

IDA VITALE: UNA POÉTICA DE LA CONSTANCIA

Rafael Courtoisie

La reciente obtención del premio Reina Sofía de España (2015) por una de las figuras más destacadas y representativas de la conocida generación del 45 uruguayo (integrada, entre otros, por Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Idea Vilariño) resulta una oportunidad de celebración para las letras latinoamericanas y a la vez una ocasión de examen y reflexión sobre la vasta y condensada obra de una de las grandes poetisas uruguayas surgidas a mediados del siglo pasado. Por otra parte, una relectura contextualizada y diacrónica de su obra desde la perspectiva de los estudios culturales en conjunto con la decodificación de la construcción de la figura autoral empleando algunas metodologías y conceptos originarios del pensador Pierre Bourdieu arrojan luz sobre una trayectoria que va variando sus puntos de apoyo en función de cambios históricos y derivas ideológicas que constituyen las distintas corrientes de pensamiento subyacentes delineantes del actual capital simbólico de la poeta.

Coherencia y transformación

El conjunto poético de Ida Vitale (Montevideo, 1923) exhibe características de coherencia y uniformidad, a la vez que signos de diversidad y transformación (estética, ideológica, pragmática). La construcción de la poeta muestra desde el inicio algunos puntos de invarianza: la búsqueda racional y sistemática del vocablo justo, la procura de una exactitud que el hecho social del lenguaje, móvil, dúctil, maleable, suele eludir, la singularidad en el cincelamiento casi escultórico del decir poético tras la pretensión de una voz que se perciba, no solamente como propia sino además, sobre todo, como única, intransferible, como si la prosecución de un proyecto poético pudiera aislarse en forma radical de su circunstancia, de su entramado social-histórico, de la red cultural y comunicacional en la que inevitablemente reside.

Desde su primer libro, *La luz de esta memoria* (1949), hay en Vitale un propósito de diferenciación estilística que apunta a delimitar su figura del friso generacional donde surge. En términos de la teoría de Bourdieu, la poeta inicia la acumulación del capital simbólico de su obra con un afán de distinguirse de sus co-generacionales mujeres (Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Maruja Díaz). Su trabajo minucioso y arduo, incipientemente preciosista, establece también una brecha con lo que será el coloquialismo y la comunicación popular, directa y masiva, de la poesía de Mario Benedetti. *Palabra dada* (1953) es un libro clave en este aspecto que la distingue del lirismo inicial de Amanda Berenguer en *El río* (1952), del erotismo de signo existencialista y oscuro de Vilariño en *La suplicante* (1945) y de la antisolemnidad abierta y comunicativa inaugurada con especial suceso por Mario Benedetti en *Poemas de la oficina* (1956).

El 45 conglomerado y parricida

Los modos de producción cultural se dan más allá de la peculiaridad autoral, en un entorno discursivo que los determina y con el que de una u otra manera dialogan o entran en relación confluyente o dialéctica.

Al igual que las figuras más destacadas de la llamada generación del 45 en Uruguay: Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Idea Vilariño, la de Vitale es una propuesta hija de un medio siglo uruguayo próspero, burocrático, sereno, eurocéntrico, desarrollado en estructuras y foros educativos propios de lo que el ensayista Real de Azúa llamó en su momento *El impulso y su freno*. Una sociedad de urbano bucolismo, si se permite esta aparente contradicción expresiva, en donde los “intelectuales” no se veían enfrentados a la ruina europea de posguerra ni a los aniquilamientos y luchas sociales campesinas y/o indigenistas propias de América Latina, sino que se instalaban a debatir en un confortable imaginario costero de país “balcón al mar”, balnearios, playas, seguridad ciudadana, en un intercambio civilizado en el sentido sarmientino, lejos de la barbarie que mentó Borges en su *Poema conjetural* y pergeñando una doméstica y en cierto modo ingenua revulsividad a propósito de personajes, figuras y por otra parte, de algunas figuras de real valía de la generación del 30, erigiendo así un oportuno parricidio, conveniente a la hora de marcar diferencias con la generación del centenario y de “unirse” para, entre otros “objetivos”, cuestionar y eventualmente destruir la

figura consagrada de su antecedente más señero y reconocido mundialmente: Juana de Ibarbourou (en su momento, poco antes de morir, lo declaró públicamente, por Radio El Espectador el longevo, lúcido intelectual y autor de teatro del 45, Carlos Maggi).

