisés durante su éxodo por el desierto hacia la tierra prometida. Esta les brinda esperanza y sonido en un espacio en el que ellos no pueden articular palabra alguna. Se desconoce la procedencia de esta boca. Mientras son guiados por este objeto extraño de origen desconocido y muestran, cual multitud, “la maraña de sus

pasos,” unas víboras van “tragando pájaros cantores” (13). Los pájaros cantores se asemejan a las palomas del poema “Combate oscuro.” Tanto a los pájaros como a las palomas se les impide cantar; los primeros porque las víboras se los comen, y las segundas porque llevan una “muerta flor de nieve en la garganta” (11).

Los cuerpos, por su parte, muestran símbolos de debilidad y de dolor. Según lo expresado por la voz poética, de “las raíces de sus ojos/cuelgan carámbanos de vino” (13). La imagen de los carámbanos de vino—pedazos de vino congelados, largos y puntiagudos—es una metáfora del llanto de sangre doloroso. Representa, además, la sangre que se ha desprendido de sus ojos y que, seca, adquiere un color morado. Con su rostro ensangrentado, “salen de un sueño acribillado/por las lujurias del granizo” (11). Nuevamente, el sonido proviene de un agente externo a los guerreros. Las “lujurias del granizo” producen sonido al herir a los soldados mientras duermen. Este elemento, en exceso, golpea como bala los objetos contra los cuales choca. El granizo, agua congelada que desciende con violencia de las nubes, lastima a los combatientes y los despierta.

Cual almas descarnadas, los combatientes se alejan de su débil cuerpo y aún, después de la muerte, intentan seguir atacando: “Y separados de su cuerpo,/dócil borrón, títere fino,/lanzan sus flechas guturales/tras el apiario fronterizo” (13). Estos versos revelan la vulnerabilidad de los guerreros. En el intento de arremeter contra el enemigo, estos lanzan flechas que provienen de la garganta. Tratando de expresarse, se hieren a sí mismos ya que, una flecha que atraviesa la garganta implica ocasionarse una lastimadura al propio cuerpo y, simultáneamente, provocarse el silencio mediante una herida gutural. Asimismo, una frontera descrita como un apiario, significa peligro inminente ya que, al acercarse, los guerreros serán atacados por las abejas. La picadura de una abeja se traduce en dolor pero también en muerte para la abeja que agrede, debido a que

éstas, al picar, perecen. Tanto las flechas como las abejas torturan a los cuerpos débiles de personas fácilmente manipulables, los cuales se describen aquí como “dócil borrón, títere fino” (13).

Al final del poema “Combate sordo,” la voz poética describe cómo se abre la herida en las cabezas de los combatientes e indica que ellos han muerto. La muerte prevalece como uno de los temas principales del poemario:

Se llena el aire del aroma
que abre el secreto de la herida,
y de las pálidas cabezas
burlada sangre se desliza.

Por las praderas, por las salas
vienen y van en cauta liza
y ricos quedan frente a frente
de muerte clara y escondida. (14)

El aroma, que por definición es un olor muy agradable, se torna un elemento agresivo en este poema. Mediante el empleo de la prosopopeya, Ibáñez otorga a un olor cualidades propias de los seres humanos. El aroma “abre el secreto de la herida” (14). Este grato olor, antítesis del dolor y contrario a la desahumada situación que enfrentan los sujetos en una guerra, cala profundo y alcanza una parte reservada y oculta de aquello que le provoca dolor personal. Los guerreros moribundos—las “pálidas cabezas” evidencian su condición—experimentan un doble ataque; el aroma los ha herido sobre una herida previa. La imagen de la herida en la cabeza alude también a un pensamiento doloroso que permanece en la mente, causa dolor cada vez que es recordado e impide la sanación espiritual y emocional.

A nivel literal, por otro lado, se sustrae del poema que, de sus lesiones en la cabeza, mana la sangre. Heridos y maltrechos, caminan sin una dirección: “vienen y van.” Vagan como almas en pena. Lo hacen con cuidado—“con cauta liza”—y atraviesan un amplio campo de batalla,

aquí identificado como “praderas” y “salas.” Sus rostros se topan al ir y venir. Es por esto que, cuando mueren, quedan frente a frente.

El poema “Combate sordo” constituye una continuación de “Atalaya,” composición que inicia el libro. Los guerreros en “Combate sordo” se asemejan a los muertos del poema “Atalaya”. Tanto en “Atalaya” como en “Combate sordo,” los seres descritos se mantienen en relativa tranquilidad. En el primer poema, están descansando en “angostos mármoles” (7) y se les llama “tranquilos de crujiente casa” (7). El poema “Combate sordo” los muestra “sin arrugas” (13) y limpios (“pulcro”). En ambos poemas, además, el guerrero protagonista del poemario se mantiene como observador y carece de interlocutores. “Combate sordo” presenta a los guerreros como personas que se acaban de despertar porque el sonido de afuera los ha levantado; su sueño está “acribillado por las lujurias del granizo” (13). Se levantan como muertos de sus tumbas y, con violencia, combaten desde sus gargantas. A diferencia de la voz poética, que se mantiene en silencio, éstos emiten sonidos violentos y fuertes, al punto de agredirse a sí mismos: “lanzan sus flechas guturales” (13). Representan, metafóricamente, a los hombres poetas a los que Bloom alude en su texto *La ansiedad de la influencia*; escritores que entran en una dura lucha revisionaria con el fin de conseguir un lugar en el canon poético y superar a su precursor.

No hay indicios de interacción entre el guerrero de Ibáñez y los seres de “Combate sordo.” El título de este poema responde acertadamente a la situación que se ha venido planteando desde el principio del poemario: la voz poética aislada e ignorada al igual que la mujer que intenta ganar su espacio en un entorno literario dominado por hombres y, al hacerlo, se ve distanciada; algo que describe también la situación de Ibáñez como escritora. Su poesía no encajaba entre las voces femeninas que despuntaban en América Latina en aquel momento. Sin embargo, tampoco era poesía de un hombre, sino la de una mujer que se ganó su espacio por su

gran capacidad creativa pero que, también, tuvo el apoyo del reconocido chileno Pablo Neruda quien, en el prólogo del poemario *Canto*, la llamó “grande, cruel y excepcional poeta,” perpetuando, de cierto modo, la tradicional imagen de ángel o monstruo con la que se ha encajado a las féminas en la literatura.

Los poemas antes analizados—“Atalaya,” “Combate oscuro,” “Combate imposible,” “Desigual combate” y “Combate sordo”—muestran a un guerrero luchando contra la muerte, contra enemigos de apariencia irreal, contra la ceguera y contra el mutismo. El miedo al aislamiento y a la destrucción y la lucha interna, ambos inherentes a la ansiedad de la autoría, son evidentes en estos primeros poemas de *La batalla*. Asimismo, la repetición, el enigma y el desorden neobarrocos matizan el entorno del guerrero. Los poemas presentan un panorama confuso y desalentador que incrementan la sensación de ansiedad.

El guerrero combate frente a frente a sus enemigos físicos. En dos de los poemas, el enemigo es la esfinge, figura mítica asociada a la imagen de la mujer monstruosa. Al colocar la esfinge como oponente, Sara de Ibáñez hace dos cosas: enfrentar e intentar destruir la concepción de la mujer como monstruo, tan repetida en la tradición literaria patriarcal. El monstruo como desestabilizador del orden está también representado por otros elementos en el poemario Su papel en *La batalla* será ampliamente discutido en el segundo capítulo.

El enfrentamiento entre guerrero y enemigos viene matizado continuamente por la metonimia que existe entre el canto, la vida y la voz poética. Estos elementos van cobrando significado en la medida en que se avanza en la lectura de los poemas. El canto es vida para la voz poética y que, en ausencia de alguno de estos componentes, la muerte adviene y la poesía se termina. Cabe destacar que la poesía siempre permanece, vence a la muerte y le da un giro al significado de la vida. Los significados de la vida y la muerte se tornan ambiguos y las

conclusiones de vuelven frágiles, lo que responde a los postulados del postestructuralismo y a la elasticidad de los límites que propone el neobarroco. La vida no termina con la muerte sino que supera al físico a través de la poesía, lo que aporta una perspectiva espiritual al estudio de esta obra.

En *La batalla*, no existe la muerte de la voz/canto. El hablante poético se mantiene en continua lucha por la vida misma, representada también, en estos poemas, por el canto. En medio de la violencia, reclama su libertad y espacio para ser escuchado. La voz poética no se detiene ante el poder del enemigo. Por el contrario, demuestra su valentía al punto de atreverse a mirar a Dios antes de que su cuerpo se desvaneciera por causa de la muerte física. El canto, lastimado por la indiferencia y el fuego enemigo, no muere. Queda plasmado en los poemas de la uruguaya, tanto por lo expresado por la voz poética como por la palabra escrita, evidente para todos y todas al acceder al poemario.

Capítulo dos: Entre demonios, esfinges, zombis y raposos: La estética de lo feo y el monstruo como desestabilización de la norma común

“[...]el monstruo es siempre desestabilizador [...]”

Omar Calabrese

El neobarroco, aunque guarda similitudes con el barroco, no es una vuelta a éste, sino, como indica Omar Calabrese, en *La era neobarroca*, “un “aire del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos con los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente” (12). Es por esto que el neobarroco tiende a la inestabilidad y a la mutabilidad. El monstruo constituye un ejemplo de ello. El mismo se considera como un desestabilizador de la norma común. La estética de lo feo entra en juego no solo para transgredir la idea de la armonía o de la belleza sino también para transgredir el orden semántico. La poeta Sara de Ibáñez, en *La batalla*, transgrede ese orden. A nivel metafórico, su poesía cuestiona la concepción del hombre como fuente de poder y autoridad y representación de valores positivos⁴ al tiempo en que los límites entre la vida y la muerte se tornan confusos y se deshacen.

Los poemas “Duro combate,” “Combate oblicuo,” “Vivac” y “Alerta” muestran el miedo a la destrucción y el aislamiento, característicos de la ansiedad de la autoría, ofrecen una imagen del enemigo como un monstruo así como también continúan la línea de pensamiento de los poemas “Combate oscuro” y “Combate imposible,” en los cuales el guerrero se enfrenta a una esfinge. En estas cuatro composiciones mencionadas, el hablante poético caracteriza a sus enemigos como “demonio anfibio” (17), “raposo” (24 y 25) y “monstruos ciegos” (22) de “rostro amarillado” (19 y 21), lo que los hace ver como entes poderosos y violentos.

⁴ Para detalles sobre la manera en que las sociedades establecen categorías de valor, véase Calabrese 107-108.

En el poema “Duro combate,” el guerrero se enfrenta valientemente a su enemigo, lo que lo coloca en su sitio privilegiado frente a su oponente y evidencia su fortaleza interna. El hablante poético describe a su enemigo como un monstruo malvado: “Demonio anfibio que en mi sangre/nadas hilando tu ascua viva,/ rozan tu piel los largos hielos/ de mis espadas sorprendidas.” (17). Un anfibio es un animal que bien puede vivir en el agua o en la tierra y está capacitado para sobrevivir y desplazarse en estos dos tipos distintos de ambiente sin mayores problemas. La palabra demonio, por su parte, está vinculada a la maldad, a los elementos sobrenaturales y al infierno. El enemigo es un ser malvado y poderoso que quema las entrañas del guerrero y del cual resulta sumamente difícil deshacerse, pues penetra el interior del guerrero y se apodera de la sangre, líquido vital para las personas. La invasión del enemigo en el interior del guerrero implica autodestrucción. La profundidad con la que el enemigo cala en el guerrero se asemeja al sufrimiento intenso que puede experimentar un ser humano cuando se encuentra al borde de la muerte que viene como consecuencia de heridas graves. Sobrevivir, sobrellevar y superar este dolor requiere de gran fortaleza interna por parte de la víctima.

El guerrero muestra fortaleza interna al enfrentar “cuerpo a cuerpo” (17) a su enemigo. El relato de esta confrontación pone de manifiesto no solamente quién es el enemigo, sino también las cualidades del guerrero y el daño que el enemigo le ha ocasionado al hablante poético. Este deja entrever la cobardía del enemigo y las maniobras que emplea para esconderse. El guerrero lo señala como causante de su dolor y demuestra conocerlo: “Tú no estás en la sombra verde/ni en la violeta sumergida, ni tampoco en el oro fresco/que gotea tenaz la viña” (17). Al acusarlo, también señala las cualidades de las que carece. La sombra verde, la violeta y el oro fresco denotan y connotan preciosismo, cromatismo, belleza y valores positivos. En la tradición del *Mardi Gras*, los colores verde, violeta y oro representan la fe, la justicia y el poder,

respectivamente.⁵ El verde también simboliza la vida, la naturaleza, los campos y los árboles (Finlay 265). El violeta, por su parte, es el último color en el espectro del arcoiris y simboliza, al igual que la muerte, el final de lo conocido y el principio de lo desconocido (Finlay 356). También, este color es utilizado para mostrar luto. Además, la violeta es una flor de suave aroma. Cuando el hablante poético señala que su enemigo no está en los objetos que poseen estos colores lo acusa de ser incrédulo, injusto, impotente, moribundo, apesoso e incapaz de ubicarse y entender las fronteras entre la vida y la muerte. Esta acusación destruye la imagen del enemigo como un ente valeroso que será capaz de acabar con todo lo que encuentre en su camino. Debilita al enemigo, resalta su fealdad y lo presenta negativamente. El guerrero, a su vez, demuestra que no existe dolor que no pueda sobrellevar por difícil que sea. En lugar de alejarse del dolor, lo busca y demuestra no temerle. En la segunda estrofa del poema “Duro combate,” el hablante poético declara su valentía y fortaleza ante las dificultades: “Y yo levanto cada piedra,/cada revés de flor me incita/ y me aventuro cuerpo a cuerpo/con la astucia de las espinas.” (17). “Cada piedra” da a entender que el proceso de enfrentar al enemigo toma tiempo y se lleva a cabo con dificultad.

Sin embargo, las desavenencias le sirven como inspiración en el camino: “cada revés de flor me incita” (17). El “revés de flor” equivale a la vejez, muerte de la flor, a un tropiezo, y a los desafíos que pudiesen amedrentarlo. Ante la muerte y las dificultades, el guerrero muestra fortaleza y deseo de continuar. Es por esto que el guerrero se aventura “cuerpo a cuerpo/con la astucia de las espinas” (17). En vez de partir en retirada, el guerrero se aproxima al causante de

⁵ La información sobre el significado de los colores fue obtenida en Esther Kim, *Passports: A journal of service learning activities*, (2006) “Mardi Gras and New Orleans,” Ed. Anna Oppenheimer, 2006. 5 sept. 2012 <http://www.lulu.com/items/volume_36/559000/559953/2/print/Service_Learning_5_for_real.pdf#page=12>. También para más detalles sobre los colores y los orígenes de los pigmentos puede consultar a Victoria Finlay, *Color: A Natural History of the Palette* (New York: Random House, 2002).

su dolor y, de paso, se presenta capaz de infligir dolor también. Las “espinas” lo protegen. Son lo único que le queda. Igual que la flor cuando muere y las espinas quedan en el tallo, el guerrero conserva las espinas. En lugar de albergar color, belleza y vida, el guerrero demuestra violencia, agresión y su capacidad de causar tanto o más daño que su enemigo.

A pesar de que el guerrero demuestra su superioridad y poder frente al enemigo, reconoce que éste se encuentra íntimamente ligado a él y da testimonio del carácter dañino de su oponente. La voz poética expresa: “Yo te sé duro, responsable/de mis recónditas heridas,/esas que suben desplegando/ácidas rosas por mis días” (17). El enemigo es un dolor personal que vive en el interior de la voz poética y le causa daño. Las heridas son molestas e invaden el cuerpo del hablante poético. Al emplear la palabra “desplegar,” Ibáñez nos da a entender que extienden sus “ácidas rosas,” cual veneno que causa intoxicación, dolor y muerte. Cabe destacar que “desplegar,” también posee una denotación militar. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, desplegar es hacer pasar las tropas o los buques del orden cerrado al abierto y extendido. Cuando se despliegan las tropas, éstas se acomodan en distintas formaciones según la función de los soldados y el tipo de ataque que vayan a realizar. En el caso de este poema, el despliegue de las “ácidas rosas” expresa metafóricamente la dispersión del dolor en el cuerpo del hablante poético, pero también en el alma de éste. Sus “días” están invadidos por el malestar y la angustia provocados por los adversarios. Éstos son capaces de producir escozor, tal y como un sentimiento de pena hiere el interior de un ser humano.

Al final del poema, el enemigo, quien se había presentado como un ser monstruoso y malvado, pierde su dureza, crueldad y poder. La voz poética lo describe como un ser débil y cobarde: “Pero huyes raudo y tus escamas/de abrasadoras turmalinas/cambias en plumas que dardean en el secreto de la brisa” (18). Las escamas proveen protección a los peces y a los

reptiles. La posesión de escamas por parte del enemigo, antes descrito como anfibio, es un signo del carácter demoníaco y sobrenatural. Los anfibios, generalmente, no poseen escamas. Este enemigo y anfibio con escamas constituye un ente monstruoso, raro, llamativo, enigmático y poderoso. Al igual que la esfinge, evoca lo ambivalente y trastoca el orden. Su apariencia impresiona, como también ocurre con la vestidura y las armas de un soldado. Al huir, el adversario cambia sus escamas, duras y ásperas, por plumas, suaves y livianas. Se percibe el debilitamiento del oponente. Las plumas en el secreto de la brisa, debido a su suavidad y al hecho de que están escondidas, no pueden herir. De haber sido un ser monstruoso y poderoso, el adversario se transforma en un ave en su dimensión más frágil.

En el poema “Duro combate” vemos la manera en que la autora juega con los significantes que describen a su enemigo. Su adversario masculino es primero demonio anfibio, una criatura que puede estar tanto en la tierra como en el agua. Esto le confiere cierto carácter de ambigüedad a la identidad del enemigo. Se convierte luego en ave cuando se topa con el poder del hablante poético. Sus plumas “dardean en el secreto de la brisa.” En otras palabras, atacan a la nada y nadie los escucha. Mediante el hablante poético guerrero, Ibáñez desafía al enemigo cuyo revestimiento cambia de escamas a plumas. Esta transformación muestra una disminución de los poderes del enemigo. La metamorfosis del enemigo, por su parte, evidencia la ambigüedad y la inestabilidad características del neobarroco. Ibáñez, en sus versos, exalta el valor negativo de lo feo para reconocer la belleza interna de su hablante poético. Lo feo en el poema “Duro combate” se torna confuso. La voz poética describe como “Demonio anfibio” a su atacante. Sin embargo, mientras el atacante va perdiendo fuerza, el hablante poético ensalza los atributos de éste. En la penúltima estrofa, por ejemplo, la poeta emplea la frase “abrasadoras turmalinas” (18) para describir las escamas del oponente. Aunque calientes y peligrosas en este poema, las

turmalinas poseen gran belleza. Son minerales preciosos que pueden encontrarse en distintos colores. No obstante, la turmalina roja es una de las más conocidas debido a su parecido con el rubí. La turmalina azul, además, sobresale por su escasez y belleza. Tanto el color rojo como el azul nos remiten a la idea del fuego ya que el rojo tiende a ser utilizado para representar lo caliente y peligroso y el azul es color de la parte más caliente de la llama. Asimismo, las plumas que resultan de la metamorfosis de las escamas confieren la idea de suavidad. Ibáñez, en esta imagen, produce una representación preciosista de la debilidad del guerrero, evoca al Modernismo y retoma el cromatismo y el preciosismo característicos de este movimiento.

Por medio de este poema, Ibáñez presenta su victoria sobre la tradición poética que, en los escritos analizados se representa mediante las imágenes de la esfinge y el demonio anfibio cuyo aspecto y poder en el poema connotan poder. No empuja a la capacidad de amedrentar a través su apariencia y de su fuerza, el guerrero de *La batalla* permanece en pie de lucha.

Los poemas “Combate oblicuo” y “Vivac” continúan la descripción del oponente como un monstruo. Se observa en estos poemas cierta fascinación por lo feo, “una antítesis de lo bello, una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción” (Eco 133). En ambos, la imagen de los oponentes se asemeja a la de unos zombis. A través de estos oponentes, que aparentan vida y, al mismo tiempo parecen estar muertos, se expresa el temor a la destrucción y a la muerte como una forma de destrucción. Ángel Ferrero y Saúl Roas, de la Universidad Autónoma de Barcelona, en su artículo “El ‘zombi’ como metáfora (contra) cultural,” explican por qué el zombi ha sido empleado como símbolo de un sinnúmero de cuestiones sociales, culturales y económicas en las películas y dedican una sección de su artículo a analizar qué es el zombi, cuáles son sus cualidades monstruosas y por qué puede ser utilizado como metáfora de elementos diversos. Según lo que exponen Ferrero y Roas, un monstruo es “la representación de lo que nos

asusta” (4). El zombi, por su parte, es “un monstruo que no representa casi nada en concreto, y que por tanto lo puede representar casi todo, según se le relacione con un contexto histórico y social determinado o con otro. Esta imprecisión dentro de un marco delimitado, sin embargo, es la que lo hace flexible y apto para la metáfora” (5). El zombi se conoce en todas las culturas debido al “común temor a la muerte” (6). Ferrero y Roas añaden:

[...] al contrario de lo que ocurre con otros monstruos semejantes, el zombi no habla (casi nunca), no tiene nada que decir porque no sabe nada. Y no sabe nada porque, generalizando, el zombi es un ser humano que por culpa de alguna intoxicación o de un virus deja de sentir y pensar. El zombi no es realmente un monstruo al uso, sino una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado. Y aunque siempre acaba cometiendo algún tipo de crimen, no es realmente por voluntad propia. De esta forma el zombi se convierte en monstruo y víctima a un mismo tiempo, y esta dualidad le hace todavía más aterrador. Es víctima porque no puede ni escapar de sus instintos ni del contagio, y es monstruo porque aparentemente nadie le obliga a actuar de ese modo. Es monstruo y víctima porque ni es consciente de su maldad, como sí ocurre con Drácula u otros monstruos, ni es consciente de su lamentable situación. El zombi representa así a ese ser humano que ha perdido su humanidad, y es esa pérdida de humanidad, transmitida por nuestros semejantes como un virus, la que nos aterroriza realmente. Entendemos así que la conducta perversa es contagiada como un virus, y por tanto hay un intento de resistencia hacia ser contaminado por ella. Un virus que nos inculca tanto el consumismo desacerbado, como en *Zombi*, como la codicia o el totalitarismo, como en *La tierra de los muertos*. No es por tanto el miedo a la muerte o a lo desconocido lo que representamos con el zombi, sino el miedo a ser controlado y actuar de forma inconsciente. En resumen,

el zombi es la representación de un monstruo, sí, pero también de una víctima, de un engañado, del que no es consciente de lo que sucede, del alienado, y que aún así infringe el mal, lo perpetúa y lo contagia. Esta es una de las razones de que el zombi se haya adaptado mejor que otros monstruos a nuestra realidad. (7)

En “Combate oblicuo,” los oponentes son autómatas que caminan dejando un rastro tenebroso a su paso. Su imagen asusta precisamente por la pérdida de humanidad. Estos tienen el “rostro amarillado (19), miran por “el costado” (19), “danzan entre los escombros como recónditos payasos” (19), de su “quijada sin sonrisa” (20) se desprende “una baba tensa” (20), se acercan a la mesa “tiritando sus hambres” (20) y devoran la sangre, allí representada por “el vino triste de la guerra” (20). El aspecto de estos causa repulsión, trastoca el orden y provoca el caos. La imagen de estos enemigos zombis nos remite al artículo “Poderes del horror,” de la teórica Julia Kristeva, y a los significados que ella ofrece de lo abyecto. La estudiosa señala que: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (1). Kristeva, en su ensayo, hace referencia a lo abyecto como un “una torsión hecha de afectos y de pensamientos” (1), y lo relaciona con aquello que provoca asco y repulsión (2), con lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (3), y con el concepto de la ambigüedad (6). En los poemas “Combate oblicuo,” “Vivac” y “Alerta” el enemigo se perfila como un ente desagradable y abyecto, diametralmente opuesto a lo que consideraríamos como un ser humano normal y saludable.

La primera estrofa del poema “Combate oblicuo” contrasta con el resto del poema. En la misma, se muestra un paisaje que brinda una aparente sensación de paz y hermosura y evoca la naturaleza romántica: “Entre los adultos jardines,/cuando la flor copiosa esparce/con los

incendios del perfume/la frescura que arredra al ángel” (19) . En este jardín, el perfume de las flores espanta al ángel, es decir, a las fuerzas del bien, lo espiritual y lo divino porque allí habitan seres cuya apariencia es demoníaca: “sacan el rostro amarillado/y sólo tocan las espinas;/la sangre negra les asoma/por el costado con que miran” (19). Su rostro es amarillo, el mismo color del azufre, elemento vinculado al infierno. Su sangre, ya coagulada sale por el “costado con que miran” (19), lo que da a entender que sus cuerpos están desfigurados porque no miran con los ojos ni con la cara, sino con una parte del cuerpo que está al lado, que bien podrían ser sus vísceras. Esta imagen del cuerpo desfigurado nos remite al aparente desorden del *Guernica* de Picasso. En este cuadro, en el que el pintor español Pablo Picasso plasma la violencia de la Guerra Civil Española, aparece un toro que, según lo explicado por el pintor significa “brutalidad y oscuridad.”⁶ La figura del toro, que corresponde con las características del cubismo, posee un ojo colocado al lado. Los enemigos de la voz poética en “Combate oblicuo,” también miran por el lado y traen violencia y oscuridad. Éstos recrean en su cuerpo el caos y la inestabilidad de una guerra, borran los límites entre la vida y la muerte y encarnan el miedo a la destrucción que se experimenta como síntoma de la ansiedad de la autoría.

Estos oponentes tienen un caminar lento puesto que “arrastran la tormenta” (19) y “cogen los detritus del rayo” (19), es decir, lo que queda del rayo después de su descomposición. Esta descripción les otorga un aparente poder que el hablante poético se encarga de rebajar por medio de palabras desvalorizadoras. Señala que estos “danzan entre los escombros/como recónditos payasos” (19). Al colocarlos entre los escombros—sobrantes o desechos—y describirlos como

⁶ Para una descripción del *Guernica* de Picasso, acceda la revista electrónica *La fraternidad* en: <http://lafraternidaddotcom.wordpress.com/2011/09/02/el-guernica-de-picasso-es-transportado-desde-los-eeuu-a-madrid/>.

payasos escondidos, el hablante poético les resta seriedad y potencia a sus contrarios. En otras palabras, los ubica en el mismo nivel que la basura y revela su cobardía.

Asimismo, la voz poética manifiesta la torpeza de sus adversarios al indicar que sus golpes son “bizcos” (19), en otras palabras, desviados y no certeros; y que se consumen con sus propios golpes ante la llegada de los guerreros buenos. Los guerreros del bando amigo, son “ínclitos” (19) y “mueven sus espadas de neblina/en la raíz de los almendros” (19). El hablante poético coloca a estos guerreros en una posición de reconocimiento al llamarlos “ínclitos,” en otras palabras, ilustres. Reconoce, además, que son poderosos pues “mueven sus espadas de neblina/en la raíz de los almendros” (19), árbol cuya raíz es profunda. Cuando indica que “mueven sus espadas de neblina” da a entender que estos son espíritus; por lo tanto, carecen de cuerpos físicos lo que los capacita para llegar a donde deseen sin limitación de la materia. Estos versos revelan que, más allá de ser un combate cuerpo a cuerpo, esta es una batalla espiritual entre el bien y el mal en la que la autora ha colocado al bien en una posición privilegiada.

Los “ínclitos guerreros” (19) se enfrentan a “pálidos demonios” (20), descritos como “tersos roedores del abismo” (20). Aparentan suavidad, no obstante, su cuerpo de ratón se vincula con lo bajo, lo dañino, lo maligno y lo peligroso, así ponen de manifiesto su procedencia infernal. Estos seres, también abyectos destruyen su entorno y participan de una celebración que está motivada por la tristeza y la violencia. Ellos vienen a destrozar las “torres hermosas” (20): “En la fiesta que nutre el llanto/cuando fulmina la victoria/salen de sus tibios rincones a ultrajar torres hermosas” (20). Estas torres nos recuerdan al poema “Atalaya,” cuyo título y contenido evocan el significado de la propia palabra: la zona privilegiada desde la que se mantiene la vigilancia. Las torres, además poseen una connotación femenina relacionada al prototipo de la doncella hermosa y virgen resguardada en un claustro protegido. La descripción monstruosa de

los enemigos corresponde al estereotipo del ente destructivo y horroroso que viola (ultraja) la virginidad y la pureza de la torre, lugar donde se preserva la castidad de la doncella.

No obstante, los guerreros del bando favorecido por la voz poética tienen aún más poder y la posibilidad de triunfar ya que, al final del poema, los adversarios se autodestruyen:

Y antes que se vuelvan los héroes,
—al escozor de sus presencias—
con la túnica inmaculada
y el escudo a la luz siniestra,

en la propia sangre devoran
el vino triste de la guerra,
y sus bocas resquebrajadas
en lento polvo se dispersan. (20)

Los oponentes no ganan; nunca llegan a ser “los héroes.” Tampoco brillan ni alcanzan la pureza (“túnica inmaculada”) Su presencia causa dolor. Estos se beben la sangre de sus contrincantes—“vino triste de la guerra”—y la suya—“la propia sangre”—. Al final, sus bocas, parte de su cuerpo con la que pueden expresarse y consumir alimentos, se hacen polvo; en otras palabras, se deshacen tal y como se descompone un cadáver.

El poema “Combate oblicuo” hace honor a su título. Se forman ángulos oblicuos cuando dos líneas se encuentran, se cortan y forman dos ángulos desiguales: uno agudo y otro obtuso. Los enemigos y el guerrero, al igual que las líneas, convergen en la carencia de la voz éste experimentó en poemas previos, como por ejemplo, “Atalaya.” Su situación se encuentra de manera “oblicua,” en otras palabras, los enemigos y el hablante poético comparten la situación de mutismo y hacen como las líneas que forman los ángulos de este tipo: se tocan en un mismo punto. Además, la situación entre los enemigos y el hablante poética es oblicua, en otras palabras desigual. Los enemigos aparentan mayor poder y capacidad de causar daño y temor. Asimismo, lo oblicuo aquí también se refiere a la posición de los combatientes buenos con respecto a sus

enemigos. Sus “espadas de neblina” dirigidas hacia la “raíz de los almendros,” forman un ángulo oblicuo con respecto a la tierra. El combate se describe como oblicuo por el tipo de ataque realizado por parte de los aliados. No obstante, a pesar de los ataques llevados a cabo por el lado del bien, nadie gana ni pierde. Los adversarios se autodestruyen, beben su propia sangre y se hacen polvo. La batalla entre el bien y el mal quedó sin una conclusión, tal y como ha sido en el mundo. Se sabe que muchos colocan al bien en un sitio privilegiado pero el mal tampoco deja de existir; más bien se fuga y se dispersa.

Los monstruos enemigos, que al final han quedado sin voz puesto que sus bocas se han desintegrado, han roto los límites del bien y del mal, de la vida y de la muerte y de lo real e irreal. Como zombis cuyos cuerpos cadavéricos han adquirido un aliento de vida, su apariencia evidencia su ser indefinible. Ni vivos ni muertos, participando de una realidad pero sin serlo y retando la preeminencia del bien, estos recrean la misma tarea revisionaria que explica Harold Bloom en su libro *Anxiety of influence*. El crítico literario propone seis maneras en las que los poetas hombres se ven influenciados por la obra de sus precursores y explica los procesos que se emplean para manejar esta influencia. Estas son: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonization*, *Askesis* y *Apophrades*. A través de las mismas los poetas jóvenes hacen giros y movimientos correctivos, reconstruyen una obra a partir de un fragmento previo, rompen con patrones establecidos, se aprovechan del poder de sus precursores, se separan de sus precursores y engranan su trabajo al de los poetas previos de forma tal que su poesía sobresale. De estos enfoques revisionarios, los zombis representan dos de ellos sobresalientemente: la *Tessera* y el *Apophrades*. El primer acercamiento consiste en la finalización de la obra del precursor mediante la antítesis y el uso de un fragmento para reconstituir el todo. Los zombis cogen los remanentes del rayo (“detritus del rayo”), danzan entre escombros, tienen la mirada en el costado

y sus bocas están resquebrajadas. Los elementos en sus cuerpos o cercanos a éstos se encuentran fragmentados y ellos transitan en medio de los pedazos. En lugar de construir a partir de cosas nuevas, se mueven a través de la destrucción. El *Apophrades*, por otro lado, alude al regreso de los muertos. Bajo este enfoque revisionario, los poetas más nuevos crean a partir de la obra de sus precursores ya fallecidos hasta el punto en que el trabajo de los precursores parece haber sido escrito por los poetas más jóvenes. En el poema “Combate oblicuo,” los enemigos provienen del más allá; han regresado a la vida por unos instantes. Los enemigos zombis reconstruyen a partir de fragmentos incompletos (*Tessera*) y penetran el mundo de los muertos con el fin de alcanzar la creación propia (*Apophrades*).⁷

Estos caminantes autómatas “cogen los detritus del rayo” y “danzan entre los escombros” (19), en otras palabras, se mueven y actúan a partir de remanentes de lo que fue una chispa eléctrica cargada de energía y potencia y de los desechos de una edificación arruinada o derribada. Asimismo, su aspecto refleja el mundo de la muerte del cual provienen, en el cual han luchado y del que se alimentan: “en la propia sangre devoran/el vino triste de la guerra” (20), es decir, se nutren de la sangre de los caídos en la batalla. Estos monstruos representan a los hombres que, de forma amenazante aparecen, repitiendo patrones y trayendo consigo sus propias luchas. Ellos llevan a cabo acciones opuestas a la tarea de la mujer escritora: crear en ausencia de precursoras a imitar y reivindicarse a través de su escritura.

“Vivac,” penúltimo poema de la sección “Los combates,” mantiene la misma línea que los anteriores. El hablante poético vuelve a describir unos entes malévolos que llegan en la noche y causan miedo. Sus cualidades, al igual que en el poema “Combate oblicuo,” corresponden a las características de los zombis y su aspecto desagradable proporciona una representación poética

⁷ Para detalles sobre estos procesos revisionarios, véase Bloom 14-15.

de lo abyecto. El hablante poético ubica a estos seres en un vivac o vivaque: un lugar donde las tropas pasan, sin techo, la noche. Allí, a la intemperie, la voz poética traza un cuadro en el que el frío, la soledad, el temor y el desamparo sobresalen. “Vivac” constituye un retorno al punto de partida, el poema “Atalaya.” El muro continúa presente y perpetúa la sensación de aislamiento a la cual se accede desde el inicio del poemario. En “Vivac” es un “muro de temblor y soledades” (21). Tanto la composición primera “Atalaya” como “Vivac” muestran un muro que aísla a la voz poética y le provoca temor. A diferencia del “muro frío” de “Atalaya,” el segundo está rodeado de un fuego que aísla aún más a quienes estén tras éste: “El muro de temblor y soledades/que el fuego enlaza con minutos de oro/las malheridas piedras asegura/alrededor de su recinto isleño” (21). No obstante el significado sigue siendo similar. En “Atalaya,” el canto se queda “en ascuas” (7); se entiende que el fuego los destruye. El fuego, en “Vivac,” también aísla, de forma preciosista—“con minutos de oro”—a quien haya permanecido tras el muro.

Asimismo, la noche se presenta como una amenaza. Ibáñez la personifica a través de la voz poética al expresar que ésta “yace, empuja, ciñe/con músculo de escarcha y negro peso” (21). Da la impresión de que el cielo se viniera abajo. La noche aprieta. La escarcha es metáfora de las estrellas. La oscuridad oprime tal como la “sombra ceñida en la garganta” al inicio de *La batalla*. Los alrededores, por su parte, también representan un desafío. En “Vivac,” aparece un campo “lleno de hierbas ácidas que buscan/en la sangre los tibios bebederos/descuajados del canto y del gemido”(21). Estas plantas se meten en la sangre para beber de ella. La fuente de sangre, “los tibios bebederos” (21), sin embargo, carece de expresión. Los bebederos están “descuajados del canto y del gemido” (21). El ambiente en “Vivac” nos devuelve a la imagen del “negro bosque” en el poema “Combate oscuro.” En este bosque, las palomas tenían “una muerta flor de nieve en la garganta” (11), lo que se interpreta como un impedimento en el canto.

Asimismo, la hierbas ácidas nos remiten a las “ácidas rosas” (17) del poema “Duro combate,” las cuales provienen de las “recónditas heridas” (17) que provocan un dolor en el interior del hablante poético. Las “hierbas ácidas” (21) también van directo a lo profundo del hablante poético pues lo atacan para beber del líquido vital. Tanto “el negro bosque,” como las “ácidas rosas” y el “campo lleno de hierbas ácidas” representan una amenaza de muerte para la voz poética y, por ende, una amenaza para su canto.

En un poemario como *La batalla*, en el que el canto es igual a la vida misma, tanto las hierbas, como el muro, la noche, el frío y el fuego constituyen peligros para la expresión de la voz poética y comunican la ansiedad de la autoría sufrida por Ibáñez. El acto de escribir/cantar puede aislarla, tal y como el muro separa a las personas; o destruir su cuerpo tal y como los cambios extremos en las temperaturas terminan con la vida de los organismos y el fuego convierte en cenizas la materia. No obstante, a pesar de todos los riesgos presentados, el hablante poético triunfa; su canto permanece: la noche canta “en fuga por su muerte” (“Atalaya”) y se disipan los límites entre la noche y el día, la oscuridad y la luz, la vida y la muerte y el bien y el mal; su cuerpo queda “hecho pedazos melódicos” (“Combate oscuro”), su canción reta a la “materna esfinge” (“Combate imposible”), y logra combatir “a ciegas” tratando de evitar la muerte (“Duro combate”).

En medio de un ambiente hostil, aparecen los seres tipo zombi, quienes, al igual que en el poema “Combate oblicuo,” tienen el rostro amarillo. Su aspecto causa repulsión. Estos llevan “una viscosa marcha” (22) y el pecho peludo; lo que en el poema se menciona mediante la metáfora de “velludo latido” (22). Además, carecen de visión y no pueden comunicarse. La voz poética los llama “conspiración de monstruos ciegos” (22). Los monstruos emiten un “sordo atisbo”—una señal sin sonido—y, mientras caminan en la oscuridad, se van deshaciendo: “un

sordo atisbo, una viscosa marcha/en el compacto andar de las tinieblas/su velludo latido descompone” (22). Se escuchan además risas de horror, “Risas que de las médulas del miedo/hacen guijarros de agresiva espuma” (22), es decir, risas que provienen del temor y que son tan destructivas que pueden convertir a la “espuma” en pequeños trozos de piedra. El aspecto repulsivo, abyecto, de los monstruos contrasta significativamente con la perfección de la poesía de Ibáñez, quien con sumo cuidado ha empleado complejas metáforas y ha trabajado la métrica de sus versos de manera casi obsesiva lo que muestra la tendencia hacia la artificialización y el virtuosismo que distingue al neobarroco. Los monstruos en este poema corresponden acertadamente a la descripción que ofrecen Ferrero y Roas: “[...] una masa de individuos físicamente desagradables, depravada, vesánica, sedienta de sangre y, en suma, fuera de toda civilización” (8).

Además de la turba de enemigos que se acerca, se observan unas máscaras que tienen vida propia: “Y de las tenues máscaras que brincan/al lívido jadeo de la hoguera/saltan palabras que en un instante chocan/y a sus rincones, ateridas, vuelven” (22). Sus brincos a la hoguera ilustran metafóricamente las almas en el infierno. Las palabras salen de las máscaras violentamente al igual que las expresiones de una persona en un momento de sufrimiento o confusión. Estas regresan a sus rincones pasmadas de frío (“ateridas”). La llama a la que saltaron está a punto de extinguirse (“lívido jadeo”). Las palabras se esconden en medio de la confusión de un infierno frío. Las máscaras les sirven a los combatientes para protegerse y para evitar ser identificados. Las palabras, por su parte, abandonan momentáneamente estas máscaras. El verbo puede más que la mentira, que el escondite y que el físico. Tiene vida propia y se mueve solo. En este poema, se enfrenta al frío del abandono y de la muerte, al igual que el guerrero en “Atalaya” cuando lo dejan desamparado sobre el muro frío. Las palabras regresan a sus rincones pues le

huyen a la muerte. Éstas constituyen vida en sí mismas lo que reitera parte de la tesis de este análisis: canto = poesía = vida. El verbo permanecerá no importa las circunstancias ni la muerte de los guerreros/escritores en medio de la lucha por la supervivencia/creación.

Las cualidades de los guerreros guardan correspondencia con las de los escritores y las escritoras. La tarea de escribir constituye una batalla constante en la que los significantes se intercambian, evidencian su movilidad y mutabilidad e, incluso, tienden al caos. La palabra, ya sea mediante el acto revisionario de retar a los precursores o a través de la lucha por abrirse espacio en el mundo literario, va a prevalecer y a mantener un diálogo constante mediante el intertexto y el carácter activo de las personas que escriben y leen.

A medida en que se acerca el final del poema, sobreviene el desorden y surge una lucha entre la luz y la oscuridad. La antepenúltima y la penúltima estrofa de este poema recrean vigorosamente el caos y la confusión propios de una guerra cuerpo a cuerpo. “Las miradas se tocan y se apartan/cambiándose en luciérnagas marchitas,/viejas flores del alba entre las fuentes/y antiguas invenciones del rocío” (22), dice el poema. Da la impresión de que los ojos se salen y pierden su brillo. El ir y venir de las miradas ofrece una sensación de confusión. Las “luciérnagas marchitas,” las “viejas flores del alba” y las “antiguas invenciones del rocío” representan la cercanía a la muerte. Las palabras antiguas, marchitas y viejas, todas adjetivos relacionados al paso indeleble de los años, reafirman la pérdida de fuerzas y la sensación de dolor. De esta manera, Ibáñez nos presenta la estampa de un *locus amoenus* invertido, en el que se ha perdido toda posibilidad de sosiego y en el que ha desaparecido todo vestigio de belleza y esplendor.

Esta escena la protagonizan los zombis, quienes retan a la muerte al salir de sus tumbas y deambular: “entran en las amargas calaveras, revuelven en la hondura, abren extraños/laberintos,

ambulan y retornan/con una lumbre que a la muerte irrita” (22). Los versos antes citados describen el proceso mediante el cual los espíritus vuelven a sus cuerpos y les dan vida (“entran en las amargas calaveras”). Cuando “revuelven la hondura” y “abren extraños laberintos” recrean el momento en que abren las tumbas y cavan para recuperar sus cuerpos. De esta forma, llevando luz, la “lumbre,” desafían a la muerte; la muerte se “irrita.” Mediante los monstruos y la poesía, Ibáñez trastoca el orden. Las oposiciones binarias de luz/tinieblas y vida/muerte se ven alteradas. Los zombis recuperan la vida en el poema. Las diferencias y los límites desaparecen y, al menos, por un instante, se desconoce donde termina la vida y comienza la muerte, y viceversa. Ocurre lo que Terry Eagleton expresa en su libro *Literary Theory: An Introduction*, cuando explica el post-estructuralismo: “[...] it now begins to look much more like a sprawling limitless web where there is a constant interchange and circulation of elements is absolutely definable and where everything is caught up and trace to everything else” (129). Los significantes de la luz y las tinieblas y de la vida y muerte se intercambian y circulan, comparten significados y derriban fronteras. Los significados se abren a una multiplicidad de posibilidades, se entrecruzan y se topan con la elasticidad de los límites que caracteriza al neobarroco. El poema “Vivac” constituye la metáfora de ese espacio abierto, al raso, donde no hay límites de un techo y todo es posible, pero en el cual también siempre hay un riesgo: la aventura del que desafía lo convencional en busca de otras posibilidades sin tener certeza de lo que al final puede encontrar.

Al término de este poema, al igual que en composiciones anteriores, se acerca el amanecer y sobrevienen la muerte, el dolor y la destrucción: “Mientras resbalan hacia el día, secas,/y en sorda fuga las ráfagas de llanto,/blanquean las cenizas alumbradas/con la gracia de Dios en el pedrusco” (22). Esta última estrofa nos remite a los versos del poema inicial “Atalaya”: “Sobre este muro frío me han dejado/con la sombra ceñida a la garganta/donde

opreme sus brotes de tormenta/un canto vivo hasta quebrarse en ascuas” (7). Al describir, mediante el recurso del oxímoron, la fuga de las ráfagas de llanto como sorda y seca, la voz poética manifiesta la imposibilidad de expresarse y comunicar sentimientos. Al igual que en los versos iniciales de “Atalaya,” el canto está oprimido. De este ahogo de la voz, solo quedan las ascuas o “cenizas alumbradas.” Dios se asoma allí, sobre un pedazo de piedra no labrado, un pedrusco, y brinda su favor salvífico, su gracia, pero sin mayores consecuencias. El Dios mencionado por la voz poética, escrito con letra mayúscula, actúa como el Dios cristiano, inmanente y trascendente; está presente pero da libre albedrío a las personas. Todo parece volver a un aparente orden mientras Dios observa. Digo aparente porque este es el tipo de orden que existe cuando todo se paraliza mientras se espera de que ocurra algo aterrador, similar a estar en el ojo del huracán. La gracia de Dios no parece tener algún resultado tangible. Habrá que esperar al final del libro, al penúltimo poema, “Triunfo de guerrero,” en el que Dios reaparece y reconoce el esfuerzo del guerrero.

“Vivac” es el poema en el que se expresa plenamente la ansiedad de la autoría y el miedo a no poder comunicarse. Aislada en el vivaque, distanciada por el muro y el fuego destructor, la voz poética pasa una noche al raso, a cielo abierto, mientras se percata que monstruos enemigos—interpretados en este estudio como las voces patriarcales de obras literarias previas—están al acecho. Se observa en este poema, que el hablante poético pierde, gradualmente, el sosiego mientras los enemigos ambiguos, caminantes vivos y muertos al mismo tiempo, parecen traer a la muerte consigo y retarla simultáneamente. Cuando sus enemigos retornan a sus cuerpos (“sus amargas calaveras”) (22), se disipa el miedo del guerrero a la muerte y a la destrucción. Queda entonces la noche, cuyo respiro está descrito como “espina gutural,” es decir, algo que lastima la garganta e impide la libre expresión. La noche oscura, al final, es sustituida por el día,

representativo de la vida. No obstante, la carencia de expresión se perpetúa mediante la falta del sonido del llanto (“en sorda fuga ráfagas de llanto”). Permanecen la indiferencia y la falta de reconocimiento con la que se inició el poemario a pesar de que el límite para los significantes es el firmamento, en otras palabras, no existe frontera para la creación. La creación constituye ese punto donde los significantes se tornan infinitos.

Tras atravesar distintos tipos de combate, el guerrero advierte a los centinelas que estén alerta ante los peligros. En el poema “Alerta,” el último de la sección “Los combates,” el guerrero anuncia que vienen los raposos. Al principio de esta composición, el guerrero y hablante poético menciona a un solo raposo pero luego habla de los raposos, en plural. Sea en singular o en plural, el raposo representa un grave peligro para los combatientes. Por definición, un raposo puede ser un hombre taimado y astuto como también puede ser un zorro. Ibáñez combina ambos significados en el mismo poema. El guerrero anuncia que se acerca este raposo y pide a los centinelas que se preparen. “¡Alerta, centinelas!” dice la voz poética (24-25). A la vez, la voz poética describe a los raposos como animales de forma abyecta, como criaturas hediondas y hambrientas poseedoras de lenguas, uñas, garras y hocicos. Los siguientes versos lo confirman: “que el fúnebre raposo hace chasquear su lengua.” “Tras él vendrán, tras el hediondo rastro/vendrán los otros con picantes lenguas,/con malas uñas, con oblicuas hambres/ a sitiar la ciudadela.” “Ya vienen; garra y hocico, torcidos ojos en salada brega;/cruzan brincando entre tinieblas ven/ entre sucios relámpagos jadean” (24-25). El guerrero y hablante poético ordena a los centinelas a protegerse, a prepararse y a resguardarse. Les dice: “Proteged esas rosas,” “guardad las flores, enterrad las perlas,” “esconded las palomas,” “Clausurad los perfumes,” “cubrid los manantiales y las gemas,” “Pulid vuestros venablos,” “encended las hogueras,” “dejad caer la muerte sin usura,” “honrad a la amapola y a la abeja” (24-25). El guerrero

confronta el miedo que proviene de lo que podría ser la pronta llegada de un grupo diferente al que él pertenece. Al querer proteger, guardar, esconder y clausurar demuestra su agorafobia o miedo a estar en público, síntomas que caracterizan la ansiedad de la autoría. Asimismo, el hablante poético desea preservar la belleza ante la llegada de unos seres cuya apariencia es diametralmente opuesta a los elementos que el guerrero desea cuidar. Se suscita una batalla también estética en la que Ibáñez, a través de la voz poética emite un juicio estético, exalta el valor positivo de lo hermoso y lo enfrenta a la fealdad, al mismo tiempo en que realiza un juicio moral sobre lo bueno y lo malo. En “Alerta,” lo bello es bueno y lo feo es malo. No obstante, los raposos, la parte fea y mala, poseen las ventajas que un guerrero necesita en el combate: fuerza, astucia y poder. Por consiguiente, las fronteras entre lo bueno y lo malo dejan de ser claras puesto que aquello que es físicamente feo posee cualidades internas e intelectuales deseadas por la sociedad.

Resulta interesante, además, que este llamado a la protección constituye una variante de aislamiento. Los centinelas se encuentran en una posición similar a la del guerrero en “Atalaya;” están vigilando y observando. La voz poética los llama a protegerse de estos raposos que representan metafóricamente al hombre y a la concepción de la masculinidad en las sociedades capitalistas. Sobre el entendimiento de la masculinidad en las sociedades capitalistas, el psicólogo social Juan J. González Armenteros señala:

A partir de los preceptos teóricos de Charles Darwin sobre la evolución de las especies y de la sociedad, en el siglo XIX se empezó a pensar que la vida en la sociedad era una lucha por la existencia regida por el lema de la supervivencia del más apto. La adopción social de esta teoría tuvo como consecuencia que la competencia se considerara como la fuerza motriz de la vida, especialmente de la económica, y que la agresividad fuera el

ideal del mundo, especialmente del mundo de los negocios. Desde ese momento en adelante se equiparó la masculinidad con el ser competitivo y exitoso. Bajo esta concepción se consideraba al hombre como el más fuerte, valiente e inteligente, mientras que la mujer era un ser pasivo, de cuerpo débil y de cerebro deficiente. (49-50)

El raposo, zorro y hombre astuto, encarna el ideal del hombre competitivo y agresivo que busca tener todo y salir airoso. Por eso, la voz poética llama a los centinelas a estar pendientes y a proteger sus pertenencias. Tanto los centinelas como el atalaya del primer poema, se resguardan o se encarcelan a sí mismos, de manera similar a la doncella hermosa y virgen en la torre. Al encerrarse, protegen sus cuerpos pero su voz queda inaccesible al mundo mientras que los raposos presumen de sus atributos, ventajas, poder físico y violencia.

Luego de analizar los poemas “Duro combate,” “Combate oblicuo,” “Vivac” y “Alerta,” puedo concluir que el canto es poesía y la vida es canto, como ya había quedado establecido en el primer capítulo. El guerrero de Ibáñez se encuentra en constante lucha por proteger la vida frente a la amenaza de enemigos diversos.

Los oponentes del guerrero son monstruos que se asemejan a zombis o a criaturas salvajes, como es el caso de los raposos. Su aspecto desagradable nos remite al tema de lo abyecto. Al presentarse los zombis, estos provocan el desorden y recrean el caos de la guerra. Simultáneamente, ocurre una transformación de los significados la cual revela la mutabilidad de los signos. La vida se torna en muerte y la muerte en vida. Las palabras/canto/vida misma le dan el aliento a los zombis que, habiendo estado muertos, ahora deambulan en la poesía gracias al poder creativo de la palabra. Los límites de la noche/muerte y el día/vida son confusos. En la poesía de Ibáñez, se superponen estos binarios; la muerte siempre llega acompañada de la luz y

del amanecer, los cuales se supone que representen la vida. Los significantes chocan, se construyen, se destruyen, se afirman y se niegan al mismo tiempo.

Este continuo ir y venir de los significados se observa también en el poema “Alerta.” Los significados en este poema van más allá del signo. Observados como un todo y unidos por la poesía, los signos en “Alerta” no solo evidencian significados que están adheridos tanto a la palabra como a la estructura del poema—teniendo en cuenta siempre su mutabilidad—sino también revelan el poder de la autora sobre su propia creación y las ansiedades sufridas por ésta. A través de la confrontación entre el guerrero y los raposos, criaturas taimadas y astutas, Ibáñez enfrenta la concepción del hombre que ha prevalecido en las sociedades patriarcales.

Los poemas “Vivac” y “Alerta” ofrecen un panorama de aislamiento de la voz poética frente a la aproximación de los enemigos. En “Vivac,” el hablante poético lucha a la intemperie, expuesto a los peligros de la noche. Se mantiene en el “recinto isleño,” tras el “muro de temblor y de soledades.” En “Alerta” también encierra las cosas que considera valiosas y muestra su deseo de protegerlas de los enemigos. Al encerrarse o aislarse, se incomunica y, al mismo tiempo, se enfrenta a la posibilidad del fracaso mientras los enemigos se acercan y persiguen la destrucción del hablante poético.

Los adversarios, por su parte, presentan una imagen desagradable, abyecta. A través de su poesía, Ibáñez recrea la fealdad y se enfrenta a ésta. El cuidado de los versos de Ibáñez contrasta significativamente con el aspecto repulsivo de los enemigos del guerrero. La elegancia de sus composiciones desplaza el repugnante aspecto de éstos. Mediante la poesía misma, la autora se lanza a combatir contra: los enemigos, la fealdad, el desorden estético y el miedo a la muerte como final de la creación poética. La autora logra, por medio de signos cambiantes, confrontar a la tradición patriarcal que lleva dentro, los dolores internos y la amenaza de la autodestrucción

(“demonio anfibio”), devaluar a sus adversarios (“recónditos payasos”), desafiar la muerte (“monstruos ciegos”) y protegerse del hombre competitivo y astuto (“el raposo”). La lectura de estos poemas reitera la capacidad que posee la poeta para adentrarse en el interior de sus enemigos, confrontarlos a través de las palabras y experimentar con los signos y significados de la poesía, el canto, la vida y la muerte. De esta manera, la poeta demuestra que adquiere poder a través del conocimiento.

Asimismo, los poemas antes analizados evidencian el matiz neobarroco de la obra de Sara de Ibáñez. La inestabilidad y la elasticidad de los límites explicada por Calabrese se muestra en la pérdida de las fronteras entre el bien y el mal, la vida y la muerte y lo real e irreal, así como también en la alteración de los significados de estos significantes. De igual manera, se observa un marcado sincretismo en: las cualidades modernistas—cromáticas y preciosistas, principalmente—, la descripción romántica de la naturaleza, la exageración barroca en los monstruos y la apariencia surreal de éstos. De esta forma, Ibáñez dialoga con movimientos anteriores y los enfrenta, algo que también llevará a cabo a través de la intertextualidad con otras obras literarias, en particular con *Altazor*, lo cual será analizado y explicado en el próximo capítulo.

Capítulo tres: El hombre poeta/Altazor como enemigo del guerrero de Sara de Ibáñez

“La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo del que escribe .”

Roland Barthes

La intertextualidad constituye una de las características del neobarroco, aspecto que Severo Sarduy discute minuciosamente en su escrito “El barroco y el neobarroco.” Por ella, se entiende la existencia de un diálogo entre textos, lecturas y escrituras que involucra el entendimiento de la historia como “la práctica de estructuras significantes en oposición a otras estructuras significantes” (Kristeva 2). Para Roland Barthes, en *El susurro del lenguaje*, “el autor nunca es nada más que el que escribe” (68) y “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (69) caracterizado por ser plural y paradójico. La obra, por su parte, es un objeto de consumo (78) al cual los lectores reaccionan y del cual pueden también derivar placer (81).

En el poemario *La batalla*, se observa la intertextualidad entre éste y la obra *Altazor*, del chileno Vicente Huidobro. En el mismo, se aprecia la manera en que Ibáñez abandona su posición de lectora pasiva a la de lectora-escritora y consumidora productiva, usando el término de Calabrese, es decir, beneficiaria que añade algo suyo al objeto de consumo que está recibiendo o leyendo. Sara de Ibáñez se enfrenta al canon poético masculino a través de la figura del guerrero. El guerrero confronta al enemigo con valor, le cuestiona y lo desafía, igual que la mujer poeta reta a los poetas hombres mediante su intervención en el mundo literario. Los poemas “Atalaya,” “Desafíos II,” “Prisioneros II,” “Los mensajes I,” “Triunfo de guerrero” y “Apoteosis” nos ofrecen claves que apuntan hacia una intertextualidad entre *La batalla* y

Altazor, de Vicente Huidobro. Al mismo tiempo, apuntan hacia *Altazor* como enemigo del guerrero de Ibáñez.

Altazor, obra icónica del Creacionismo, presenta la imagen del poeta hombre como creador y custodio de la poesía. *Altazor* se lanza en paracaídas. Durante su caída, expresa su pensar sobre lo que son la poesía y el poeta. A medida en que se desarrolla el poemario, Huidobro va jugando con las palabras hasta desarticular el lenguaje, de manera tal que, al final, lo expresado, aunque innovador, se torna en algo incomprensible.

Ocurre lo opuesto en el poemario *La batalla*. La intensidad de las imágenes y la multiplicidad de significados va en aumento a medida en que se desarrolla este poemario. La batalla ofrece un amplia gama de posibilidades interpretativas que se pueden extraer a través del análisis, del estudio de las relaciones entre este poemario y otros textos y movimientos literarios previos y del examen de los nuevos aportes que realiza la autora al género de la poesía. *Altazor*, por el contrario, en nombre de la creación, destruye el lenguaje y presenta expresiones carentes de significado. Sus expresiones al final constituyen una vuelta al origen, como los infantes cuando comienzan a hablar. El valor poético en *Altazor* reside en los significantes que el poeta pueda producir, no en sus referentes, lo que responde acertadamente a los postulados del Creacionismo.

Ibáñez, por su parte, se distancia de ello. Cada símbolo y cada metáfora, evidencia el cuidado en la selección del vocabulario y en el manejo de la palabra. Sus poemas en *La batalla* están estrechamente ligados por el tema de la muerte, el sufrimiento del poeta y la sangre derramada así como la angustia experimentada por éste. Asimismo, utiliza los poemas “Atalaya,” “Desafíos I y II,” “Prisioneros II,” “Los mensajes I,” “Triunfo de guerrero” y “Apoteosis” para retar al poeta hombre encarnado en el hablante poético de *Altazor* mediante el intertexto.

En los poemas de la sección “Desafíos,” del poemario *La batalla*, el hablante poético señala al enemigo, lo acusa, lo reta, lo enfrenta y lo ataca verbalmente. El encuentro entre guerrero y enemigo se intensifica. El guerrero deja un lado cualquier indicio de cobardía y entra en un careo con el adversario. Ibáñez, a través de la voz poética, se dirige a Altazor con un discurso contestatario y desafiante. Ibáñez reta a Huidobro y convierte a Altazor en enemigo del guerrero, el hablante poético de *La batalla*. En el primer poema de la sección “Desafíos,” la voz poética busca abiertamente un enfrentamiento e inicia una provocación. El guerrero identifica en su enemigo un ente de destrucción, conducta que responde a la desarticulación del lenguaje que realiza Huidobro a través de Altazor. El guerrero/hablante poético contrapone elementos hermosos con otros de menor valor y belleza. La llegada del enemigo ha provocado la decadencia de su entorno. El guerrero le indica: “Tú estás entre estas dulces hojas/que de sus diáfanos latidos/entre tardos gestos de luto/a frágil cobre han descendido” (“Desafíos I” 29). La claridad de los latidos de las hojas, expresada mediante el adjetivo “diáfanos,” ha sido trastocada por la oscuridad y muerte representadas por los “tardos gestos de luto.” Los latidos de las hojas transmiten a los lectores y a las lectoras la imagen de una vida plena y permiten pensar en un árbol que está recibiendo vida y alimento hasta la punta de sus hojas. La dulzura de estas, que representa suavidad y ternura, contrasta con el aspecto tosco y avejentado del cobre. El advenimiento del enemigo ha traído consigo la pérdida de belleza y de esplendor. De igual manera, la poesía pierde su esplendor al final de *Altazor*. Las palabras se tornan incomprensibles y carentes de significado.

Al igual que las dulces hojas se tornan moribundas, la lluvia también se desgasta sobre la flor: “Sobre la flor se ajó la lluvia” (29). Se menciona, además, en el poema “Desafíos I,” que “un hondo pájaro que abría/ con tierna llama el primer cielo/ cayó gorjeando su ceniza” (29). En

estos versos se anuncia la muerte del pájaro y, por consiguiente, el fin de su canto. El canto, equivalente a la poesía y a la vida, muere tras la caída del pájaro. Al ave se le quema la garganta: “cayó gorjeando su ceniza” (29). El canto se quema y se hace polvo; algo a lo que la voz poética había aludido desde el primer poema, “Atalaya”: “un canto vivo hasta quedarse en ascuas” (7). El pájaro “hondo,” profundo en sensibilidad cual poeta en un encuentro con su obra, cae como también cae Altazor en el poema de Huidobro. El ave de la poesía de Ibáñez, que es un símbolo de libertad, de la salida del espíritu luego de la muerte y de resurrección, experimenta lo mismo que Altazor: la caída y la muerte como equivalente a la muerte de la poesía, en otras palabras, el fin del canto. Sin embargo, el fuego abrasador que convierte al canto en cenizas no muere. Ibáñez concuerda con el hablante poético en *Altazor* cuando éste dice: “Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía” (366). El poder destructor y la energía del fuego van más allá de la desaparición del cuerpo al que estaba atacando. Se asemeja a la explosión de un volcán o de cualquier otro objeto: la energía que lo desbarata no desaparece, sino que se transforma; como la palabra que permanece en el papel y es interpretada de diversas formas lectura tras lectura y una y otra vez evoca diversos sentimientos.

Ibáñez desafía a Huidobro con majestad y elegancia. Todos los versos del primer poema de la sección de “Desafíos” son eneasílabos, versos que se caracterizan por las dos cualidades antes mencionadas. Mientras Ibáñez trata con sumo cuidado las formas y la puntuación, Huidobro incrementa la carencia de símbolos de puntuación y de significados en la medida en que avanza el poemario. El guerrero/poeta/andrógino le pide al enemigo/poeta/hombre que se presente: “Muestra la sombra, dame el rostro” (29). El guerrero también le indica a su adversario: “que ya en mi sangre te adivino” (29). Si lo tiene en la sangre, significa que lo tiene

metido por dentro; así como la mujer escritora lleva dentro la herencia y la carga de la tradición literaria masculina.

Altazor de Huidobro, publicado en 1931, es previo a *La batalla*. Ibáñez es heredera del discurso creacionista del chileno. No obstante, la escritora lo enfrenta a través de una poesía diametralmente distinta. Sus escritos, caracterizados por su lenguaje culto y el conceptismo barroco que podemos observar cuando la poeta aborda los temas de la muerte, el canto y la inmortalidad, por ejemplo, difieren de la propuesta reformadora presentada en *Altazor*. Mientras Huidobro reconstruye el lenguaje al grado en que desaparecen los significados y su poesía carece de una métrica fija y rima, Ibáñez se centra en la repetición de patrones silábicos y de rima. Asimismo, se percibe en la poesía de Ibáñez un apego a las formas clásicas, tradicionales y cultas. Se observa en ella extremo cuidado en la selección del vocabulario, la cantidad de sílabas de los versos, principalmente de arte mayor, la rima, mayormente asonante, y el tratamiento de la poesía como un ente que le sobrevive al/ a la poeta, al cuerpo y a la muerte. Esta última constituye un tema que se repite en las obras de Huidobro y de Ibáñez pero presentado desde dos perspectivas opuestas. La poeta enfrenta a Huidobro a través del guerrero y reconoce que ambos ofrecen un acercamiento al significado del final de la vida material: “Muestra la sombra, dame el rostro/ que entre los dos la muerte gira.” (29). Desde la perspectiva de *Altazor*, la muerte es el fin del poeta y de la poesía, mientras que *La batalla* permite una lectura de la muerte como triunfo a través de la palabra, puesto que el verbo mismo garantiza la inmortalidad.

En el segundo poema de la sección “Desafíos,” el hablante poético también invita a su oponente a acercarse, lo reta, lo acusa y lo desvaloriza. Simultáneamente, Ibáñez, en este poema, cuestiona, a través del guerrero, la concepción de la mujer que Huidobro presenta a través de su hablante poético. En el segundo canto, *Altazor* exalta a la mujer desde una perspectiva machista.

Se enfoca en su cuerpo, específicamente en sus ojos, en sus labios y en sus manos. Le dice: “Mujer el mundo está amueblado por tu ojos” (385), “Heme aquí en una torre de frío/Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos” (386), “¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos?” (386). Además, Altazor presenta su imagen de la mujer ideal viviendo en completa simbiosis y dependencia de él. Altazor expresa:

Sin embargo te advierto que estamos cosidos
A la misma estrella
Estamos cosidos por la música tendida de uno a otro
Por la misma sombra agitada como árbol
Seamos ese pedazo de cielo
Ese trozo en que pasa la aventura misteriosa
La aventura del planeta que estalla en pétalos de sueño
En vano tratarías de evadirte de mi voz
Y de saltar los muros de mis alabanzas
Estamos cosidos por la misma estrella
Estás atada al rui señor de las lunas
Que tiene un ritual sagrado en la garganta (387)

En los versos antes citados, Altazor declara que su voz también es la voz de la mujer deseada. Prácticamente, la quiere atrapada. Le anticipa que no será capaz de evadir la voz del poeta hombre. Para Altazor, ella será incapaz de escaparse. Él le ha colocado en un pedestal de adoración. Ella es su objeto deseado e intocable. Estos versos también nos remiten a “Atalaya,” el primer poema del libro *La batalla*, cuando el guerrero declara: “Sobre este muro frío me han dejado/ con la sombra ceñida en la garganta” (7) y el poema “Combate oblicuo” cuando los “demonios” vienen a “ultrajar torres hermosas” (20), las cuales, como había indicado anteriormente simbolizan a la doncella pura y virgen resguardada en lo alto. El estar ceñido implica estar amoldado o pegado a una cosa, al igual que el estar cosido o atado. Cuando Altazor expresa que ella está atada al “rui señor de las lunas” (387) le quiere decir que está atada a la poesía, al canto o a la voz del hombre. Al guerrero de Ibáñez lo han dejado sobre un muro frío; tal y como Altazor ha sentenciado a la mujer a la clausura, a no poder “saltar los muros” (387).

