

La brasa en el centro del sueño: anotaciones sobre la poesía última de Ida Vitale

Por Alberto VILLANUEVA*

LECTURA: *Espejo ustorio donde lo consumido
nos consume.*

Léxico de afinidades

VOY A INTENTAR SEÑALAR ALGUNAS INSTANCIAS de actualidad poética en los dos últimos libros de Ida Vitale (Montevideo, 1923): *Reducción del infinito* del año 2002, que distribuye además una antología personal, y *Trema* del año 2005. Por actualidad poética refiero, en particular, a la consistencia de una mirada *alerta*¹ o dispuesta a tener en cuenta una serie muy dinámica de prácticas textuales presentes en el poema-naufragio-y-constelación-de-signos (e ideas) *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, que acaso puedan ser resumidas de la siguiente manera: 1) asumir el reconocimiento de dos realidades, aquella propia de lo real y la *realidad del poema*,² y aquí se favorece una tendencia hacia la “obra pura [que] implica la *desaparición elocutiva* del poeta”,³ en cuanto realidad simbólica en que asoma paradójica una existencia o va en camino de constituirse en una entidad con propiedad *per se*, impersonal y, al mismo tiempo, se destruye su realidad material, objetiva;⁴ 2) un énfasis en la *escritura* y el avance de una

* Profesor asociado en la University of Central Florida, Orlando, Estados Unidos; e-mail: <cvillanv@mail.ucf.edu>.

¹ Esta mirada coincide con la “moral alerta” que, señala David Michael Kleinberg-Levin, “Karl Krauss atribuye a los pensadores y poetas del Iluminismo, que se vuelve, por así decir, *hacia* un presente, y [que] fue el comienzo de un cambio de dirección reflexiva y crítica, propuesto con astucia, *contra* el presente metafísico de un platonismo persistente”, David Michael Kleinberg-Levin. *Gestures of ethical life: reading Hölderlin’s question of measure after Heidegger*. Stanford, California, Stanford University Press, 2005, p. 163. La traducción es mía. Las versiones del inglés y del francés son mías excepto en el caso de las traducciones al español que figuran en las notas.

² Señala Paul de Man que “es bien sabido que Mallarmé siempre manejaba el lenguaje a la manera de los poetas parnasianos, es decir, tal cual un *artesano* elabora los materiales con que trabaja”, Paul de Man, *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1983, p. 69. Las cursivas son mías.

³ Stéphane Mallarmé. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. París, Gallimard, 1976, p. 248.

⁴ Subraya De Man: “Sería más exacto decir que las dos subjetividades implicadas, las de autor y lector, cooperan en olvidar sus identidades distintivas y se destruyen el uno al

lectura silenciosa que implica el principio de una aceptación significativa de la emergencia de los silencios que rodean a las palabras.⁵ énfasis en los blancos de la página y su pleno juego simultáneo en el significado: 3) la activación de un *metalenguaje*, y cito aquí del tejido crítico del poeta brasileño Haroldo de Campos:

Así el lenguaje del ensayo y de la especulación teórico-filosófica (*langage de formulation*, para usar un término de las "Tesis" del Círculo de Praga) pasa a integrarse en el poema, que se hace metalenguaje de su propio lenguaje-objeto.

A esa incorporación de una dimensión metalingüística en la literatura de imaginación corresponde también lo que los formalistas rusos denominaban "desnudamiento del proceso", que no es otra cosa sino un poner al descubierto la arquitectura misma de la obra a medida que ella se va haciendo, en un permanente circuito autocrítico.⁶

Tal tejido crítico propone un cuestionamiento sostenido de cualquier instrumentalización del lenguaje, el cual se mantiene abierto a partir del diálogo entre la voz poética y la voz crítica. En este sentido, el simbolista Mallarmé asimilaba también los postulados parnasianos de impersonalidad pero llevaba todo su andamiaje exterior *hacia adentro*, que es un "afuera" por la existencia del poema, en todo momento de su hechura — se trata de sugerir la música y no de representarla; esta última sería la rutina de las tentativas clásicas utilizando, por ejemplo, la consonancia y los recursos métricos más evidentes. Así, su trabajo en el *ver: o libre* apuntaba hacia una *elevación* a partir de un riguroso empleo de la materia: el texto poético se presentaba como una partitura y

otro en tanto sujetos". De Man, *Blindness and insight* [n. 2], p. 64. Puede verse alguna simetría, desarrollada de manera independiente, en mi análisis sobre Alberto Girri, en el que utilicé la metáfora de la reflexión/espejo para referir a una cierta postura de la poesía de este autor, véase *Alberto Girri en el presente poético*, Maryland, Hispamérica/University of Maryland, 2003.

⁵ Refiero a la experiencia de Joubert, "autor sin libro, escritor sin escrito", según Maurice Blanchot, quien la aproxima a los "espacios imaginarios" de Mallarmé, y dice de este último: "¿es que acaso ya no es él quien habla con esa palabra suspendida, esos silencios que modelan el aire y esta manera de retener el vocablo para que se escape de sí mismo y ascienda a su punto manifiesto?", Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, 2003, p. 80. Esto implica trabajar la obra por *eliminación*, *ibid.*, p. 306. De forma distinta actúan los espacios blancos en la prosa de ficción, en donde, además, se trata mucho menos de las palabras en sí que del funcionamiento *narrativo* del texto, por lo tanto aquí las palabras y los blancos tienden a desaparecer.

⁶ Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", *América Latina en su literatura*, 15ª ed., César Fernández Moreno, ed., México, Siglo XXI/UNESCO, 1996, pp. 279-300, esp. p. 292.

su ejecución era similar a la selección que opera el músico en su instancia instrumental.⁷

De esta manera, Mallarmé señalaba una nueva cumbre del arte poético, un cambio que haría imposible alegar ignorancia de ese nuevo alcance para toda actualidad posterior con mínimas aspiraciones de autenticidad, porque se trataba de “un cambio y una renovación” que se adecuen a la vida intelectual y moral necesarias para un presente dado, que todavía conforma zonas significativas del nuestro.⁸ Representaba el paso más decidido hacia el poema alejado de la realidad referencial:⁹ construido de una manera concreta en su materialidad se erigía en una realidad simbólica casi autosuficiente. En este sentido era un texto objetivo, distante y a la vez íntimo en tanto que atraído hacia una interioridad atenta con un mínimo de arrastres subjetivos y máximo lirismo, físicamente sólido, a la vez intertextual y elusivo, capaz de disolverse en la subjetividad lectora.¹⁰ Era un mundo analógico —empezando por la celebrada correspondencia entre vía láctea y escritura— pero en el cual había una reducción considerable de los eslabones metafóricos y resultaban propiciados desplazamientos metonímicos, puesto que *Un coup de dés* es un poema compuesto de una sola frase, con una “preponderancia de la categoría del *sustantivo* sobre la del *verbo*”, como ha señalado Julia Kristeva.¹¹ Casi puede decirse que se trataba de unas leyes poéticas prácticas y un estado de alerta de las artes que los movimientos de vanguardia habrían de proyectar a partir del lenguaje también sobre otros planos actuantes en la conciencia; por ejemplo, era como decir, desde una perspectiva actual, que las artes nunca más estarían al servicio de una *política* determinada ni tampoco de una *metafísica* ya que su aparecer comprende su cuestionamiento, puesto que ahora se trata de *escritura* y, como escribe Maurice Blanchot:

⁷ Sobre el *verso libre* y la elevación del verso, véase el texto de Mallarmé “La musique et les lettres”, en *Igitur. Divagations Un coup de dés* [n. 3], p. 352.

⁸ Cambio incesante y renovación incesante sin mejorar: un perpetuo nacimiento, escribe Blanchot —a propósito del libro de Georges Bataille, *La peinture préhistorique Lascaux ou la naissance de l'art*— en su ensayo “Naissance de l'art”, en *L'amitié*, París, Gallimard, 1971, pp. 9-20, esp. p. 9

⁹ Sin embargo, deberla considerarse el comentario de Paul de Man que la naturaleza “en cuanto tal, precede a todas las otras entidades y ocupa un lugar privilegiado de prioridad” en el sistema poético mallarmeano, *Blindness and insight* [n. 2], p. 70.

¹⁰ Mi libro *Alberto Girri en el presente poético* [n. 4], comenta esta circunstancia; hay una síntesis en la p. 85.

¹¹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. l'avant garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, París, Seuil, 1974, p. 274.

Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla. Y el oráculo, como tampoco la escritura, no se justifica, no se explica, no se defiende: no existe diálogo con lo escrito como no existe diálogo con el dios. Sócrates se muestra asombrado de este silencio que habla.¹²

Así Platón en su aborrecimiento del poeta no podía menos que preparar el golpe de gracia a la libertad ateniense desde “los jardines de Academo” y, hay que decirlo, con el dinero y la libertad atenienses cuando es bien sabido que los “éforos en su amada Esparta” le habrían dado muerte inmediata.¹³ Por eso escribir poesía desde una mirada cargada de este modo es a la vez una crítica a la política y a la moral dominantes.

En esta zona mínima, decididamente reducida en un mundo cada vez más indiferente a los trabajos poéticos y artísticos, y, en particular, cuando éstos representen para el lector empírico alguna *dificultad* adicional, trabaja la poesía de Ida Vitale.¹⁴ Aclaro que es una dificultad ínsita al género literario más antiguo, que implica una *memoria* crítica activa en el poema y un cuestionamiento sin pausa tanto de lo que se está haciendo como de lo hecho y remite a un saber enciclopédico. Y esto abre la puerta a otro principio también caro a Mallarmé, indica George Steiner, que fue la “reanimación de recursos léxicos y gramaticales en desuso”,¹⁵ y una sintaxis que eludiese la ordinaria y pública mediante — me adhiero ahora a la precisión de José Pascual Buxó— “un desacuerdo con la normalidad del lenguaje”.¹⁶ Steiner la llama “dificultad táctica”, otras dificultades, si se quiere, serían la “dificultad contingente” que obliga a descifrar o buscar los referentes del texto y es “la más visible [y] maleable”, y la “modal” que depende de reverberaciones y ambivalencias en su recepción, psíquica añadido, y es la que menos se deja rastrear.¹⁷ Por si todo esto no bastase, el ejercicio del poema tarda mucho en alcanzar alguna apreciación si acaso con mucha suerte en vida del autor y es, además, el objeto artístico de menor

¹² Maurice Blanchot, *La bestia de Lascaux: el último en hablar*, Alberto Ruiz de Samaniego, trad., Madrid, Tecnos, 2001, pp. 24-25.

¹³ Cornelius Castoriadis, *Sobre el Político de Platón*, Horacio Pons, trad., Madrid, Trotta, 2004, p. 26.

¹⁴ En este punto remito al ensayo “On difficulty” de George Steiner, en *On difficulty and other essays*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 18-47.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ José Pascual Buxó, *César Vallejo: crítica y contracritica*, México, UNAM, 1992, p. 13.

¹⁷ Steiner, “On difficulty” [n. 14], p. 27ss.

rendimiento en términos de regalías. Principio entonces con el poema inicial “Llamada vida”, de *Reducción del infinito*, compuesto de pares de oposiciones:

Ponerse al margen
asistir a un pan
cantar un himno

menoscabarse en vano
abrogar voluntades
refrendar cataclismos
acompañar la soledad
no negarse a las quimeras
remansarse en el tomado

ir de lo ceñido a lo vasto
desde lo opaco a la centella
de comisión al sueño libre

ofrecerse a lo parco del día
si morir una hora tras otra
volver a comenzar cada noche

volar de lo distinto a lo idéntico
admirar miradores y sótanos
infligirse penarse concernirse

estar en busca de alma diferida
preparar un milagro entre la sombra
y llamar vida a lo que sabe a muerte.¹⁸

En la segunda estrofa el vocabulario incluye el lenguaje legal-burocrático, sitúa el poema en la “ciudad escrituraria”, de ahí que el verso del comienzo, “ponerse al margen”, adquiera un transgresivo empuje adicional más allá del componente *comunitario* en el significado de los dos versos siguientes, “asistir a un *pan* / cantar un *himno*”. Todos los verbos están en infinitivo, y la abundancia de verbos reflexivos hace pensar en un grado de impersonalidad que habla desde la especie, desanudando la latente inminencia de unos acontecimientos en estado de perplejidad (propia de los verbos en infinitivo). “Impersonalidad signi-

¹⁸ Ida Vitale, *Reducción del infinito*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 17-18. En adelante las citas a esta edición se harán dentro del texto indicando entre paréntesis el número de páginas.

fica -dice DeMan-en primer lugar ausencia de toda anécdota personal, de toda intimidad confesional y de toda relevancia psicológica”: 19 Esta insistencia, y la de la aliteraciones más alguna paronomasia, contradicciones y antítesis, típicas figuras retóricas suyas, tiene la finalidad de mantener una línea reflexiva dentro del poema; hay una insistencia en las relaciones de contigüidad de la cadena sintáctica, que al sostener la mirada aferrada al poema recuerda lo que es y conforma al hacedor, revela una nueva, naciente, realidad ontológica con afán de permanencia en este mundo, completa en sí misma: Como en “Vórtice”, donde la poeta señala además que tiene presente el vértigo del abismo reinagurado por Mallamé:

La hoja en blanco
atrae como la tragedia,
traspasa como la precisión,
traga como el pantano,
te traduce como lo hace la trivialidad (p. 19).

Y en donde el “sonido” aliterativo de la sílaba *tra* no cesa en aferrarse blanco del papel, arrastrarlo todo en el torbellino a su paso. Quiero decir, hay una evocación de un tiempo anterior a la visualización del poema, de una era “sonora”, centrada en la lengua hablada, pero se elige trabajar con *insistencia* en la página o sobre el riesgo del margen escaso que se concede ahora el poema, también, en tanto metalenguaje, sin ninguna concesión a una trascendencia, como lo demuestra en “Obstáculos lentos”:

Si el poema de este atardecer
fuese la piedra mineral
que cae hacia un imán
en un resguardo hondísimo;

si fuese un fruto necesario
para el hambre de alguien,
y maduraran puntuales
el hambre y el poema;

si fuese el pájaro que vive por su ala,
si fuese el ala que sustenta al pájaro,
si cerca hubiese un mar

y el grito de gaviotas del crepúsculo
diese la hora esperada;

si a los helechos de hoy
—no los que guarda fósiles el tiempo—
los mantuviese verdes mi palabra;
si todo fuese natural y amable...

Ni siquiera alguna pertenencia al reino natural: singular es su incrustación tal en el reino de una *necesidad* como en una moral artística.

Pero los itinerarios inseguros
se diseminan sin sentido preciso.
Nos hemos vuelto nómades,
sin esplendores en la travesía,
ni dirección adentro del poema (pp. 43-44).

Conviene subrayar en su poesía una presencia lúcida, *cauta*, de la primera persona (en este último ejemplo disipada en la otredad del plural), en gran medida rasgo de la mejor poesía reciente, así como en el poema anterior suyo había un distanciamiento en el aparecer de la segunda persona y singular. La impersonalidad mallarmeana resultaría conmovida en su carácter *sacro* o en cuanto al sacrificio del poeta a las “Tinieblas absolutas”, en pocas palabras, el poema se aleja de posibles residuos románticos.

Había comentado en un trabajo anterior sobre Ida Vitale, que en su poesía hay “valor de residencia únicamente en el texto” y que ésta era su “persistente verdad”.²⁰ He aquí un ejemplo de esa exactitud:

CUANDO la cerrazón arrecie
abre paréntesis, signo tibio,
casa frágil
que no tiene más techo
que el cielo imaginado
(aunque sea adusto, ácido, aciago,
si es otro quien lo abre) (p. 21).

Poema éste que se titula “Paréntesis, casa frágil”, con insistencia en abrirse en paréntesis dentro del paréntesis, autorreflexivo y en un aludir

²⁰ Alberto Villanueva, “Soltar el mirlo: noticia de lo imposible alcanzado por Ida Vitale”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), año xxxi, núm. 91 (2002), p. 115.

físico, intertextual, a Shéhérazade. En este sentido, es exacta la siguiente proposición de Yuri Lotman, con valor epistémico:

El contenido formativo de las ideas de una obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo porque reconstruye la imagen de la realidad. Consecuentemente, una idea artística es inconcebible separada de su estructura. El dualismo de forma y contenido debe ser reemplazado por el concepto de una idea que se realiza en una estructura adecuada, y que no existe afuera de esa estructura. Una estructura alterada informa una idea diferente al lector o espectador.²¹

En aquella misma noticia literaria mía señalaba que si era posible la utopía en un mundo postutópico, ella tendría “lugar”, si acaso, por el poema; así el “golpe de dados” mallarmeano que ofrecía la esperanza en la obra colectiva o en el lenguaje, generando infinitas posibilidades en medio de un mundo enfermo de ilusiones. Tal es como parece insinuarse, una vez más, en el ejemplo siguiente, de “Sumas”:

Qué cambio cuando
 uno mas uno sea un puritano
 más un gamelán,
 un jazmín más un árabe,
 una monja y un acantilado,
 un canto y una máscara,
 otra vez una guarnición y una doncella,
 la esperanza de alguien
 más el sueño de otro (p. 31).

La insistencia en la suma de unidades distintas parece remitir, con distancia irónica, a una época que incluye a las vanguardias, en la cual la metáfora reinaba o más bien era posible su aparecer despreocupado: parecería que la *mirada alerta* del momento actual no propicia esta manera del decir poético.

Para Ida Vitale el poema es imposible sin una “agudeza y arte de ingenio” y una reflexión permanente, visibles desde el principio de su obra en *Reducción del infinito*, que invierte el orden y empieza por sus libros más recientes o reordenados: *Nuevas arenas*, *Contenido manifiesto*, *Breve mesta* (que incluye poemas de *Procura de lo imposible*), *Solo lunático*, *desolación legítima* (que espero comentar en otra oportunidad) y la sección *Fieles*, que selecciona de sus libros

²¹ Yuri Lotman, *Analysis of the poetic text*. D. Barton Johnson. ed y trad., Ann Arbor, Michigan, Ardis Press, 1976, p. 35.

anteriores desde *Procura de lo imposible* (1998) hasta *Palabra dada* (1953) y excluye su primer libro *La luz de esta memoria* (1949). Así por ejemplo, escribe en “Fiesta propia”:

Cantar, dichosa entrega
 a vivísimos vientos,
 a ráfagas regidas por la gracia
 o la lenta paciencia.
 Tenderse e ir nombrando
 las cosas, los sucesos,
 la ardiente zarza del abrazo,
 la seda que en las noches
 el sueño pone sobre las frentes
 como un llanto (p. 267).

Dicha del amor y del llanto está contenida en el poema, señalando menos que al símbolo a la existencia, así en “la ardiente zarza del abrazo” el amado y la escritura salen de su potente e intimidante contexto bíblico para entrar en una más personal *fidelidad* y doble entrega amorosa. Keats había dicho en una carta a J. H. Reynolds: “Poetry should be great and unobstrusive, a thing which enters into one’s soul and does not startle it or amaze it with itself but with its subject”,²² y ésta es la clase de “objetos” actuales que inventa Ida Vitale en su manera peculiar de convocar unos signos y señales colectivos, que demandan una “dichosa entrega” y una actitud paciente, o un cierto estado de gracia. Tal vez con la salvedad de que si hay algún indicio de dirección religiosa, debe vérselo en el ámbito excluyente del poema que es un insistir en el *hacedor* o en la posible realidad ontológica emergente del lector como autor, que propicie un salto en el abismo y enfile hacia una disolución de cuanto hay de vanidad execrable.²³ Otras veces la mirada pierde la paciencia y se endurece e inflinge un castigo directo a la estulticia contemporánea, como en “Solo llamas”:

No abuses, sol, de nuestras equivocaciones.
 Horrendas calles sin árboles construimos,
 playas incendiadas que no salva ningún próximo mar;
 signo tras signo, despreciamos la atmósfera,

²² Grant F. Scott, ed., *Selected letters of John Keats*, Cambridge, Massachusetts/Londres, Harvard University Press, 2002, p. 87

²³ *Un coup de dés* “representa” un naufragio y una simultánea salvación en la constelación: analogía *reflexiva* por la página escrita y sus espacios; una variante de la línea de fuga sugerida por Blanchot citada más arriba, en *Le livre à venir* [n. 5]

las prodigiosas capas de aire
cuyas gasas velaban nuestra suerte (p. 35).

O cuando la poeta recrea ese momento crucial del ángel y la virgen en los colores del Veronese, para concluir en “Anunciación”:

Todo sucede a una distancia abismal
de este mundo,
que aún se imagina libre
de la Bestia y el Límite (p. 72).

La mirada se suaviza sólo ante las ruinas que ha dejado ese viento llamado progreso, acumuladas a los pies del ángel de Klee, o sea, ante los excluidos, los sin historia, al margen de ella; así en “Una mujer”:

La dolorida espalda se deforma
los ojos ya no ven el horizonte
sólo el obsesivo dibujo.
Al fin, concluye el quechquemtl (p. 73).

O en “La gloria de Filitis”:

Sólo llevó sus bestias a pacer
al pie de las colinas
donde Quefrén y Queops,
los execrables reyes,
durante medio siglo
levantaron sus tumbas
sobre hombros de pueblos agotados.

Éstos, abominándolos,
no quisieron nombrarlos.
Justicieros decían
para hablar de esos sitios:
Allí,
donde las pirámides de Filitis (pp. 75-76).

Y el poema que se escribe por la amistad de ahora, cotidiano, circunstancial y solidario, sea por Ernesto Mejía Sánchez en su exilio mexicano —“Casi se fue tu vida en añorar tu patria, / maldecir a Somoza...” (“A rebato”, p. 79)— o por “José Luis Cuevas”.

En otra línea reflexiva también se instituye la economía verbal, “precisión y brevedad, méritos primarios de la prosa”, según Pushkin,²⁴ que desde las ficciones y ensayos de Borges habían pasado a lo mejor de la poesía en la lengua del siglo xx, de acuerdo a un ya casi bicentenario trabajo de disolución de las fronteras entre géneros literarios. Pero que *sabe* tener en cuenta, con la distancia crítica apuntada por la existencia, al símbolo todavía trabajado en la época de las vanguardias como de este modo informaba Mario Praz:

El arte abstracto de Klee indicaba a Rainer Maria Rilke la solución de un problema que lo tenía absorto: la relación entre los sentidos y el espíritu, lo externo y lo interno. Herman Meyer, que había estudiado las afinidades de Rilke y Klee, en cuanto a esta actitud y los medios de expresarla en el arte, había trazado un paralelo entre el arte abstracto de Klee y el lenguaje simbólico de Rilke en las *Elegías de Duino*. El símbolo no se desarrolla fuera de los elementos derivados de la realidad, sino que es un mensaje cifrado.²⁵

Y reúne Praz en este punto una cita en la cual dice que: “Rilke ha descrito este proceso de abstracción en una carta [esto es, en ‘prosa’] a la pintora Sophy Giauque, hablando de la poesía japonesa: ‘lo visible está atrapado en mano segura, se desprende como fruto maduro, pero no pesa nada, porque apenas posado se ve forzado a significar lo invisible’”.²⁶ En dicha cita puede verse que el poeta describe además —mediante un oxímoron, figura poética por excelencia como se sabe— las aliteraciones y paronomasias visibles en el texto en su versión original.²⁷ Y esboza la “dificultad modal” según George Steiner, o esboza un “Orden de ángeles”, en la escritura de Ida Vitale:

UNA precaria economía de ángeles,
dos o tres,
no más.
Pero bastan.
Ponen dedos fluidos
en el fárrago,
aceite en el naufragio,
para empezar,
una sonrisa sobre el caos.

²⁴ Lotman, *Analysis of the poetic text* [n. 21], p. 27.

²⁵ Mario Praz, *Mnemosyne: the parallel between literature and the visual arts*, Princeton/Londres, Princeton University Press, 1974, p. 215.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ “Le visible est pris d’une main sûre, il est cueilli comme un fruit mûr, mais il ne pèse point, car à peine posé, il se voit forcé de signifier l’invisible”, en *ibid.*

Cuando se alejan
 queda un color suavísimo tendido
 sobre este mapa irregular
 que no querría perder,
 que el corazón dichoso reconoce (p. 83).

De haber más ángeles arruinarían el poema o dejarían de ser mensajeros fiables, conducirían a una pérdida del estado de gracia. Las metáforas son tratadas con ironía, nostalgia y distancia porque, no debe olvidarse, conforman la *imaginación* poética. Éste es el camino *difícil* de una poesía fiel a su naturaleza, porque ha laborado siempre en el laberinto verbal sin claudicar ante una metafísica y con las circunstancias de un presente que lleva en la voz poética huellas del cuerpo que la sostiene.

Trema principia con una “Tarea”:

ABRIR palabra por palabra el páramo,
 abrimos y mirar hacia la significante abertura,
 sufrir para labrar el sitio de la brasa,
 luego extinguirla y mitigar la queja del quemado.²⁸

Con todas las anotaciones al margen que ha venido pretextando este trabajo, de insistencia *significante* porque pide escarbar, abrir en página y letra y aún en el cuerpo empírico, una rebusca para que el retorcido cuerpo textual revele su imposible, que inflinge dificultad y dolor y concluye con *piEDAD*, sin asomo de arrogancia en quien sabe a través de la frecuentación poética. El libro se cierra con un “Agradecimiento” que *revela*:

AGRADEZCO a mi patria sus errores,
 los cometidos, los que se ven venir,
 ciegos, activos a su blanco luto.
 Agradezco el vendaval contrario,
 el semiolvido, la espinosa frontera de argucias,
 la falaz negación de gesto oculto.
 Sí, gracias, muchas gracias
 por haberme llevado a caminar
 para que la cicuta haga su efecto
 y ya no duela cuando muere
el metafísico animal de la ausencia (p. 58).

²⁸ Ida Vitale, *Trema*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 13. En adelante las citas a esta edición se harán dentro del texto indicando entre paréntesis el número de páginas.

Muy *personal*, este poema va punzante y directo al Uruguay, su país de origen personificado, y obliga someramente a revisar lo que se recusa de unos habitantes muy singulares sobre quienes el excéntrico modernista Julio Herrera y Reissig ya abundara a principios del novecientos, y no sólo cuando blandía un barroquismo desafiante para con los “nuevos charrúas” de entonces (como el de *Tertulia lunática* parodiado por Ida Vitale en *Solo lunático, desolación legítima*), sino también en los ensayos, comentarios y referencias incesantes en su correspondencia.²⁹ Se trata de un mundo provinciano y sobre todo hipercrítico con los suyos, algo bien conocido pero silenciado porque la mitad de los uruguayos vive en el exterior en deuda más o menos culposa con la otra mitad, que se complace en ello y se regodea en la indiferencia resentida. Es en esta patria absurda y arbitraria, por maligna en sus valoraciones y exclusiones, donde mejor se leen las circunstancias reales del “agradecimiento” en la voz lírica próxima al dolor en *el cuerpo* de Ida Vitale, una de esas glorias que se han labrado solas y lunáticas o legitimadas en su desolación.³⁰

El error por las palabras es urticante en sumo grado para quien duerme “sobre papel escrito”, como dice en “Justicia” de *Parvo reino* (1984) o cuando vengativa (sobre todo, sospecho, consigo misma) escribe en “La palabra” de *Oidor andante* (1972): “Un breve error / las vuelve ornamentales. / Su indescriptible exactitud / nos borra” (*Reducción del infinito*, p. 235). Ante lo inevitable queda un “Error calculado”:

²⁹ Para una puesta en contexto de la sociedad uruguaya de entonces y glosa de textos de Julio Herrera y Reissig, véase Ángel Rama. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Arca, 1985, pp. 94-107. Los textos de Herrera y Reissig en particular fueron compilados luego en el capítulo “Fragmentos de prosa”, en *Poesía completa y prosas*, 2ª ed., Ángeles Estévez, coord. y ed. crítica, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 698-706. En este libro se recoge también el ensayo del poeta “Epílogo wagneriano a la *Política de fusión* con surtidos de psicología sobre el imperio de Zapicán”, pp. 664-697. Zapicán era un cacique charrúa, en clara alusión a la mentalidad y la patria de los uruguayos.

³⁰ Hay una suerte de justificación para lo acerbo que vendrá en *Solo lunático, desolación legítima* en el primero de sus tres epígrafes —que también puede servir al poema “Agradecimiento”— de Maurice Blanchard: “Ma poésie devient méchante et pleine de ressentiment, mais c’est pour mieux voir, et non pour faire mal. Le ressentiment est comme l’exception de Nietzsche: ‘Un feu qui se consume lui-même tout en rendant visible tout le reste’”. / “Mi poesía deviene maligna y llena de resentimiento pero es para ver mejor y no para hacer daño. El resentimiento es como la excepción de Nietzsche: ‘un fuego que se consume íntegro a sí mismo para hacer visible todo el resto’”, p. 111

PALABRAS de mar profundo
 a cada instante suben a morir
 por cientos, contaminados peces.
 Entre ellas no se auxilian,
 temen el riesgo, mueren.
 No saben lo que saben.
 Quien las ama y acoge
 ¿las libra del silencio
 que las pone entre olvido
 y magia encarcelada?
 ¿Juega con más peligro?

Un soplo vaga por la tarde.
 Sigue la leve leva:
 que tu entusiasmo
 no se rinda al retenido canto (p. 14).

