

**IVÓN GORDON VAILAKIS**

***Barro blasfemo,***

Madrid, Ediciones Torrezoas,  
2010, 88 pp.

La fecundidad de la tierra es una llamada y una llamarada. A ella asisten los elementos prestos para que la vida germine. En ella se incendia la presencia múltiple del ser. Del beso de la tierra con el agua, el barro, como en el mito bíblico de la Creación, se convierte en el dador de vida, en la materia hecha símbolo, ennoblecida por cuanto condensa el milagro por el que existimos. El barro como memoria de la nada desde donde fuimos sacados por las manos de un Creador; como dolor de la nada en la que nos convirtieron las manos de un destructor; como fiesta del todo que seremos, irreverentes ante la muerte por la persistencia vital de la palabra.

Ese barro primigenio de donde emergió la vida, ese barro simbólico de nuestra condición transeúnte, ese barro endurecido en el que impregnamos nuestra breve historia mundana. Esa mezcla de tierra y agua se disemina en la palabra de la poesía para convertirse en la realidad metafórica de los que soñamos de día. Ivón Gordon Vailakis, en *Barro blasfemo*, nos convoca, desde un comienzo, a vivir impregnados, preñados de palabras que son paridas en la piel del texto poético: "Las palabras crecen, brotan, echan sus raíces dentro de mí, vivo en un embarazo continuo, mi vientre se conecta a otra vida, esa vida que me lleva a vivir otras vidas. [...] Vivo embarazada y doy a luz continuamente". (p. 9)

Ivón Gordon, partiendo de un exer-go tomado de Edgar Allan Poe: "Aquellos que sueñan de día están conscientes de muchas cosas que se escapan de aquellos que solo sueñan de noche", trabaja la imaginaria del sueño y la ubica como uno de los elementos esenciales de la vida embarazada de palabras: "Esa vida duerme el sueño de la memoria. Duerme y se despierta con el ritmo de la vida" (p. 9). Se trata, como sucede en todo trabajo creativo, de una tarea de hacer y deshacer, como la voz poética dice que trabaja el bordado de las dos almohadas: "Hay veces que el bordado se confunde y sin darme cuenta, / jalo los hilos para empezar de nuevo" (p. 11). Es el sueño, ya no como fantasma, sino como presencia que acompaña, que da calor, que da vida a las cosas; y también, es el sueño como espacio que aguarda la realización de aquello que sucede en otro espacio, ese que el ser humano sabe inexorable: "Nada está afuera / del azar y la muerte. / Las manos descansan en los muslos, / como gotas de ámbar en el umbral de los sueños" (p. 81).

Con dos elementos trabaja la poeta en su libro: la tierra y el agua. El uno como permanencia de la memoria del horror transformado en arte; el otro, como purificación de lo cotidiano, como presencia de un rito destinado a desacralizar el rito mismo y convertir en ritual aquello que pasa de largo ante los ojos de quienes únicamente sueñan de noche: "El agua cae como gotas de lluvia, / y se da la vuelta en el día" (p. 32). La contemplación en el espejo del ser que ejecuta los actos cotidianos de limpieza personal en cada mañana termina convirtiéndolo en oficiante de

un rito de purificación y lo transforma, metafóricamente, en el elemento del rito: “Eres el agua que borbotea / en la fuente a la entrada de la casa. / Eres como decir lluvia / llueve” (p. 34).

Ese proceso de ritualización de los actos cotidianos, esa conversión de la realidad vulgar en un hecho extraordinario a través de la contemplación volcada en la palabra poética, esa mirada iluminada de lo rutinario gracias a la imagen que quiebra los bordes de lo racional, nos acerca a la purificación profana: “Me lavo las manos como si fueran estrellas de mar. / El agua corre por las manos / y se oculta entre las rocas, / creando lagunillas con los pájaros” (p. 35).

La desacralización del ritual y la conversión de lo profano en sagrado se mueve hacia lo escatológico y, enmarcada en el silencio de la introspección, nos devela, en términos blasfemos, el sentido ritual de aquellos espacios socialmente despreciados, silenciados: “La taza del escusado / es el templo sagrado donde descansa el agua, / donde no necesitas ninguna respuesta, / donde todo está en total armonía” (p. 37). Así, por efecto de la evocación poética, tenemos a la taza, sanitario, reservado, privado, retrete, inodoro –aunque su naturaleza es la de albergar olores fuertes, pestilentes– o, simplemente, letrina, convertida en un templo del agua, un lugar de purificación: el ser humano que se busca permanentemente en todas partes, también se encuentra consigo mismo ahí, en ese lugar denigrado, las más de las veces nominado con circunloquios, silenciado.