Luego, esta zona visible del 45, a partir de la revolución cubana y de la expectativa de cambios profundos de estructuras en el continente, volvería, transformando su mirada, antes filoeuropea, y virándola hacia las para ellos hasta entonces desconocidas o poco atractivas y conflictivas selvas y sabanas latinoamericanas. Uno de los estandartes o lábaros esgrimidos como eslogan de autopromoción y conquista de posiciones simbólicas en el poder cultural del medio siglo uruguayo por parte del 45, fue la del “obstinado rigor”, la de la crítica “implacable”, exógena y supuestamente endógena y, más tarde, la de una toma de posición política cercana a los cambios revolucionistas que se darían en el filo de los sesenta. El proyecto del 45 como conglomerado generacional se basa menos en la alineación en una estética determinada, que en el propósito de diferenciación con ciertas posturas juzgadas por ellos como “permisivas”, “amiguistas” o eventualmente *naives* de los años 30. En realidad, el 45 puede considerarse como un haz divergente de corrientes estéticas donde cada uno busca de modo diferente consolidar su posición individual a la vez que intentan decretar una suerte de “borrón y cuenta nueva”. Sin embargo, figuras como la del adelantado Onetti, desde el fundacional *El pozo* y más tarde desde sus columnas de *Marcha*, exhiben una sincera y real determinación inaugural y definida.

Juan Carlos Onetti, que en términos orteguianos no perteneció, *strictu sensu*, a la generación del 45, pero que por razones de su insoslayable conciencia y proyecto escritural fue prontamente adoptado como hermano mayor por los “lúcidos” del 45, poseía una percepción de su espacio de producción al punto de que no dudó en referenciar el grueso de su obra en un espacio imaginario análogo al del “Caribe ampliado” de William Faulkner (lo que hace de este un escritor latino aunque sea estadounidense), a lo que en forma casi simultánea construyera Rulfo en México con su *Comala*, García Márquez en Colombia con su *Macondo* y Vargas Llosa con una Lima que no coincide con el retrato pintoresco de esa capital. Otra notable excepción es la de Mario Benedetti, atento y jugado desde casi el inicio a una resignificación latinoamericana en una obra que estuviera destinada inicialmente a un estrato oficinesco, clasemedie-

ro y mesocrático uruguayo. Mención aparte y destacada merece la singular figura de Ángel Rama quien, a su inicial conato de narrador (*Tierra sin mapa* (1961), sucede su puntual y necesario buen éxito como ensayista y pensador de la realidad cultural latinoamericana. A propósito y al pasar, puede destacarse que Rama fue el primer marido de Ida Vitale con quien tuvo dos hijos, Amparo y Claudio. En otro orden, y en términos de elaboración crítica, lúcida, aparece Emir Rodríguez Monegal como una figura de vocación universalista capaz de descubrir, entender, difundir y explicar la obra del notable argentino Borges.

La primera parte de la obra de Ida, desde su primer libro en el 49 hasta su radicación primero en México (*Fieles* (1976), *Elegías de otoño* (1982), *Entresaca* (1984), entre otros) y luego en Estados Unidos, muestra algunos puntos de coincidencia generacional con sus dos más notorias compañeras de ruta: Amanda Berenguer e Idea Vilariño. Al respecto, es un dato importante que las tres poetas figuren en la antología de Jorge Rufinelli *Poesía rebelde uruguayaya* (Montevideo, 1971). Este dato muestra a una Ida Vitale alineada con los impulsos de cambio sociopolítico de los sesenta y setenta, elaborando también una “poesía de circunstancia”, un “ahorismo” al servicio de los cambios sociales que se creían inminentes.

A la vez, se da en ella un apartamiento y voluntad de diferenciación con lo que puede llamarse la cara oculta del 45, *naif*, primitiva, vanguardista de diversos modos, representada entre otros por José Parrilla, Humberto Megget, Maruja Díaz, Sarandí Cabrera, Carlos Brandy, etc.

Del 45 a la galaxia Paz

Es decir, al recorrer con atención sus diversos títulos, desde su primer libro *La luz de esta memoria* (1949) hasta su producción de la década del 60 y parte del 70, y comparar con su producción durante su residencia en México y Estados Unidos, se verifica una sutil deriva que va apartando cada vez más su referente de la inicial cuestión social, común denominador a los autores del 45 y del 60. Hay en Vitale una decisión posterior a su partida de Uruguay de construir una poesía quintaesenciada, centrada en la superficie sintagmática de la lengua, adherida a su sensorialidad auditiva, a una supuesta precisión denotativa de diccionario, de enciclopedia, de manual ta-

xonómico del idioma, de bibliofilia llevada a la delectación, al goce del raro hallazgo lexical, como si se pudiera cortar, aislar, el aspecto significativo del significado y su red semántica y comprometida de sentidos que involucra la práctica social del lenguaje. Este proceso se inicia probablemente cuando tanto Ida Vitale como su segundo marido Enrique Fierro, son incluidos en la órbita estético-ideológica del gran poeta mexicano Octavio Paz, premio Nobel de Literatura 1990. No se trata simple y mecánicamente de que la influencia paciana, es decir, de la poesía paciana, se advierta en la producción poética de Vitale de esos tiempos, pero sí la concepción paciana del arte y la función del arte, de ciertos roles y modos en que se desarrolla el orden jerárquico en un macro sistema cultural como el de México en la época en que Paz se constituye en figura clave de un liderazgo que incluye la práctica político cultural en un sentido amplio.