Sus alabanzas colocan a esa mujer deseada en un lugar de reconocimiento, es decir, en un sitio elevado que bien puede ser, en *La batalla*, el lugar alto desde donde vigila el atalaya en soledad o las torres en donde se mantiene intacta la doncella.

El guerrero del poemario *La batalla* le indica a su enemigo que arroje su “manzana al pudridero” (“Desafíos II” 30). La manzana siempre ha constituido un símbolo de discordia. En el caso de la mitología griega, la manzana de la discordia fue traída por la diosa Eris a la boda de Peleo y Tetis, cuando ésta no fue invitada a la celebración. Eris arrojó una manzana dorada que tenía inscrita la palabra *kallisti* (“para la más bella”) y provocó que Hera, Afrodita y Atenea se disputaran la manzana (Lepe 20). Por otra parte, la manzana, en términos bíblicos, guarda relación con la mujer y el pecado original. Cuando el guerrero le ordena al enemigo que arroje su manzana al pudridero, le está diciendo que arroje aquellas cosas que culpan a la mujer del pecado del hombre y que causan disputas entre las personas. En la poesía de Ibáñez, a través de la voz poética masculina del guerrero, la mujer reclama para sí su espacio y se libera de las culpas impuestas y los estereotipos impuestos por los hombres y por la tradición literaria.

Altazor, por otro lado, intenta seducir al objeto de su deseo invitándola a ser una aventura: “La aventura del planeta que estalla en pétalos de sueño” (387). No obstante, el guerrero le exige que también arroje al pudridero “la luz de tus escuálidos planetas” y “tus flores leprosas.” Ibáñez emplea adjetivos que devalúan al enemigo, en este caso Altazor y, a través de la batalla entre guerrero y adversario, también devalúa al hombre poeta y a la concepción de la poesía que tiene Huidobro.

Simultáneamente, Ibáñez recoge uno de los elementos repetidos varias veces por la voz poética en Altazor: los planetas. Los planetas aparecen, no sólo en el segundo canto; también aparecen varias veces en el primero y en el cuarto. Ibáñez nos deja saber quién es su enemigo

tomando palabras de éste y colocándolas en un contexto en el que su voz poética se mantiene en un sitio de valentía, autoridad y seguridad. Al tiempo en que Ibáñez construye a un enemigo cuyas características responden a Altazor, se crea también todo un discurso contestatario en el que la mujer poeta se enfrenta al hombre poeta a través de la palabra. Su propio discurso, a su vez, le otorga autoridad.

El hablante poético y hombre poeta en *Altazor* piropea a la mujer que describe como su objeto deseado. Le lanza piropos o “flores” tales como: “Te pregunto otra vez/¿Irías a ser muda que Dios te dio esos ojos?” (387) y “El mundo deviene majestuoso cuando pasas” (388). El primer piropo coloca a la mujer en posición sin voz similar al “Me gustas cuando callas” de Neruda. El guerrero de Ibáñez, por su parte, le ordena al enemigo lanzar al pudridero sus “flores leprosas.” Ibáñez, a través de su hablante poético, desprecia la manera en que Altazor, el hablante poético de Huidobro, se dirige a las mujeres.

El guerrero, además, le pide al enemigo que se acerque “baldío, aderezado/de cuantioso oropel y fácil gema.” El enemigo, el hombre poeta/Huidobro y el hablante poético/poeta Altazor han recurrido a una expresión del lenguaje que se destruye al final de la obra de Huidobro. Son tantas las palabras que no se entienden, las repeticiones de elementos con las que juega Huidobro en *Altazor* y la ausencia de signos de puntuación en versos donde abundan las palabras que todo junto se torna en un conjunto de sonidos carentes de contenido y forma. El intento de crear algo nuevo se convierte en un desorden sin significado, tal y como el “oropel” y la “fácil gema” carecen de valor.

Por otra parte, el guerrero también invita a su enemigo a acercarse y a medir fuerzas pues, según lo descrito por el hablante poético, posee armas de baja calidad. La voz poética en *La batalla* invita al enemigo a usar su “encogida vara”: “Ven a medir con tu encogida vara/la cola

del cometa que me invade” (30). La vara, interpretada desde un punto de vista sexual y de género, equivale al falo y al poder patriarcal. El invitar al enemigo a medir con su “encogida vara” constituye una incitación a intentar medir la escritura femenina en comparación con la masculina. La vara se queda corta frente a la espada del guerrero. Con espada en mano, éste se enfrenta a la vara del poeta mago de Huidobro y consigue el triunfo de la poesía.

En el Prefacio, el hablante poético en la obra de Huidobro manifiesta la habilidad del poeta para crear cosas maravillosas, tal y como lo hace un mago. Este hablante indica: “Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo./Mago, he ahí tu paracaídas, que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso el relámpago que quisiera cegar al creador” (368). Asimismo, en *Altazor*, Huidobro privilegia la figura de mago sobre la del poeta ya que entiende que el mago es el verdadero creador y, de paso, se declara a sí mismo mago.

Los siguientes fragmentos evidencian lo antes expuesto:

Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
Muy lejos de las manos de la tierra
Y todo lo que dice es por él inventado
Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
Matemos al poeta que nos tiene saturados (391)

Aquí yace Vicente antipoeta y mago (401).

Ibáñez, por su parte, en el segundo poema de “Desafíos,” degrada esa capacidad cuando el guerrero describe el arma del enemigo como “encogida vara” (30). El guerrero invita al enemigo a usar esta arma o débil instrumento de creación para medir “la cola del cometa que me invade” (30). La cola del cometa constituye otro elemento mencionado varias veces en *Altazor*.

En el Canto I, el hablante poético habla de su angustia, de su soledad y de su dolor y expresa:

“La cola de un cometa me azota el rostro y pasa un relleno de eternidad” (369). Asimismo, en el

Canto II, dedicado a exaltar a la mujer ideal del hablante poético, éste indica que la vida sin ella sería “Un cometa sin manto muriéndose de frío” (388). La invitación que el guerrero le hace al hablante poético cuando le dice que venga a “medir con su encogida vara/la cola del cometa que me invade” (30), en este contexto, equivale a invitar al hombre poeta a que, con sus propios instrumentos, venga medir y a verificar la manera en que ha penetrado en el mundo de la mujer escritora. Ibáñez, a través del guerrero, demanda atención de los hombres hacia su obra poética y pone de manifiesto la forma en que la tradición literaria masculina penetra la escritura femenina, ya sea como el falo o como vara mágica custodiada por los escritores hombres que pretenden cambiar la creación literaria desde su posición privilegiada de poder.

El guerrero, además, cuestiona y devalúa otros objetos utilizados por el enemigo. Llama al enemigo “Mendigo de los dioses” y le ordena: “abre al punto/tu triste mano bajo el sucio guante/robado en las celestes roperías/que en menester de máscara humillaste.” (30). Este “sucio guante robado en las celestes roperías,” remite a los lectores y a las lectoras al Canto IV de *Altazor*, porción de la obra en la cual la voz poética vuelve a tocar el tema de la mujer ideal y exalta sus ojos. En el Canto IV el hablante poético expresa:

Préstame mujer tus ojos de verano
Yo lamo las nubes salpicadas cuando el otoño sigue la carreta del asno
Un periscopio en ascensión debate el pudor del invierno
Color joven de pájaros al ciento por ciento
Tal vez era un amor mirado de palomas desgraciadas
O el guante importuno del atentado que va a nacer de una mujer (396)

Cuando el guerrero insulta los artefactos utilizados por su oponente, lo degrada. Hablar del “sucio guante,” conociendo que el hablante poético de Huidobro, por su parte, atribuye el guante a un atentado que va a ser perpetrado por una mujer, equivale a despreciar al enemigo y colocarse por encima de éste. La situación se invierte. El guerrero de Ibáñez menosprecia a su enemigo, se muestra valiente ante la provocación y desdeña el guante que, en el contexto del

duelo, era utilizado para incitar al rival y anunciar el combate. Ibáñez, entonces, adquiere un sitial privilegiado ante su oponente, el hombre poeta, encarnado en la figura de Altazor.

Al final del poema “Desafíos II,” la voz poética pone de manifiesto la debilidad de su enemigo y le comunica que va a morir y que el bien vencerá al mal. “La luz sin mácula,” en otras palabras, el bien, arrastrará al enemigo y morirá al ser degollado puesto que su “cabeza llena de abalorios/como un vilano brincará en los aires” (30). El guerrero y hablante poético, nuevamente, habla del vacío en el enemigo y de su fragilidad, representada en el verso anterior por el vilano, filamento que corona el fruto de muchas plantas compuestas y le sirve para ser transportado por el aire. Los ojos del enemigo “se quebrarán” “de ceniza” al ver la luz. Este enemigo se asemeja a los vampiros, los cuales prefieren la noche. Altazor también prefiere la noche. En el Prefacio expresa: “Amo la noche, sombrero de todos los días” (365). En el segundo poema de la sección “Desafíos,” la luz tiene preeminencia sobre la noche. Es una manera de Ibáñez colocar a su hablante poético como vencedor frente a su adversario, en este caso, Altazor. Cuando concluye el poema, el guerrero le indica al oponente que su cabeza “brincará en los aires” (30), al igual que Altazor brinca en el aire con su paracaídas.

Así como el guerrero confronta al enemigo, también acepta que el enemigo no lo conoce y que está libre. La libertad del enemigo representa el encierro para el guerrero. En el poema “Prisioneros II,” se reconoce el poderío del enemigo y se constata la contienda que libra el hablante poético por su libertad. Asimismo, se repiten los temas del aislamiento y la indiferencia, los cuales han aparecido desde el poema inicial “Atalaya.” El oponente no presta interés en la voz poética. Sin embargo, el galope de su caballo resulta molesto a los oídos del hablante poético:

El enemigo anda ausente
sobre un palafrén de fuego .

Oigo el galope amarillo
detrás de mi duro sueño.
El enemigo me ignora
y yo soy su prisionero. (50)

A pesar de la incomodidad de escuchar el enemigo, el guerrero no abandona su valentía ante la aproximación de un oponente que no le permite descansar:

Ni muros me arman frontera
ni torres me dan tormento,
pero con un son sin pausa
castiga mi pobre sueño
el amarillo galope
de su palafrén de fuego. (50)

Las torres y los muros, que en el poemario, han sido representativas de aislamiento, no asustan a la voz poética. Mientras, el adversario continúa interrumpiendo su sueño con el galope de su caballo. La situación del hablante poético se asemeja a la de una persona a la que sus pensamientos la torturan y no le permiten conciliar el sueño. Ante la cercanía del enemigo no es posible descansar. Así ocurre con la mujer escritora que, a merced de las “voces” patriarcales que “galopan” en su cabeza, tiene que crear para obtener un espacio de libertad y tranquilidad. El guerrero, avatar de la poeta, no puede alcanzar su sueño, en otras su paz y su anhelo, simultáneamente.

La falta de sosiego de la voz poética se observa en la métrica empleada por Ibáñez. Los versos de este poema son todos octosílabos, metro utilizado en las composiciones, que se caracteriza por su ligereza, agilidad y gracia. La rapidez en los versos, lo vertiginoso de la situación, el tono de ansiedad de la voz poética, el galope del caballo y la tortura del enemigo ausente reflejan la angustia experimentada por la autora. Dicha angustia se repite a lo largo de las siete estrofas del segundo poema de la sección “Prisioneros.” En el cuarto verso de las primeras

siete estrofas se repite en palabras la interrupción al sueño de la voz poética. El galope del palafrén enemigo no le permite calmarse.

El palafrén es el caballo que solían montar las damas y, muchas veces, los reyes y los príncipes para hacer sus entradas. El fuego, por otro lado, constituye un elemento destructor, lo que nos remite a la destrucción del lenguaje llevada a cabo por Huidobro en *Altazor*. Allí, en el Canto V, el hablante poético declara diluirse en múltiples cosas, lo que constituye un tipo de destrucción. Entre las cosas en las que se diluye, se encuentran el mar y el volcán: “Y ahora soy mar/Pero guardo algo de mis modos de volcán” (415). El volcán también puede representar el fuego y la destrucción y ser metonimia de estos. Al declararse mar, la voz poética en *Altazor*, se burla del Romanticismo y lo rechaza mediante una alteración a la “Canción del pirata” del poeta español José de Espronceda: “La lona en el mar riel/En la luna gime el viento/Y alza en blanco crugimiento/Alas de olas en mi azul (416).

La voz poética en *Altazor*, que también se ha declarado volcán, dice: “Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas/ Y dirá yo soy el rey” (416). Cuando la voz poética se autoproclama rey impone su autoridad: “Ahora solamente digo/Callaos que voy a cantar/Soy el único cantor de este siglo” (14). Asimismo, cuando se proclama rey dice:

Yo soy el rey
Los ahogados florecen cuando yo lo mando
Atad el arco-iris pirata
Atad el viento a los cabellos de la bruja
Yo soy el rey
Y trazaré tu horóscopo como un plan de batalla (416)

De los versos antes mencionados, se puede extraer que el enemigo que “anda ausente en su palafrén de fuego” (50), en el poemario *La batalla*, es la voz poética de *Altazor*, quien ya se había proclamado rey. El amarillo, color que describe al galope del palafrén, puede ser

comparado con el color oro que, a su vez, representa poder. El guerrero, por su parte, alega que su enemigo lo “ignora” y que él es “su prisionero” (50). Resulta lógico que el enemigo lo ignore.

Al momento de publicar el poemario *La batalla*, en el año 1967, Vicente Huidobro tiene diecinueve años de fallecido. El hablante poético de Ibáñez, quien también encarna la lucha de la mujer poeta, confiesa no tener miedo pero, al mismo tiempo, reconoce el ataque de su enemigo a su sueño, su mente, su intimidad y su deseo. En los siguientes versos el guerrero muestra su valentía y, simultáneamente, se evidencia la manera en que la autora se enfrenta a la ansiedad de la autoría, el miedo a que el acto de escribir la aisle o la destruya:

Ni muros me arman frontera
ni torres me dan tormento
pero con un son sin pausa
castiga mi pobre sueño
el amarillo galope
de su palafrén de fuego.

....

No hay lazo, guardia ni torre
ni muros a mi deseo,
pero estruja en rauda muerte
la invicta flor de mi sueño
el amarillo galope
de su palafrén de fuego.

Según en los poemas de la sección “Desafíos” la voz poética le lanza un reto al oponente, y en “Prisioneros II” lo reconoce y se le enfrenta, en los poemas de la sección de “Los mensajes” ésta le habla directamente al enemigo. El enemigo del guerrero en “Los mensajes” es el Altazor del Canto I. Esta porción de la obra de Huidobro constituye un tratado sobre el Creacionismo, movimiento iniciado por el mencionado autor en el cual se exalta la creatividad, la libertad y la separación entre Dios y el ser humano. La voz poética en el Canto I también expresa dolor, angustia, la carga de la tradición literaria y la preocupación por el futuro; en ocasiones se

desdobra, en otras habla en primera persona y en otras le habla al autor, que es como si el autor se hablara a sí mismo.

En el primer poema de la sección “Los mensajes,” el guerrero pregunta a su interlocutor: “¿Quién eres tú...?” en varias ocasiones (55) y cuestiona a su enemigo. La voz poética intenta obtener una respuesta y conocer las razones por las cuales el enemigo se le acerca en medio de su sufrimiento. El ambiente en este poema hace eco del dolor de la voz poética y de su cercanía a la muerte. Los “amargos árboles de nieve,” los “lutos de flor y frías bayas” y el llanto de la garganta (“lo que la noche en mi garganta llora”) son algunos ejemplos de la angustia y del entorno moribundo que circunda a la voz poética.

El canto, vida misma del hablante poético, constituye un ente capaz de amedrentar al adversario, “[...] el que tiembla cuando el canto/sube entre amargos árboles de nieve” (55). El canto despliega fortaleza a pesar de la adversidad: “sube entre amargos árboles de nieve/y esparce un iris de centella rota/por la orillas donde el cielo duerme” (55). El canto, la voz y la poesía, todos metonimias, pintan un arco de colores durante la noche. Su vitalidad contrasta con el aspecto moribundo de los árboles.

A pesar de su fortaleza, el canto padece de un intenso dolor. La voz poética pregunta a su interlocutor: “¿Debajo de qué rostro estás oyendo lo que la noche en mi garganta llora?” (55). No obstante, el sufrimiento está acompañado por la esperanza de la vida. El dolor y la noche no representan el final. La vida surge de los parajes desolados por los que el hablante poético transita: “Porque pierde sus lágrimas el viento/que por los campos de la muerte llega,/y un breve espacio de jardín estalla/en el seco nocturno de la guerra” (56). Cuando dice que el viento “pierde sus lágrimas,” se refiere a la lluvia que cae en las tierras agonizantes (“campos de la muerte”). La lluvia da vida a un jardín que, en medio del dolor, florece. La aparición de este

jardín se da en momentos de sequía, acompañada por la interpretación de un “nocturno,” una pieza musical propia para recordar sentimientos apacibles en una noche tranquila. Sin embargo, este nocturno es seco porque surge dentro del contexto de la guerra. No existe noche tranquila en la guerra. Tampoco hay sosiego nocturno para el hablante poético. La carencia de paz en la noche es evidente en los poemas “Vivac” y “Prisioneros II.”

La esperanza de vida, representada en el poemario por el canto, penetra los oídos del interlocutor. La palabra poética, el canto, muestra su poder, al tiempo en que su contenido constituye una incógnita: “Y esta música sola, este seguro/ relámpago en que Dios jamás se explica,/riberas goza en tu nocturno oído/sobre el cruzado andar de las heridas” (56). En pleno campo de batalla, el canto, “música sola” que trae consigo la duda sobre quién es Dios, se sostiene a pesar de la lucha cuerpo a cuerpo, “el cruzado andar de las heridas.”

Este poema, en el que el canto ofrece vida y esperanza al sombrío frente de guerra, pretende revelar la identidad de un enemigo que representa lo opuesto al canto. En el Canto I de *Altazor*, se dificulta la identificación de la voz poética. Hablan allí el Altazor desdoblado, Altazor mismo e, indirectamente, el propio Huidobro. Por tal razón, la pregunta de “¿Quién eres tú?” se justifica completamente.

El guerrero en el poemario *La batalla*, identifica en su enemigo a una persona que tiembla cuando su canto, entendido en la obra de Ibáñez como poesía misma, “sube entre amargos árboles de nieve” (55). Altazor, por su parte, declara ser “un temblor de tierra” (378) y dice: “Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo” (378). El guerrero, por otro lado, pregunta quién es el que tiembla.

El enemigo del guerrero tiembla cuando “el canto/sube entre amargos árboles de nieve” (55), es decir, tiembla cuando su voz, poesía misma, sube entre la muerte. En la obra de

Huidobro, también el canto es metonimia de la voz: “Porque mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto” (377). De la voz del hombre poeta, según lo expresado en *Altazor*, es que sale la creación y, de ella, también el atractivo “(en)canto” o, lo que es más congruente con el texto, el encantamiento del poeta mago al que se alude en el Prefacio y al que Ibáñez enfrenta a través del guerrero cuando éste invita al enemigo a “medir con su encogida vara/la cola del cometa que me invade” (“Desafíos II” 30).

El canto del enemigo, en el poemario *La batalla*, “sube entre amargos árboles de nieve” (55), en otras palabras, sube entre la muerte. Por su parte, Altazor, en el Canto I, declara, estar pegado a su muerte (11). Además, la voz poética del Altazor desdoblado le indica que morirá cuando ya no tenga más voz: “Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible” (369). El hablante poético en *Altazor* nos deja saber que la desaparición de la voz equivale a la muerte del hombre poeta y de la poesía. La poesía en Altazor, depende de la vida física del propio poeta.

El guerrero también hace otras interrogantes como la siguiente:

¿Quién eres tú que tiendes el oído
desnudo entre las sórdidas mareas
hacia el único pájaro despierto
que en la almendra del rayo picotea? (55)

Al hacerlo alude nuevamente a Altazor, quien grita y gime “con miserables gritos oceánicos” y el eco de su voz “hace tronar el caos” (378). Mientras el clamor de Altazor proviene del océano, el enemigo descrito por Ibáñez escucha en medio del escándalo producido por la marea. El enemigo, Altazor, escucha su propia voz en medio del mar.

Partiendo de la interpretación anterior, las preguntas que la voz poética de Ibáñez le hace a su enemigo podrían ser: ¿Quién eres tú que temes a la muerte de tu voz?, ¿Quién eres tú que sólo te escuchas a ti mismo? ¿Eres Altazor, Altazor desdoblado o el propio Huidobro? Asimismo, no sólo son cuestionamientos los que tiene la voz poética para el enemigo. También

lo acusa y declara que este enemigo está en su sangre: “¿Quién eres tú que hasta mi sangre llegas/en un río secreto de las horas?” (55). El enemigo está dentro de ella. Pudiera ser ella misma temerosa de no tener la capacidad de vencer al enemigo debido a su situación de aislamiento y soledad; pero, más de acuerdo con el examen de la intertextualidad entre *Altazor* y *La batalla*, cabe indicar que el enemigo es el hombre poeta y la tradición poética masculina que se hereda y se cuele en la producción literaria femenina.

En la última estrofa de “Los mensajes I,” la voz poética ni siquiera puede definir si el oponente es su amigo o su enemigo. Nuevamente, aparecen claves que apuntan a que este interlocutor es Altazor: “Amigo o enemigo, tú el que sales/a buscar la noticia de los cielos;/escúchame sin rostro y sin respuesta/que sin sombra mi voz irá a tu encuentro. (56). El que sale “a buscar la noticia de los cielos” constituye una metonimia de Altazor, quien se lanza en paracaídas. Cuando alguien se lanza en paracaídas lo hace desde muy alto, desde el cielo. Durante su caída, Altazor busca respuesta a interrogantes personales, intelectuales y literarias y ofrece contestaciones que están alineadas con los postulados del Creacionismo. No obstante, el guerrero le pide a su enemigo que escuche “sin rostro y sin respuesta” (56) en otras palabras, sin la máscara de Altazor. Desde el punto de vista de la intertextualidad entre *La batalla* y *Altazor*, esto equivale a pedirle a Huidobro que se acerque sin las máscaras de Altazor ni de la voz poética del Altazor desdoblado. Las respuestas de este enemigo ahora no importan. El guerrero quiere que el enemigo se acerque, que lo escuche. Lo invita a un careo intenso. Además, el guerrero le indica que aún muerto se acercará a su enemigo: “sin sombra mi voz irá a tu encuentro” (56). A diferencia de Altazor, cuya muerte equivale a la muerte de la voz, la muerte del guerrero no impide que éste siga expresándose. Al indicarle que la muerte no es impedimento para su voz, el hablante poético de *La batalla* se posiciona a sí mismo en sitial de superioridad

frente a su enemigo. La poeta mujer reivindica su lugar en la producción literaria y lo distingue del quehacer literario masculino.

El tema de la muerte como triunfo para la voz poética y no como fin de ésta se repite en los poemas “Triunfo de guerrero” y “Apoteosis.” El hablante poético y guerrero en *La batalla* ha demostrado ser un medio para expresar la ansiedad de la autoría sufrida por Sara de Ibáñez y, al mismo tiempo, un personaje que nos guía a conocer, a través de su óptica, a los enemigos que enfrenta, los peligros que lo rodean e, incluso, a él mismo. La voz poética identifica a su enemigo y se presenta a sí misma como guerrero valiente que enfrenta la soledad, el miedo, los combates, los sufrimientos, el dolor y la muerte.

Para quien ejerce el oficio de escritor o escritora, la soledad equivale a la falta de interlocutores. La misma se observa con claridad en el poema “Atalaya.” Allí el guerrero vigila a una comunidad de muertos incapaces de escuchar y de responder a su reclamo de soledad e incertidumbre en medio de la noche. Esta sensación de inseguridad provoca miedo y sufrimiento en la voz poética que, en *La batalla*, revestida de guerrero sale a enfrentarse a la oscuridad, a personajes míticos y monstruos, todos de alguna manera vinculados a la tradición patriarcal y al automatismo que les lleva a retar su herencia literaria mediante un proceso revisionario cuya base radica en la imitación y en el arreglo de los textos de sus precursores. El guerrero se enfrenta a estos con una mezcla de temor y osadía desde la cual narra su experiencia en el campo de batalla y expresa su coraje a través de la provocación y de la invitación directa a combatir. La lucha siempre conlleva la posibilidad de morir. No obstante, la poesía de Ibáñez manifiesta el valor de la supervivencia del canto/palabra/poesía frente a la pérdida de la vida y la desaparición del cuerpo/identidad del autor.

Al final del poemario, al guerrero, le sobreviene la muerte. Sin embargo, la muerte es vista como un triunfo. Después de que el guerrero ha fallecido, Dios reconoce todo su esfuerzo. En el poema “Triunfo de guerrero,” se destaca este reconocimiento por parte de Dios. El guerrero se desdobra, tal como si un espíritu viera el cuerpo que antes habitaba. También, menciona la manera en que Dios ha visto al guerrero. “Triunfo de guerrero” se asemeja a un fragmento que se repite en una narración circular. Ya en “Atalaya,” se podía identificar que el guerrero narraba su sufrimiento tal y como si estuviera muerto y contara lo que le ocurre desde el más allá. En “Atalaya,” el guerrero anuncia su muerte. Los poemas siguientes cuentan los combates y dificultades que enfrentó antes de morir. “Triunfo de guerrero,” además, cumple una función análoga al *D.C. al fine* en una pieza musical, es decir una repetición del principio al final. El mismo recoge las vicisitudes del guerrero, antes expuestas en el libro, y culmina a la batalla librada por el hablante poético.

“Triunfo de guerrero” enfatiza en la manera en que Dios ha visto cada paso del guerrero sin intervenir en sus ejecutorias. A través de la poesía, se expresa el libre albedrío proclamado por el cristianismo. En ocasiones, incluso, puede parecer un dios indiferente. Ése es el caso de poemas anteriores, tales como “Vivac,” “Clamor guerrero” y “Prisioneros I,” en los que, no importa la condición del hablante poético, la divinidad no se muestra activa ante las vicisitudes por las que éste atraviesa. En “Clamor guerrero,” por ejemplo, el hablante poético se encuentra desesperado y pide auxilio a los dioses: “Auxilio dioses, si podéis,/reconocedme en esta niebla” (23). Sin embargo, el guerrero no recibe ningún tipo de respuesta o ayuda de parte de la divinidad a la que clama.

En “Triunfo de guerrero,” Dios es un observador de las dificultades del guerrero. El hablante poético no le reclama nada ni lo acusa; más bien, se desdobra y comunica lo que Dios

ha mirado del guerrero. Cuatro de las cinco estrofas comienzan con la misma expresión que indica el sufrimiento que Dios ha visto del guerrero. La autora empleó la anáfora en el primer verso de cada una de estas cuatro estrofas: “Dios le ha visto frecuente en la batalla,” “Le ha visto andar en ráfagas de llanto,” “Le ha visto abrir en hueso delirante” y “Le ha visto fiel y ciego de inocencia” (59). La voz poética parte de que Dios existe y es capaz de observar todo lo que el guerrero hizo. El poema indica: “Dios le ha visto frecuente en la batalla.” Altazor, por otro lado, muestra una actitud distinta hacia Dios, que cuestiona su existencia en el Canto I y manifiesta expresiones tales como: “Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes” (379). La voz poética de la obra de Huidobro se atribuye la existencia de Dios a sí misma. Al presentar a Dios como un ente real, Ibáñez se opone completamente al planteamiento que Huidobro hace a través del hombre poeta Altazor. El hablante poético de “Triunfo de guerrero” confía ciegamente en Dios mientras que Altazor se posiciona en el lugar de Dios y, al mismo tiempo, atribuye su existencia a una invención proveniente de la creatividad humana.

Tras haber sido reconocido por Dios en “Triunfo de guerrero,” el guerrero es ensalzado en “Apotheosis.” Este poema reúne los significados que el Diccionario de la Real Academia Española ofrece para la palabra apoteosis: ensalzamiento de una persona con grandes honores y alabanzas; escena espectacular con la que concluyen algunas funciones teatrales, normalmente de géneros ligeros; manifestación de gran entusiasmo en algún momento de una celebración o acto colectivo; y en el mundo clásico, concesión de la dignidad de los dioses a los héroes.

“Apotheosis” está cargado de imágenes que invitan a imaginar mundos irreales. El poema comienza diciendo que “la túnica del fuego se levanta,” lo que, de entrada, invita a los lectores y a las lectoras a visualizar color y poder en todo su esplendor. El fuego, elemento destructor y purificador que aparece en veinte de los veintiocho poemas del poemario se exhibe en todo su

esplendor al inicio del poema final. La “túnica del fuego” es comparada al “puño blanco del infierno” hendiéndola “cielo arriba” hasta tomar la forma de una “torneada tromba.” (60).

Pareciera como si se abriera la tierra—según la mitología hebrea y cristiana, el infierno está debajo de la tierra—y saliera el fuego con toda su fuerza y esplendor; de manera similar, al momento en que un volcán hace erupción. Al realizar esta comparación, Ibáñez emplea el símil y, al mismo tiempo la imagen:

La túnica del fuego se levanta
como si el puño blanco del infierno
la hendiese cielo arriba, y se repliega
en torneada tromba, erecta palma
de donde caen gotas en el desierto.

Los primeros versos del último poema evidencian la capacidad de la autora de superponer imágenes que, tal y como las personas quitamos capas o envolturas para encontrar un objeto, los lectores y las lectoras tienen que quitar, pensar y recomponer para entender la magnitud del significado de éstas. La “túnica del fuego,” el “puño blanco del infierno” y la “torneada tromba” constituyen todas imágenes de poder, grandeza y fuerza que conducen a los lectores y a las lectoras a pensar que algo de gran importancia e impacto está ocurriendo.

El poema continúa cargado de imágenes y también sigue llevando la idea del fuego, de lo quemado, de lo seco y de lo inhabitable:

Largas arenas y cenizas caen,
cenizas de oro caen, llanto duro.
Como un león en fuga por sus llamas
cae la sed; la ráfaga del yermo (60)

Los símbolos empleados por Ibáñez, en estos versos, están vinculados también con la realeza, la ferocidad, la fuerza y el poder. Un “león en fuga por sus llamas” presenta la idea de un animal fuerte y con liderazgo puesto que su imagen constituye un símbolo de la nobleza y la realeza. Así se presagia el advenimiento de alguien o algo con poder. Las arenas del desierto, al caer del aire

levantado por la tromba, lucen como “cenizas de oro.” El oro, que también está vinculado a la realeza y al poder, hace su undécima aparición en el poemario. Este metal precioso nos anuncia que algo importante va a ocurrir o alguien importante está presente. Así, va cobrando más sentido el título de “Apoteosis:” dioses o héroes serán ensalzados.

Asimismo, ocurre una apoteosis de imágenes, de símbolos y de significados que, de forma casi caótica, son presentados en este poema. Usando el concepto empleado por Severo Sarduy, ocurre una “apoteosis del artificio.” Aparece un “erizado borde” del cual “la ráfaga del yermo se despeña cuajada por la muerte,” “rostros iracundos” se asoman de un “pozo frío,” la sombra burbujea y el fuego se sigue manifestando a través de “plumas quemadas en celeste clave,/rescaldos de salterios y de flautas.” El caos, la velocidad de las imágenes superpuestas y la sensación de movimiento y la violencia remite a los lectores y a las lectoras a algunos de los principales postulados del futurismo, movimiento de vanguardia que pretendía destruirlo todo para renovarlo todo y exaltaba el movimiento, la velocidad, la temeridad, el peligro y la violencia. Estas características del futurismo en la poesía de Ibáñez evidencian el sincretismo de su obra y, al mismo tiempo, recuerdan el peligro y la violencia que confrontó el valiente y noble guerrero a lo largo de *La batalla*.

Después de describir un entorno violento, peligroso e impactante, el hablante poético procede a hablar de sí mismo. La voz poética se construye en medio de un entorno caótico y, a la vez, parece ser el origen de su entorno pero no pertenecer al mismo. Esto pudiera ser visto como la inmanencia y la trascendencia de Dios: está en todas partes pero no es parte de las cosas, sino que va más allá de esos objetos y sujetos en los que está, sobrepasa los límites naturales y se encuentra desligado de éstos:

Yo, cintura del sismo, luzco indemne
mi corona de espumas y adelanto

bajo un escudo de apuradas nieblas
el pecho más buscado de las llamas.
Oh hueco, ausencia de raíz y espacio,
hueco del hueco, rabia de la nada,
sordera de la forma, yerta huida
de flor llorada en un no ser sin tregua. (60-61)

El hablante poético declara ser “cintura del sismo,” en otras palabras, ser el centro de un gran movimiento telúrico, poseer fuerza y poder y provenir del centro de la Tierra. Al final del poemario, el guerrero y hablante poético también pasa a ser, paradójicamente, un ente espiritual “indemne,” es decir, sin daño. El hablante poético posee una fuerza destructora y, al mismo tiempo declara ser inofensivo, lo que constituye una completa contradicción. Asimismo, va como un rey con su corona y su escudo pero éstos están formados por “espumas” y “nieblas,” elementos que frágiles y efímeros que dan la sensación de liviandad y de flotabilidad. Se evidencia aquí una antítesis puesto que un escudo, en lugar de ser frágil debe caracterizarse por su dureza, por su resistencia y por su durabilidad. Las características del escudo son diametralmente opuestas a las de la espuma y de la niebla. Al ser tan frágiles la corona y la espuma, se puede indicar que no existen cosas materiales que atañan a este espíritu. La raíz y el espacio están ausentes. No está anclado a ningún lugar. El “hueco del hueco,” la “rabia de la nada,” la “sordera de la forma” y la “yerta huida” constituyen metáforas de la muerte. Queda a la imaginación del lector o de la lectora, figurarse cómo es un hueco de un hueco o entender cómo ocurre una rabia sin causa. Cabe preguntarse: ¿Cómo una forma es sorda? ¿Quizás porque no puede expresarlo todo? ¿Cómo se huye si se está yerto o tieso? La lógica dice que físicamente no se puede. Estas imágenes ejemplifican la figura de la paradoja y pertenecen a un plano surreal, ilógico y difícil de explicar, tal y como lo es el tratar de explicar todo lo que sucede después de la muerte o de la resurrección.

“Apotheosis” concluye mostrando a su hablante poético en esa vida después de la muerte.

El guerrero experimenta la exaltación la eternidad:

Cae mi sangre, por fin, en las fastuosas
purpúreas ramas donde muere el viento
y desenvuelven su llagado brío
las dalias ciegas que la noche entonan.
Caigo sin fin, asido a un dulce duelo
como el tránsito agudo de la rosa,
y bajo mis rodillas abolidas
estallan los oasis, y los labios
corean mi retorno; los oídos
abiertos en mitad de una pradera
labrada en oro musical, escuchan:
—las flores suben sin temor—escuchan
un solo son, y para siempre escuchan. (61)

Parece como si el guerrero flotara. Su sangre cae en medio de una impresionante imagen:

“purpúreas ramas donde muere el viento.” El viento muerto evoca el efecto del tiempo detenido y nos remite al primer poema “Atalaya” cuando el hablante poético expresa que sus “desiertos ojos” están “quemados por el soplo de la nada.” El “soplo de la nada” y el viento muerto despiertan la sensación de detenerse en la eternidad a contemplar una imagen congelada en el tiempo. No obstante, el guerrero sí se mueve en una caída sin fin como la eternidad que se espera después de la muerte.

Su caída se asemeja a la de Altazor. El hablante poético de Huidobro va cayendo en paracaídas y, mientras cae, habla de sí mismo, describe lo que hace y cuenta lo que ve. Altazor se presenta como poeta, creador y autor de su propia arte poética. Este hablante poético desafía a Dios y lo percibe como un ser insignificante: “Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso, como un ombligo (“Prefacio” 365). En el “Canto I,” repite el desafío al Creador y a lo desconocido que le espera al caer: “Desafiaré al vacío/ Sacudiré la

nada con blasfemias y gritos” (376). El hueco y el vacío en el poema “Apoteosis,” de Ibáñez, encierran también significados similares:

Oh hueco, ausencia de raíz y espacio,
hueco del hueco, rabia de la nada,
sordera de la forma, yerta huida
de flor llorada en un no ser sin tregua. (60-61)

Lo que está debajo es desconocido y parece interminable y poderoso. Sin embargo, ambas voces poéticas, Altazor y el guerrero han continuado su camino y su caída. El guerrero en “Apoteosis” alcanza la eternidad como premio a su valentía y a su lucha. Altazor, por su parte, se enfrenta también a la muerte y, al mismo tiempo, a la posibilidad de la muerte de la poesía y de su voz: “Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible” (“Canto I” 369); “Siglos que balancean en mi canto/ Que agonizan en mi voz” (“Canto I” 377); “Y os daré un poema lleno de corazón/ En el cual me despedazaré por todos lados” (“Canto I” 382); “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura/ Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (“Canto IV” 401). La poesía en Altazor se presenta como destructora de la voz poética poeta, al igual que en *La batalla*, poemario en el cual la ansiedad de la autoría impone a la mujer escritora el miedo a que el acto de escritura pueda destruirla. No obstante, la escritura no la destruye. Huidobro pareciera destruir el lenguaje a medida que Altazor va cayendo. En su escrito, van aumentando las metáforas, las imágenes inusuales, los neologismos y los juegos de palabras, al punto de que, al final, sus palabras se tornan incomprensibles. Con la caída de Altazor, en lugar de morir la poesía, ésta revive puesto que es renovada. Asimismo, en *La batalla*, el guerrero muere pero Ibáñez renueva el canon poético al integrarse como voz femenina en un mundo literario patriarcal.

En *La batalla*, la poeta y la poesía viven para siempre a través del canto. A medida que el guerrero va cayendo, en el último poema, otros le cantan. De esa manera, lo ensalzan tal y como se alaba al héroe en la apoteosis. El guerrero, ahora héroe al que se le ha concedido la dignidad

de los dioses, escucha en medio de “una pradera labrada en oro musical,” semejante a las ciudades de oro de las que se habla en el libro del Apocalipsis al describir la nueva Jerusalén. Mientras el guerrero cae, “las flores suben,” lo que crea la imagen de un guerrero envuelto en flores. Al final del poema, los oídos del guerrero escuchan para siempre. El guerrero vive en la eternidad del canto. Es este un canto que, al inicio del poemario, está a punto de desaparecer:

Sobre este muro frío me han dejado
con la sombra ceñida en la garganta
donde oprime los brotes de tormenta
un canto vivo hasta quebrarse en ascuas. (“Atalaya” 7)

El canto en “Atalaya” se hace cenizas. Es un canto que ha estado expuesto a la soledad, al frío y también al fuego. El canto ha sido oprimido por la fuerza de la tormenta y la presión lo ha quebrado. Esto se puede comparar al temor que tiene la mujer escritora de que el acto de escribir la destruya por no ser precursora. No obstante, a pesar de que el canto ha sido sometido al sufrimiento del guerrero, el mismo se fortalece a medida que se avanza en la lectura del poemario. En el primer poema de la sección de “Los mensajes,” el canto hace temblar al enemigo:

¿Quién eres tú el que tiembla cuando el canto
sube entre amargos árboles de nieve
y esparce un iris de centella rota
por las orillas donde el cielo duerme? (55)

El canto sigue sobreviviendo en medio del frío y de un ambiente moribundo. La voz poética demuestra que su canto es fuerte, a pesar de las dificultades; lo que incrementa, a su vez, la fortaleza de la voz poética y también la de la mujer autora. Su canto, o la voz de la mujer autora, supera las barreras de la muerte. Esto lo podemos constatar en los poemas “Triunfo de guerrero” y “Apoteosis.” “Los labios corean mi retorno” (“Apoteosis” 61), dice la voz poética en señal de celebración puesto que otros cantan al ella regresar a su lugar de origen. El guerrero y la poeta se

reivindican simultáneamente. Él ha triunfado en la batalla y es reconocido por ello, mientras que la poeta ha dejado su obra plasmada en el papel y publicada.

Los poemas “Triunfo de guerrero” y “Apoteosis” reúnen las ideas centrales del poemario: una voz poética que sufre, lucha, atraviesa dificultades y se topa con la imposibilidad de vencer a la muerte física. No obstante, el guerrero atraviesa el umbral de la muerte y entra en la eternidad. Dios lo ve y, al ver lo que ha hecho, lo reconoce. El sacrificio del guerrero no ha sido en vano.

La muerte del guerrero da vida a la poesía. En la medida que el guerrero va perdiendo fuerzas, cruza las puertas de la muerte e ingresa a la eternidad, los lectoras y las lectoras podemos apreciar una intensificación en las imágenes, en las metáforas y en el lenguaje utilizado. La muerte del guerrero equivale al triunfo de la voz poética. Ibáñez, en los últimos dos poemas, juega con los binarios de poeta/poesía, cuerpo/espíritu vida/muerte y muerte/triunfo y establece equivalencias y relaciones entre la resurrección, la voz y la eternidad. La mujer poeta concluye su poemario y, simultáneamente, el aliento de vida escapa del cuerpo del guerrero. Sin embargo, la mujer poeta ha triunfado tras la muerte del guerrero y ha entrado en un mundo literario en el que, antes, reinaba la escasez de voces femeninas. Su poesía queda para siempre, para ser cantada y escuchada:

estallan los oasis, y los labios
corean mi retorno; los oídos
abiertos en mitad de una pradera
labrada en oro musical, escuchan:
—las flores suben sin temor—escuchan
un solo son, y para siempre escuchan. (“Apoteosis” 61)

La autora ha logrado crear un hablante poético que permite a otros y a otras experimentar las sensaciones, las vicisitudes y el dolor de la voz poética y conocer su paso por los combates, su entorno y quiénes fueron sus enemigos. Los lectores y las lectoras, por su parte, disfrutaban en la poesía de Sara de Ibáñez, una muestra magistral de la retórica y del rigor de la escritura. Por otro

lado, la muerte deja de existir y se torna un proceso más de la vida. El guerrero y hablante poético abandona el cuerpo pero quedan las palabras que pueden ser leídas y escuchadas una y otra vez, gracias a la escritura, al papel, a la impresión y, viéndolo desde un punto de vista muy actual, a la digitalización.

“Apotheosis,” composición final del poemario *La batalla*, también se opone al final de *Altazor*. Mientras en *Altazor*, los últimos dos cantos son prácticamente incomprensibles, el poema “Apotheosis,” constituye una expresión sumamente compleja, caracterizada por la profusión de símbolos, la profundidad en el significado y el planteamiento acerca de la vida después de la muerte como la eternidad del canto o de la poesía. Ibáñez, además, utiliza como título el término apoteosis, una palabra que Huidobro emplea tres veces en el penúltimo canto de *Altazor*, punto de la obra en el que el lenguaje comienza a alcanzar su destrucción máxima. Contrastan significativamente los finales de ambas obras. El final de *La batalla* exhibe las cualidades de un poema cuya retórica, forma y contenido han sido trabajados cuidadosamente. El desenlace de *Altazor*, por su parte, presenta un experimento con el lenguaje del cual no se puede derivar significado alguno, tan solo la intención del autor de crear algo completamente nuevo e independiente de su referente.

En el poema “Apotheosis,” Ibáñez ofrece otra posibilidad de lo que podría ser *Altazor* y le habla a *Altazor* mismo. Al comienzo ofrece una descripción que encaja apropiadamente con las características de un volcán. Esto permite que quien haya leído a *Altazor*, y recuerde que el hablante poético declara ser un volcán, pueda remitirse a la imagen de este fenómeno, poderoso y destructivo de la naturaleza:

La túnica del fuego se levanta
como si el puño blanco del infierno
la hendiese cielo arriba, y se repliega
en torneada tromba, erecta palma

de donde cae en gotas el desierto.
Largas arenas y cenizas caen,
cenizas de oro caen, llanto duro. (60)

La “torneada tromba, erecta palma” sugiere un parecido a la lava cuando sale del volcán. El “puño blanco del infierno” recuerda la fuerza y el calor de la erupción. Las cenizas que caen son las cenizas del propio volcán y las cenizas de la caída de Altazor, quien una vez se proclamó volcán. La caída en “Apoteosis” y en Altazor nos remite a la caída de Lucifer en el infierno: “Eres tú el ángel caído/La caída eterna sobre la muerte/La caída sin fin de muerte en muerte/Embruja el universo con tu voz” (375). Contrario a *La batalla*, en *Altazor* se habla de la caída como algo maligno. El hablante poético describe a Altazor como el ángel caído que es capaz de manipular con su voz:

Eres tú el ángel caído
La caída eterna sobre la muerte
La caída sin fin de muerte en muerte
Embruja al universo con tu voz
Aférrate a tu voz embrujador del mundo. (375)

El significado de la caída en ambos poemas se diferencia notablemente. En “Apoteosis,” el guerrero cae en la eternidad del canto que, como ya se había señalado anteriormente, equivale a la poesía misma:

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

El guerrero cae eternamente, agarrado de un “dulce duelo,” es decir de un combate que ha resultado ser placentero. Ahora disfruta de su libertad; por eso sus rodillas están “abolidas.” Los

oídos se mantienen escuchando no importa cuánto tiempo pase, mientras el guerrero disfruta de un ambiente paradisiaco al que llama “oasis.”

Ibáñez ofrece una descripción detallada de lo que alguien que cae puede ver abajo, en el infierno, a pesar de que al final de poema su hablante poético se enfocará en la eternidad y en un lugar casi celestial:

Como un león en fuga por sus llamas
cae la sed; la ráfaga del yermo
se despeña cuajada por la muerte,
del erizado borde de las alturas
contra el negro remoto, un pozo frío
a donde asoman rostros iracundos.
y entre los burbujes de la sombra
plumas quemadas en celeste clave,
rescaldos de salterios y de flautas. (60)

La sed, señal de deshidratación y, en condiciones extremas, causante de la muerte, sobreviene con rapidez, como el león que huye del fuego. Asimismo, “la ráfaga del yermo,” viento veloz proveniente de una tierra inhabitada, también viene arrastrando consigo la muerte. La ráfaga sopla accidentalmente ya que se despeña por el borde de un precipicio. Al fondo del abismo aparecen las caras de aquellos que sufren el castigo eterno. Las plumas de sus alas de ángel (“plumas quemadas en celeste clave”) evidencian la caída de estos al rebelarse contra Dios. De sus características de ángel celestial, solamente quedan los “rescaldos,” la brasa menuda resguardada por la ceniza.

De pronto, el poema adquiere otro giro en el que la voz poética declara, con autoridad y seguridad, no sufrir daño alguno y estar protegida: “Yo, cintura del sismo, luzco indemne/mi corona de espumas y adelanto bajo un escudo de apuradas nieblas/ el pecho más buscado entre las llamas” (60). El hablante poético sabe que está en una situación de peligro (“buscado entre las llamas”) pero se siente resguardado bajo las “apuradas nieblas” que, al igual que la ráfaga y la

sed, se mueven rápidamente. El hablante poético en “Apotheosis” se proclama “cintura del sismo,” lo que equivale a decir que tiene el control de Altazor, quien se había declarado temblor en el Canto I.

El guerrero y voz poética de Ibáñez continúa cayendo pero, en esta ocasión, “los labios corean mi retorno” (61), como los ángeles en la llegada al Cielo. La voz poética ha regresado a la fuente de vida y nos recuerda el regreso del hijo pródigo al padre y la búsqueda de la oveja en la parábola de la oveja perdida. Al final de *La batalla*, Ibáñez ofrece a los lectores y a las lectoras un mundo lleno de significados e imágenes, completamente distinto al final de Altazor, y muestra la posibilidad de seguir viviendo a través de la palabra: “—las flores suben sin temor— escuchan/un solo son y para siempre escuchan” (61). Las flores—símbolo de la mujer, por sus similitudes con los órganos reproductivos de esta y por la delicadeza que se le atribuye a ambas—suben, a diferencia del hombre poeta Altazor que siempre va en caída. De esta forma, Sara de Ibáñez se reivindica como mujer poeta.

A través de la comparación de *Altazor*, de Vicente Huidobro, y *La batalla*, de Sara de Ibáñez, fue posible constatar la existencia de un diálogo entre estos dos autores. La obra de Ibáñez recoge varios de los elementos presentes en Altazor y contraataca a Huidobro mediante los recursos de la intertextualidad. La visión de la vida y de la poesía contenida en estas dos obras se opone diametralmente. Al examinar los escritos de Huidobro e Ibáñez, encontramos oposiciones binarias en aspectos tales como: vida/muerte, materia/espíritu, hombre/mujer, orden/desorden y construcción/destrucción. Ibáñez toma para sí los significantes relacionados a la espiritualidad y a la vida del alma aún cuando haya desaparecido el cuerpo. La profusión de imágenes y metáforas, que se intensifica al final de su poemario, además, contrasta significativamente con la desarticulación del lenguaje en *Altazor*. A medida en que se acerca la

conclusión de la vida, más enérgica es la poesía. Se da en la obra de Ibáñez una verdadera apoteosis de la voz poética y de los múltiples significados de las composiciones poéticas. En *La batalla*, se le concede dignidad de héroe al hablante poético guerrero y, particularmente en el último poema, se manifiesta, de forma espectacular, la escena en la que el guerrero es ensalzado y llevado a la eternidad.

Huidobro, por su parte, da preeminencia a la figura masculina, convierte la poesía en una mezcla de elementos caóticos y presenta la muerte del cuerpo como el final de toda actividad. Para este escritor, no existe poesía en ausencia del hombre creador y custodio de las palabras. De forma contraria, para Ibáñez, la poesía/el canto constituye una vivencia espiritual que no termina con la muerte. Se trata de una experiencia interior plasmada en palabras cuidadosamente escogidas y enmarcadas en rígidas estructuras silábicas y estróficas que tienen profundas raíces en la tradición literaria patriarcal. La uruguaya se escuda tras la complejidad del neobarroco para retar a su oponente masculino, quien, en *Altazor*, había adoptado un estilo de poesía carente de patrones estróficos y silábicos fijos y había apostado por la destrucción de la palabra como forma de innovación.

Huidobro se autoproclama poeta, creador, mago y dios, principio y fin de la poesía a través de *Altazor*. Para el chileno, la creación es una cuestión patriarcal y materialista. La mujer descrita por el hablante poético presenta los rasgos del prototipo femenino, ejemplar de la belleza silenciada ante la mirada del hombre. La poesía desde la perspectiva de *Altazor* surge a partir del hombre poeta y muere en manos de éste. Huidobro aboga por la exclusividad de la poesía. La palabra para él depende del hombre y si no se forma a partir de él debe ser destruida. Así se observa al final de su escrito, cuando las palabras se tornan carentes de significado. Su creatividad alcanza los límites de la incoherencia. El significado se lo ha reservado para sí

mismo, a diferencia de Ibáñez que mediante el guerrero busca ser escuchada y que su voz perdure más allá de la muerte.