Siempre podrá haber reparos pero la palabra artística es fundadora de pueblos, aún cuando éstos resultan destruidos, pensemos en la patria de Príamo que bien puede ser hoy la también metonímica Bagdad de las *Mil y una noches*. Así escribe en “Ninguna saga”:

NINGUNA saga otorgará palabras
 al niño no nacido
 porque su madre traspasada yace,
 ni al aterrado mudo,
 sin treno ante el tanque tenaz,
 ni al ciego que tantea en la noche del humo.

Arden los bosques y delira el desierto
 y el río lácteo para sueños nocturnos.
 Ni un árbol de frágil música
 cubrirá la tragedia del siempre sometido,
 secreta como centro de brasa.

Pero nunca la habrá para el obtuso triunfo.
 Una vez más,
 la derrota va a llamarse honra,
 aunque la tape el redoble del triunfo (p. 23).

La *fabulación* asoma más a menudo en *Trema*, quizás para atenuar el error en busca de una precisión mayor, de otros aires, que a veces recae en las prosas intercaladas o solas, como en *Léxico de afinida-*

des (1994), *Donde vuela el camaleón* (1996), *Procura de lo imposible* (1998) o *El abc de Byobu* (2004), prosas espléndidas que sin duda habrán de arribar a la novela que escribe en estos momentos.³¹ De este modo, por ejemplo, escribe en “Sueño virtual”:

El temporal padea las cenizas del cielo,
 retira todo poder
 de lo quietado en el desasosiego.
 Voló el pájaro que en tu mano comió
 hace muchos países e ilusiones.
 No condujeron al perro abandonado
 hasta la puerta que debía cuidarlo.
 Y al fondo del ramal nunca abierto,
 el campo majestuoso no sabrá
 de los árboles que lo hubiesen mudado.
 Frescamente asombrada, la muerte
 recorre dominios sin palabras (p. 33).

Es irrefutable concluir en la certidumbre de que la escritura poética de Ida Vitale avanza, siempre en calidad, a la manera en que Octavio Paz refería cuando mencionaba los ejemplos de W. B. Yeats y Juan Ramón Jiménez,³² poetas que escribían mejor en alianza con el tiempo. Así, enseña una “Cirugía preventiva” a nivel de aforismo:

LA más difícil cirugía preventiva:
 no ignorar lo que cercano avanza.
 Y amputarlo (p. 47).

La siempre lucidez de esta poeta en el ejercicio de su más alta responsabilidad: hoy escribir mejor que nadie. Sin la menor sombra de trascendencia alguna, como cuando lo reafirma en “Clausura”:

DE todas partes los hermanos se van:
 Octavio un día, Tito al tiempo
 y acá Laura y Amalia.
 A otros los muertos vivos los borraron.
 La franja opaca tiembla al extenderse

³¹ Esta noticia de trabajo novelístico proviene de una conversación con la autora, a principios de diciembre del 2005. En cuanto a una “precisión diferente” del poema expuesto al roce de la prosa o, mejor dicho, de ésta en aquel ámbito, remito a mi libro *Alberto Girri en el presente poético* [n. 4], pp. 53-54.

³² Juan Ramón Jiménez, *Política poética*, Gernán Bleiberg, preparación, Madrid, Alianza, 1992.

en borroso boceto
 y pasa la golondrina solitaria
 y la tapa del cielo se ha amustiado
 y yo voy caminando
 de pronto hacia el asombro en que no creo (p. 54).

Para decirlo en unas líneas, es la de Ida Vitale una mirada parecida a esta que describe el poeta José-Miguel Ullán, tan barrocamente excéntrica y, a la vez, atravesando en su médula de fuego la lengua más nua, actual, tan como “si siempre estuviese traduciendo”.³³

Llora, porque toda mirada entraña error.

Mas los andrajos, horca, palio y cruz no morirán por este llanto. Mejor, fulgir a solas y rezar en balde. ¿Como el topo? Así; dueño de la penumbra y de su asfixia.

Hablando por hablar. A ciegas. Ojo del corazón, queuma el paisaje.³⁴

³³ Anne Carson, *Economy of the unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 1999, p. 28

³⁴ José-Miguel Ullán, *Ardicia*, Miguel Casado, ed., Madrid, Cátedra, 1994, p. 331