Podría indicarse como punto de inflexión de esta otra época, el libro *Fieles* (1976).

La busca obsesiva del resplandor lexical

Es a partir de esta etapa que el ensimismamiento, la obsesión por la búsqueda del vocablo aislado como una joya que no se engarzara en el entramado solidario de las líneas y campos semánticos saussurianos sino que flotara idealmente en la nube acústica e independiente del referente del poema, de los poemas que talla, delimita y bruñe con hábil industria la mano, el estro de la poeta, que puede hablarse de una segunda y definitiva época o período en su producción.

Es esta precisamente la etapa en que se le otorga en México —significativamente— el Premio Octavio Paz, el período en el que la visita a una biblioteca se convierte en el sustrato de la construcción de su propuesta poética.

La Vitale de esta época, diferenciada por voluntad propia de la Vitale surgida y desarrollada en el ámbito del 45, se transforma paulatinamente en una habitué de diccionarios, manuales, colecciones bibliográficas varias. Vitale pasa a ser una Diana cazadora de palabras bizarras en el sentido anglosajón. La operación creativa que emprende y desarrolla la Vitale de esta época es la de una malacóloga que busca en las orillas y playas de los lexicones esa pieza nacara-

da, rara, que imita con sus aristas calcáreas los destellos lejanos de lo que pudo ser un sol.

Con frecuencia, esas piezas destacan en las líneas de sus poemas con un efecto de enrarecimiento, de objeto “fuera de lugar”. *Fuera de lugar* se titula, precisamente, una de las composiciones de su segundo marido Enrique Fierro, quien a la sazón también había sido incluido en *Poesía rebelde uruguaya*, antología de Jorge Rufinelli. La poesía de Fierro también sufrió un radical apartamiento del referente social luego de su llegada a México.

De todos modos, es en esta trayectoria no recta, sino ligeramente curva, como si se tratara de una parte del perímetro de una elipse tan excéntrica que sus focos establecen una distancia infinita y se convierte en la geometría de una parábola abierta de brazo ascendente cuya pendiente logra confundirse con, o al menos simular, la vertical, donde se advierte el cambio profundo de la poeta.

Un jardín no zen, el tao inmóvil

La autora de *Jardín de sílice* (1980), denota en este título la culminación de un proceso de neutralización del material sensible de uso común en la poesía para proponer el vaciamiento por la contemplación. Esto podría hacer pensar, tomando en cuenta la influencia de la producción paciana, surgida en los años en que el célebre mexicano fue embajador en la India, en una búsqueda zen. Pero ni es zen el campo inorgánico del sílice que compone el jardín, ni es taoísta ni fluida, al modo del argentino Juan L. Ortiz, la propuesta desarrollada por Vitale. En su poesía no se constata un fluir sino más bien un estar, un radicarse en esa periferia semántica, en ese “fuera de lugar” donde cada vocablo parece emplearse para alcanzar una unicidad, una mismidad independiente del sistema.

Mientras Amanda Berenguer es diversa por ser fundamentalmente proteica, por provenir de Proteo, por no cansarse del procedimiento del ensayo y el error, por la exploración curiosa y hasta lúdica de lo espacial que llega al extremo de sugerir una topología poética; mientras Amanda Berenguer es cambiante, inquieta, morfológicamente mutante, Ida Vitale, su compañera de generación, tiende a crear una fijeza, a situarse no en el devenir de un yo lírico sino en un punto estático de perspectiva poética.

Mientras Idea Vilariño emplea el impulso extrañamente tanático, nihilista, de lo pasional, y aplica su preciso conocimiento de la masa sonora del poema, su hábil manejo de ritmos, métricas, anáforas, aliteraciones y otros tropos sonoros que insospechadamente hereda o toma entre otros del modernismo rubendariano, Vitale realiza un viaje inmóvil, un camino hacia sí, hacia el centro de cada vocablo en su individuación, en su separarse del sintagma para volver a situarse con precisión minuciosa en el centro de un verso que es menos río que gota inmóvil, que es más definida estructura cristalina que corporeidad orgánica del decir.