La figura del espejo constituye otro espacio de encuentro del ser consigo mismo. Una suerte de matrimonio de

imágenes, de conjugación de lo que se es y de lo que se quiere ser, de intento por tocarse el cuerpo a través del juego de complementariedad de uno mismo que es todo espejo: “Has conseguido unir / las dos fuerzas / en un matrimonio frente al espejo. // Has unido al azar / las fuerzas que se pelean: / la ternura y la abnegación / se dan la mano, / el deseo / un pálpito inconsciente” (p. 16). El azogue es también el lugar para la fantasía, para ver en él no lo que existe sino lo que se quiere ver, para dar en él ese paso imaginario que, en el poemario, siempre está rompiendo los límites de lo real: “Mientras ves en el espejo un río lleno de peces. / Ha llegado el momento de recapacitar / como decir vagar / vaga / vagas incesantemente, / porque no eres el abrigo de lana que cuelga en el ropero, / ni eres las zapatillas de *ballet* escondidas en una esquina, / ni eres el viaje de un bisonte lleno de espanto” (p. 33).

¿Cuál es la magia que poseen los espejos? ¿Cuál, ese secreto escondido que nos espera agazapado detrás de la imagen de nosotros mismos que el espejo nos devuelve con aparente inocencia? El espejo tiende a multiplicar lo que somos en su dimensión festiva y en su dimensión horrenda; ahí estamos prestos a ser reproducidos pero no para dispersarnos sino para complementarnos: ser nosotros y la imagen de nosotros mismos confrontados en el silencio: “El espejo queda / porque siempre queda, / No importa lo que busques / para completarte, completarnos, / porque sin importarle nada / cada noche te espera sin pedir nada” (p. 73).

Pero el ser que se mira y se reproduce en el espejo es también un ser

transeúnte, un vagamundo que lleva en sí la memoria de los sabores culinarios, el inventario de las tradiciones que lo mantienen signado por una historia cultural y que anda con sus raíces a cuestas que, es como decir, camina con el peso leve del hogar sobre sí mismo para sobrevivir la diáspora histórica y la contemporánea:

El hogar lo cargas en la espalda  
y el toldo de tu carpa lo plantas  
en cualquier sitio del mundo.  
Los berros, la cebollina, la lechuga  
también los planto en cualquier  
sitio de la tierra.  
Ese es el destino del que lee las cartas,  
del que es nómada por tradición o por  
destierro, del que no tiene rumbo fijo, y  
el mundo es su casa (p. 52).

La tierra, ya señalada como elemento de trabajo poético, está presente en una de las partes más dramáticas y cargadas de sentido histórico que es la dedicada a Trude Sojka, la artista de origen checo que vivió en Ecuador desde que fuera liberada del campo de concentración de Auschwitz y que legó su obra al Ecuador. Una parte importante del trabajo de Trude Sojka se sustenta en la memoria del holocausto: se trata de que esa memoria del horror permanezca para que nunca más el ser humano sea capaz de un genocidio de tal magnitud pues la artista checa incorpora también los otros genocidios, más recientes y menos conocidos en su memorial estético:

Cómo empezar a hablar de una mujer  
de tamaño menudo que con sus manos  
transforma el cemento en un acto  
de dolor y memoria.

Cómo explicar sus manos abiertas  
que adornan de guirnaldas el lienzo  
(p. 48).

El barro, el elemento primigenio, es recuperado por las artistas, por Trude y por Ivón, por la primera, en el esplendor de su materialidad; por la segunda, en la extensión de la palabra poética, para perpetuar la memoria. ¿En qué consiste la blasfemia? Tal vez en la irreverencia que significa ennoblecer un elemento común para que sea el portavoz de aquello que, como humanidad, necesitamos perpetuar: “Cómo explicar sus manos en movimiento / creando monstruos del holocausto en el cemento” (p. 48). Frente al horror, nos quedan faltando siempre explicaciones, nos queda la existencia de la irracionalidad y la perversión humanas: dolor y memoria, horror del alma: “Cómo explicar el misterio / que cae sobre la piedra del primer aliento, / cómo explicar / el rugido ancestral / del barro blasfemo” (p. 49).

*Barro blasfemo*, de Ivón Gordon Vailakis, es un poemario que, desde la irreverencia, desde una desacralización de los símbolos, recupera a la tierra y al agua como elementos constitutivos de una particular búsqueda del ser errante. En él, el barro se convierte en símbolo de la memoria que permanece convertida en arte.

**RAÚL VALLEJO**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR