

Jardín de Sílice de Ida Vitale

► Monte Avila, Caracas, 1980

Julio Ortega

Por lo menos desde *Oidor andante* (1970) la poesía de la uruguayo Ida Vitale es de aquellas pocas que en América Latina se nos han impuesto por sí mismas, con su demanda genuina y su voz de alarma ineludible. Como la poesía del chileno Gonzalo Rojas o del venezolano Rafael Cadenas, la suya tiene esa marca de la certidumbre que dejan en el poema el rigor de un habla poco indulgente y la zozobra de la percepción desnuda. De allí el poder de su demanda. Esta poesía nos retiene en su intensa actividad interrogativa, con su capacidad de demostración, con sus pruebas y sus testimonios irrefutables. Y de allí también sus alarmas. La realidad es un espejo, la experiencia una pérdida constante, y sólo las palabras prevalecen como la huella cierta no sólo de lo vivido sino también de lo incumplido. Si el lenguaje es como una promesa que no se cumple, la poesía inscribe en él un reclamo que lo desdice.

El rigor de la escritura es otro modo de asediar esas promesas del lenguaje. La breve materia del poema se recorta y se perfila sobre la abundancia tácita del decir como un decir apenas, como un mirar y fijar del habla poética; decir lo suficiente, poner en tensión al lenguaje con el acertijo y la agudeza del poema, es también hablar en ese espacio de disyunciones desde donde Ida Vitale nos convoca. Por lo mismo, las operaciones de esta escritura no son un mero soporte formal sino la inscripción misma del espacio poético en el espacio de la zozobra que este libro recorre. En efecto, esas operaciones pertenecen

a la estrategia del decir: son mecanismos deductivos, simétricos, hipotéticos, disyuntivos, que en el poema diseñan una lógica de las situaciones dramáticas para demostrar, sin decir, la mayor posibilidad del decir: la calidad emotiva de las evidencias que nos desamparan. De esta lógica de la emotividad se preserva así su trazo, su mecánica inducida; y, con esta lucidez, el poema interroga más. Dica, como en la poesía que importa, lo que el lenguaje ya no puede decir.

De aquí que sea posible deducir el paradigma de la interrogación poética que sostiene a esta escritura. El poema procede por figuras equivalentes o condicionales (si A fuese B, y si B fuese C) cuyas variantes ocupan el tiempo presente para dramatizar la lógica incorporativa de esta interrogación. Con lo cual, en lugar de la fusión de los contrarios o la síntesis de la metáfora, el poema nos entrega las formas mismas de la contradicción, el enigma de la polaridad, la tensión de las antítesis. Este mecanismo, que incluye también juegos de negaciones, bifurcaciones y definiciones, evocaría las elaboraciones formales del barroco, si no fuese que Ida Vitale, característicamente, ha introducido con lucidez una resolución propia: la irresolución de esta lógica inquisitiva. O sea, las conclusiones están ausentes, o la ausencia es otra conclusión.

Si el decir del poema es, pues, una crítica demanda sobre el lenguaje, la percepción del poema empieza siendo un "calco por transparencia". La primera sección del libro, así titulada, es una irónica revisión de uno de los repertorios más abundantes del lenguaje: la naturaleza, el paisaje, las estaciones, como una escritura plena del mundo que solía decirnos con exceso y buena fe. En esta relectura de Ida Vitale, el "calco" (la escritura) por "transparencia" (la equivalencia) implica un desdecir. El otoño, por lo mismo, es convertido en "cenizas jeroglíficas" por un "fuego" que devora los jardines; y de su imaginaria sólo "Sobrevive un gorjeo, brújula tersa". También del sol se nos dice que "Arde, metafórico./ Como si fuese simulacro el fin del paraíso"; y de la comunión con el mundo y su belleza se concluye que, "Quien se sienta a la orilla de las cosas / resplandece de cosas sin orillas". Porque, entre los nombres y las metáforas, hay un espacio de indagación:

Por el hueco del signo recorro
breves lenguas de luz,
una infinita noche.
Arde un pozo magnético.
(El líquido del pasado)

Pero, ¿qué lenguaje nos promete ese recorrido en el pasado? ¿La abundancia indistinta de los nombres, como quiere una tradición? ¿O un solo nombre revelado, como quiere otra? El poema se pregunta esto mismo de un modo tal que es ya una respuesta:

¿Hay un aval al fondo,
una sentencia,
en el momento de llegar?
¿Adónde?

Se trata, por cierto, del drama de la percepción, esto es, de las evidencias vueltas a interrogar. Y allí es donde, a partir de sus alarmas, el poema mismo establece, con un juego de proposiciones, ejemplos y deducciones, el espacio de la escritura como el lugar de la interrogación ("vano", "trivial", "improbable") donde alguna certeza deja una huella:

Quizás
la sabiduría consista
en alejarse si algo vibra
a nuestro movimiento
(porque la horrible araña
cae sobre la víctima)
para ver,
refleja como una estrella,
la realidad distante.