La escritora Sara de Ibáñez lleva a cabo un consumo productivo del texto de Huidobro y , mediante la intertextualidad paradójica, contrapone su visión de la poesía y de la vida con la del chileno. Asimismo, Ibáñez se muestra congruente con lo expuesto por Roland Barthes: no hay Autor –Dios. *La batalla* ejemplifica la forma en que un texto se nutre de otros anteriores, toma sus significantes y libra una lucha de oposición entre un concepto o una estructura previa y lo que se desprende del nuevo proceso de lectura-escritura. La escritora toma para sí los significantes de *Altazor*, los pone en boca de un hablante poético guerrero y los utiliza para contraatacar. Sara de Ibáñez, a través de su poesía, transgrede el orden, cuestiona valores, provoca el caos, despliega su artificio y reclama su espacio en y desde la escritura.

Conclusiones

La escritora uruguaya Sara de Ibáñez se acerca a la poesía de una forma calculadora sin dejar de ser creativa, clásica e innovadora al mismo tiempo, con grandes dosis de perspicacia que se cuelan poco en poco entre los ecos de una voz poética tan vulnerable que parece, en sentido figurado, estar desnuda ante las inclemencias de su entorno y los peligros del combate así como también ante una lucha de la cual la autora la hizo parte: la guerra por el espacio de creación literaria. Desde una perspectiva distinta a la de otras escritoras de su época, Ibáñez adquiere un sitio de importancia en la literatura debido a su cuidadoso manejo del lenguaje, la profusión de imágenes y símbolos y un complejo empleo de la retórica en el que sobresalen la metáfora y la metonimia como recursos predilectos para expresar ideas de gran profundidad espiritual, belleza y fuerza semántica.

La batalla, penúltimo poemario de la mencionada escritora, se destaca por la mirada que éste ofrece del campo de combate. A través de los ojos de un hombre guerrero, Ibáñez conduce a los lectores y a las lectoras hacia el enfrentamiento del hablante poético con sus enemigos, recorre el interior del protagonista de sus poemas y, metafóricamente, enfrenta al hombre escritor y a la tradición patriarcal. Sus 28 composiciones están cosidas por el hilo conector de la vida y la muerte y los múltiples significados de estos dos momentos trascendentales en la existencia de los seres humanos. En sus versos, la vida y el canto son metonimia de la poesía, mientras que la muerte equivale al fin del canto y al de la poesía misma. La vida, el canto y la poesía prevalecen sobre la muerte y el silencio, a pesar de los estragos físicos sufridos y de la muerte del cuerpo del guerrero. La voz, el alma y lo espiritual poseen mayor relevancia que los elementos temporales y físicos sobre los cuales el paso de los años va dejando su marca.

En el primer poema del poemario *La batalla*, se compendian los elementos principales del texto: la figura del guerrero, el frío, la soledad, la angustia existencial, la indiferencia, el sufrimiento, la ceguera, el peligro, la sangre, las heridas, la noche, el canto, el sacrificio y la muerte. Este poema y las composiciones subsiguientes que aparecen en la sección “Los combates” muestran una voz poética que experimenta un alto grado de ansiedad. Esta ansiedad, según expresada en los poemas, responde a la descripción que las teóricas Sandra Gilbert y Susan Gubar, pertenecientes a la llamada segunda ola del feminismo, ofrecen sobre la ansiedad de la autoría: el miedo que siente la mujer escritora de ser aislada o destruida al no poder llegar a ser una precursora.

En los poemas analizados en el Capítulo Uno de este estudio—“Atalaya,” “Combate oscuro,” “Combate sordo,” “Combate imposible,” “Desigual combate” y “Duro combate”—se evidencia dicha ansiedad y se muestran padecimientos que Gilbert y Gubar relacionan a este estado emocional y psicológico. El hablante poético, el guerrero, experimenta el aislamiento en medio de un entorno hostil y desalentador así como también sufre la pérdida del canto/la voz y la ausencia de interlocutores. En el poema “Atalaya,” la noche, cual ladrona fugitiva, se lleva el canto al amanecer, en el mismo momento en que muere el hablante poético: “el alba sale de su rostro blanco” (8). El hablante poético se queda sin vida y sin voz, no sin antes haber sufrido la indiferencia, situación que se repite también en el poema “Combate sordo.” Es también en la sección “Los combates” donde aparecen las palomas que, a lo largo del poemario, representarán el libre albedrío, la voz como instrumento para conseguir la libertad y la pureza. El poema “Combate oscuro” muestra a las palomas con una “flor de nieve” en la garganta. Su voz está apretada, lo que les dificulta cantar. Comienza allí un camino que, entre silencios y voces, llevará al guerrero al umbral de la eternidad espiritual.

En el segundo capítulo, expliqué los diferentes tipos de combates y enemigos que aparecen en los poemas. Entre los oponentes, sobresalen unos monstruos cuyo aspecto se asimila a un anfibio, a los zombis y a un zorro astuto, según lo expresado en los poemas “Duro combate,” “Combate oblicuo,” “Vivac” y “Alerta.” De apariencia grotesca y conducta automática, estos enemigos hacen gala de su capacidad de amedrentar a través de su imagen. No obstante, y a pesar del temor que pudiesen provocar, el guerrero se enfrenta valientemente a ellos y demuestra tanto su fortaleza externa como interna.

El hablante poético demuestra conocer al enemigo y tener el potencial de agredirlo. No teme acusarlo y devaluar los poderes de éste. El enemigo, por su parte, encarna los miedos que la autora, al experimentar ansiedad a la autoría, pudiese tener: el miedo a la muerte y a la destrucción. Al mismo tiempo, la autora, al igual que el guerrero, no teme acercarse a lo feo y aborda el tema de la abyección mediante la elaboración de estos repulsivos personajes que, en medio de lucha, se aproximan a atacar al guerrero físicamente pero, también, a perturbar su paz interior. Ante la cercanía de los enemigos, el guerrero se encierra, protege sus cosas preciadas (“Alerta”) y se refugia en el vivaque (“Vivac”), lugar donde los combatientes pasan la noche al raso. Allí vive la metáfora de la ansiedad de la autoría; experimenta el silencio, la incapacidad para expresarse y, al mismo tiempo, está amparado por la libertad que el cielo nocturno le provee. No existe tope para la expresión ni fronteras para la creación.

El tema de la creación en la poesía de Ibáñez constituye un punto de debate. Para la escritora uruguaya, queda claro que la creación es un modo de vivir más allá del cuerpo. La poesía no solo es un conjunto de palabras, versos y estrofas; ésta se vive y es vida al mismo tiempo, no encuentra límites en la muerte ni se rige por la vida física del o la poeta. Esta postura se contrapone a la del escritor chileno Vicente Huidobro en *Altazor*, poemario en el cual la voz

poética se proclama poeta, dios, creador, mago y principio y fin de la poesía. En el tercer capítulo, fue posible examinar la intertextualidad entre Ibáñez y Huidobro, entre el guerrero y Altazor. Ibáñez, en *La batalla*, se apropia de elementos trabajados por Huidobro en su obra. El guerrero, a su vez, parece estarle hablando directamente a Altazor y, al mismo tiempo, planteando una visión de la poesía diametralmente distinta. Mientras Altazor se enfoca en la materia, en la creación individual, en el ego y en la muerte, Ibáñez, a través de su hablante poético, propone una poesía que no depende de la vida física de una sola persona, presenta una mirada espiritual a los temas de la vida, la muerte y la creación, y se acerca a la poesía como un todo interminable; la contempla como esa cadena de significantes en la que se desconoce donde empieza uno y termina otro porque todos están atados, en continuo cambio y en perpetua lucha de poder. Al final del poemario, en medio de una apoteosis de símbolos, metáforas, palabras y significados, Ibáñez termina de demostrar que la palabra sobrevive al tránsito por la muerte y ejemplifica que la creación edifica y cambia, pero no destruye, a diferencia de Huidobro, que para mostrar su ingenio, destruye las palabras y escribe conjuntos de sílabas que no se entienden y carecen de significado.

Mediante el análisis de poemas seleccionados, se muestra la manera en que la propia poesía de Ibáñez en *La batalla*, evidencia la ansiedad de la autoría de la poeta y la forma en que ella se enfrenta a ésta a través de la poesía y la creación. El guerrero logra llevar a la voz hasta el final de combate. Su cuerpo se mutila y la voz pareciera necesitar protección de los ataques continuos. El muro, el frío, la sangre, las heridas y la soledad, entre otros, aparecen como enemigos para el guerrero y también están representados por oponentes que, con su aspecto monstruoso buscan amedrentar a un combatiente que no se da por vencido.

Sara de Ibáñez, desde su posición de mujer en un ámbito literario patriarcal, logra apropiarse exitosamente de un espacio privilegiado. El manejo de la retórica, la cuidadosa selección del vocabulario y la construcción meticulosa de sus versos así lo evidencian. El guerrero, desde su torre/atalaya casi inaccesible, logra comunicar sentimientos y pensamientos. Su autora, simultáneamente, entra a la torre de espacios literarios privilegiados y, a su vez, desciende de ésta para combatir y ganar la batalla. El guerrero triunfa, al tiempo en que Ibáñez logra aunar lo objetivo con lo subjetivo, lo clásico con lo vanguardista, la vida con la muerte y la lucha por la creación con la creación poética misma.

Bibliografía

- Albareda, Ginés de y Francisco Garfias. *Antología de la poesía hispanoamericana: Uruguay*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. Impreso.
- Arbeleche, Jorge y Graciela Mántaras Loedel. Eds. *Sara de Ibáñez: Estudio crítico y antología*. Montevideo: Editorial SIGNOS, Instituto Nacional del Libro, 1991. Impreso.
- Arcelay, Arelis. "Encuentro con la muerte en la obra de Sara de Ibáñez y Cecilia Meireles." *El cuervo*. 19 (1998): 60-65. Impreso.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. Impreso.
- Beaupied, Aída. "Auto-relexión y género: La batalla de Sara de Ibáñez en el marco de la poesía crítica en Hispanoamérica." *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*. Ago. 1999. 22 sept. 2008. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_01.htm>.
- Becco, Horacio Jorge. "Ibáñez, Sara de." *Diccionario de literatura hispanoamericana*. 1984 ed. Impreso.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: Theory of Poetry*. Londres: Oxford University Press, 1966. Impreso.
- Bolden, Millicent A. "Sara de Ibáñez." *Modern Spanish American Poets: Second Series*. Ed. María Antonieta Salgado. *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 290. Detroit: Gale, 2004. Web. 21 ago. 2008.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. 3^{era} ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. Impreso.
- Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. 8^{va} ed. Madrid. Ediciones Siruela, 2004. Impreso.
- Correas Zapata, Celia. "Dos poetas de América: Juana de Asbaje y Sara de Ibáñez." *Ensayos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1978, 123-24. Impreso.
- Dios habla hoy*. Ed. Sociedades Bíblicas Unidas. 1996. Web. 10 ago. 2012. <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Timoteo+6&version=DHH>>.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Impreso.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Trad. María Pons Irazazábal. 7^{ma} ed. Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 2006. Impreso.

- Facio, Aida y Lorena Fries. "Familia, género y patriarcado." *Género y Derecho*. Eds. Aida Facio y Lorena Fries. Washington: American University, Ediciones LOM y La Morada, 1999. 21-62. Impreso.
- Ferrero, Ángel y Saúl Roas. "El 'zombi' como metáfora (contra) cultural," *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 2011. n. pag. Web. 15 ago. 2012. <http://www.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf>.
- Figuroa, Cristo Rafael. "De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX." *Poligramas* (25). junio 2006. 28 oct. 2012. <<http://poligramas.univalle.edu.co/25/figuroa.pdf>>.
- Finlay, Victoria. *Color: A Natural History of the Palette*. New York: Random House, 2002. Impreso.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship." *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Eds. Sandra Gilbert y Susan Gubar. New Heaven: Yale University Press, 1984. 45-92. Impreso.
- Gómez Mango, Lídice. Ed. *Homenaje a Sara de Ibáñez*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1971. Impreso.
- González Armenteros, Juan J. "Construcción, cuestionamiento y deconstrucción del concepto de masculinidad." *Género, sociedad y cultura*. 43-63. Eds. Loida M. Martínez Ramos y Maribel Tamargo López. Cayey: Publicaciones Gaviota, 2003. Impreso.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Ed. Braulio Arenas. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964. Impreso.
- Ibáñez, Sara de. *Artigas*. Montevideo: Academia Nacional de las Letras, 1952. Impreso.
- . *Canto*. 2^{da} ed. Editorial Losada, Buenos Aires: S.A., 1954. Impreso.
- . *Canto a Montevideo*. Montevideo: Comisión Municipal de Cultura, 1941. Impreso.
- . *Hora ciega*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1943. Impreso.
- . *La batalla*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1966. Impreso.
- Ibáñez Iglesias, Solveig. "Sara de Ibáñez: Equilibrio, misticismo y amor." *Letras femeninas*. 10.2 (1984): 61-65. Impreso.

- Iglesias Aparicio, Pilar. "La mujer según la ginecología del siglo XIX." *Ciudad de mujeres*. 4 mayo 2006. n. pag. Web. 15 ago. 2012. <<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-mujer-segun-la-ginecologia-del>>.
- Jiménez, José Olivio. Ed. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2005. Impreso.
- Kim, Esther. "Mardi Gras and New Orleans." *Passports: A Journal of Service Learning Activities* (2006): 12-17. Web. 5 sept. 2012. <http://www.lulu.com/items/volume_36/559000/559953/2/print/Service_Learning_5_for_real.pdf#page=12>.
- Kristeva Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela." *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. 1-24. Ed. y Trad. Desiderio Navarro. La Habana: Embajada de Francia en Cuba, 1997. Impreso.
- . "Los poderes del horror." *Con-versiones. Revista Transdisciplinaria*. jul. 2010. n. pág. Web. 15 ago. 2012. <<http://www.con-versiones.com/nota0847.htm>>.
- La-fraternidad. *El Guernica de Picasso es transportado desde los EEUU a Madrid*. 2 sept. 2011. Web. 5 ago. 2012. <<http://lafraternidaddotcom.wordpress.com/2011/09/02/el-guernica-de-picasso-es-transportado-desde-los-eeuu-a-madrid/>>.
- Lemaître León, Monique J. "Sara de Ibáñez." *Spanish American Women Writers: A Bibliographical Source Book*. 1990 ed. Impreso.
- Lepe Pineda, Carlos. "El valor del mito." *Tolkien y Orwell: Los mitos y el sentido de la historia*. Eds. José Antonio Forzán y Rafael García Pavón. México: Publicaciones Cruz O., 2006. 19-22. Impreso.
- Paternain, Alejandro. "La raíz del fuego (La imagen de Sara de Ibáñez)." *Cuadernos americanos*. 164 (1969). Impreso.
- Puentes de Oyenard, Sylvia. *Amor y muerte en la poesía femenina uruguaya*. Montevideo: Asociación de literatura femenina hispánica, 1985. Impreso.
- . "Un perfil femenino en la literatura uruguaya: Sara de Ibáñez." *Kañina, Revista de Artes y Letras*. 9 (1985): 43-50. Impreso.
- . *Sara de Ibáñez: Testimonio lírico*. Montevideo: Intendencia Municipal de Tacuarembó, 1980. Impreso.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Ediciones Siglo XXI, 1984 Impreso.
- Segura, Cristina. "Ibáñez, Sara de." *Diccionario Espasa Mujeres Célebres*. 1998 ed. Impreso.

- Sternheim, Marci B. "Baroque/Avant-garde/Neobaroque: The Poetry of Sara de Ibáñez." Diss. Yale University, 1989. Impreso.
- . "Sara de Ibáñez: The Battle to Create." *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Eds. Noël Valis y Carol Maier. Londres y Toronto: Associated University Press, 1990. 54-65. Impreso.
- Suiffet, Norma. "La vida, la muerte y la guerra en la poesía de Ibáñez." *Tres poetas uruguayos: Juana de Ibarborou, Sara de Ibáñez y Hugo Petraglia Aguirre*. Montevideo: Talleres Gráficos Gaceta Comercial, 1955: 43-69. Impreso.
- Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. 1987. New York: Basil Blackwell. Impreso.
- Xirau, Ramón. "Sara de Ibáñez." *Poesía Iberoamericana Contemporánea*. México: Sepsetentas, 1979. 75-80. Impreso.
- Zavala, Lauro. "Elementos del análisis intertextual." 28 oct. 2012. Web. Universidad Autónoma Metropolitana. Coordinación de Educación Continua y a Distancia. <<http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/32intertextual.pdf>>.