De ese modo
la situación florece a nuestros
ojos
— o pierde
uno a uno
sus pétalos —
como una especie vista
por primera vez.
Y juzgaremos triste,
vano zurcido
que nada repara,
el dibujo trivial de nuestro gesto,
improbable amuleto
contra la emigración de las certezas.
(Respuesta del derviche)

Después de esos "calcos", de este decir equivalente, la segunda sección, "Iconos", nos confronta directamente con los dramas de la percepción, con sus formas figuradas del decir. A partir de la pintura, y de algunas imágenes

privilegiadas, "por donde la mirada corre a más/ a la invisible fuente/ de lo visto", el poema recupera "el límite otra vez/ y la pregunta" (Perspectiva).

"Tú con nacer tienes derecho al miedo", concluye el poeta, aunque "los ojos fértiles" crean un "espacio desfasado", donde la pintura, el arte, propone las imágenes simétricas de una transformación ("Homenaje a Magritte"). Como en los maniqués de Escher, ascenso y descenso canjean sus lugares, en la nueva simetría de este mirar, que es otro lenguaje y otro mundo. Por eso, el habla de los mitos es ahora una "lectura de la verdad... fabulada", y, por tanto, "un cerrado infinito cerrado"; mientras que el habla de la belleza, aunque "inconcebible", es una alabanza de lo desconocido: "Alaba lo que no conoces/ por tu esperanza/ y aún por tu mirada de hoy" (Salmo). De este modo, el poema retiene la "trasmutable semilla", que persevera como un embrión del habla contra la muerte.

"Jardín de sílice", la última y más importante sección del libro, resume ya en su imagen la percepción antagónica y el decir sincrético de esta exploración. Horror y belleza: habla de las imágenes que recobran y de la materia que hiere; metáfora también infernal del desierto y del laberinto; y, en fin, ámbito del lenguaje del exilio.

El pasado, ese decir pleno, es ahora un verbo ausente: el poema anuncia "la fascinación del fragmento", que exige fundirse, acordarse, con "las desposadas metamorfosis"; pero el presente es un despojamiento vacío, la "hora nona" del imperativo ("Arde en la destrucción"), que desdice a la tradición ("serás ceniza y no tendrás sentido"). La muerte subraya el sinsentido, la exasperada soledad de la conciencia; y ahora incluso el sol tutelar es una "patética corona/ sobre miseria del hombre./ su harapo piacentario" (Pena capital).

El habla del exilio no es aquí una temática, sino, más bien, un envés: la pérdida de la referencia, la soledad rai-gal de las palabras que se reducen a un esbozo intenso, a las últimas evidencias: "Ya está en lo distante/ y no indeme por eso". El "aire libre" del poema se ha extraviado en este jardín de sílice donde sólo es patente la "fertilidad de la desdicha". El poeta todavía reflexiona sobre la nueva identidad de letra y silencio, aprendida con sangre, en el tiempo de la violencia y el horror de estos años latinoamericanos, "testi-

monios del fracaso de toda magia" (Zoon politikon). Y en su interrogación, frente a las nuevas pruebas del sinsentido, las palabras, al final, nos reemplazan:

Y tienen las palabras su verano,
su invierno,
y tiempos de entretierra
y estaciones de olvido.
De pronto se parecen demasiado
a nosotros,
a manos que no tocan
hijos, amigos,
y pierden su polvo en otra tierra.
Ya no las mueve el agua
de nuestra tibia orilla humana.
Navegan entre nieblas,
merodean lentísimas,
van como topos,

ciegas,

esperando.

Hermanas, tristes nuestras.

(Sequía)

Así, las alarmas del decir nos identifican, con su silencio más que con su elocuencia; y en esa agonía, su espera es la última forma de su demanda.

Por lo demás, estos poemas no han hecho sino reclamar al propio lenguaje una nueva entonación para sus alarmas. Su calidad interrogativa es por eso visible no sólo en las operaciones conque preguntan, sino también en lo que llamaré su remisión final a un cen-

tro sin imagen en el lenguaje mismo. En efecto, estos poemas reiteran otra apelación: la ambigüedad del pronombre, la ausencia del artículo, la sintaxis transpuesta y en tensión, las formas verbales tácitas, pero, sobre todo, el uso de fórmulas neutras indican que la dición del poema busca otro lugar del lenguaje desde donde decir este mundo, percibido como escándalo, que ha dejado de ser lugar del lenguaje. "Lo que no es verdad y arde", "lo frágil", "lo desnudo", "lo que era", "lo que se esconde", "lo que debiera estar sosteniendo el milagro", "lo viscoso", "lo que en nuestra memoria", "lo que ascendía", "lo que conoces", "lo desvaído", "lo fatigoso", "lo oscuro", "lo distante", "lo único justo". A lo largo del libro, Ida Vitale ha levantado, así, un repertorio del Ello: allí donde el poema se recorta, redefiniendo su decir, demandando por los nuevos nombres en la materia alarmada de una realidad que nos desdice. Esta apelación nos remite, por lo mismo, al centro sin imagen del lenguaje: a un pre-decir que es un decir de nuevo: allí donde el poema vuelve a definir aquello cuya sustancia neutra y genérica es, al final, la materia plena del poema, su espacio recuperado.

Por último, hay en este hermoso libro una lección del habla poética: en un mundo hecho de discursos que presumen decir más, la poesía, otra vez, nos devuelve la palabra.

EN EL CERTAMEN LITERARIO



FVNEBRES

DEMOSTRA CIONES