Más allá de las funciones de Jakobson: una poética ultralingüística

Lo que Román Jakobson llamó “función poética del lenguaje” está exacerbado en Ida Vitale en cada unidad, en cada vocablo: *Procura de lo imposible* (1988) es precisamente uno de sus títulos más significativos, puesto que da cuenta de la voluntad férrea que alienta este proceso. También el asedio a la elocución por lo que podría denominarse “el lado de adentro del lenguaje”. Un asedio voluntarioso, sistemático, tenaz. Un asedio que mucho se relaciona con su obstinada y prolongada tarea de traductora, un asedio que puede resumirse en otro de sus títulos claves: *Sueños de la constancia* (1988).

Vitale construye una poética personal, individual. Tanto, que se aísla separándose del entramado social del idioma para volver a decir, pero para decirlo de otra manera. Si la práctica del lenguaje es social, si la dimensión comunicativa se verifica en el habla, el corpus textual de Vitale solidifica en una propuesta de escritura distanciada de la oralidad y del acto, lejos del habla. Es resistencia, estructura, solidez obtenida por el uso personal de lo que Walter Ong llamó tecnología de la escritura.

La obra de Vitale, sobre todo en su segunda parte, es una estructura de carácter ultra lingüístico que sin embargo, paradójicamente, emplea el material lingüístico en su relativamente arbitraria aislación en palabras. Cada vocablo es extraído de la corriente sintagmática en su ámbito de origen social, comunicativo, para reconstruirse en un nuevo e individual sintagma autoral, intentando fijar un repertorio ideoléctico vitaliano, estableciendo en forma incipiente cierto conjunto de estilemas característicos. De allí la sensación de

impersonalización que dejan algunos de sus poemas más recientes. De allí, en términos de una teoría de la percepción, la captación de la novedad poética como artificio de orfebre y maravilla escritural.

Obras:

Poesía

- La luz de esta memoria* (Montevideo, 1949)
Palabra dada (Montevideo, 1953)
Cada uno en su noche (Montevideo, 1960)
Paso a paso (Montevideo, 1963)
Oidor andante (Montevideo, 1972)
Fieles, (México, 1976 y 1782, antología)
Jardín de sílice (Caracas, 1980)
Elegías en otoño (México, 1982)
Entresaca (México, 1984)
Sueños de la constancia (México, FCE, 1988)
Procura de lo imposible, 1988.
Serie del sinsonte, (Montevideo, 1992)
Con Enrique Fierro, *Paz por dos* (1994)
Jardines imaginarios (1996)
De varia empresa (Caracas, 1998)
Un invierno equivocado (México, 1999)
La luz de esta memoria (Montevideo: La Galatea, 1999)
Reducción del infinito, (Barcelona: Tusquets, 2002)
Trema (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2005)
Con Sarah Pollack, *Reasonenough* (Austin, 2007), antología traducida al inglés.
Mella y criba (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010).

Prosa ensayo y crítica

Arte simple (1937).

El ejemplo de Antonio Machado (1940).

Cervantes en nuestro tiempo (1947).

Manuel Bandeira, Cecilia Meireles y Carlos Drummond de Andrade. Tres edades en la poesía brasileña actual (1963).

La poesía de Jorge de Lima (1963).

La poesía de Cecilia Meireles (1965).

Juana de Ibarbourou. Vida y obra Capítulo Oriental núm. 20, Montevideo, CEDAL, 1968.

José Santos González Vera o El humor serenísimo, San Juan de Puerto Rico, 1974.

Enrique Casaravilla Lemos, México, Universidad Autónoma de México, 1984.

Léxico de afinidades (Vuelta, 1994).

Donde vuela el camaleón (1996)

De plantas y animales: acercamientos literarios (Paidós, 2003).

El abc de Byobu, (México, 2004)

Premios:

IX Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo (compartido con Ramón Xirau), 2009.

Premio Internacional Alfonso Reyes, 2014.

XXIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2015.

POEMAS DE IDA VITALE

Estar solo

Un desventurado estar solo,
un venturoso al borde de uno mismo.
¿Qué menos? ¿Qué más sufres?
¿Qué rosa pides, sólo olor y rosa,
sólo tacto sutil, color y rosa,
sin ardua espina?

De *Palabra dada* 1953

El pozo

¡Ay qué pozo, que miedo,
que sobresalto oscuro!
Bajo la noche solos
usando las palabras
como inconscientes varas
para tocar lo otro.
Lo otro: no nombrarlo,
no pensarlo siquiera.
Si pudiera negar
ese acabarse todo,
ese desarbolado
amanecer del mundo
que llegará algún día!
Pero la sombra vuelve
siempre con los recados
de ese turbión de espanto,
sin lugar, sin colores,
sin música, sin viento,
con nada más que un nombre

y las lágrimas todas
del hombre que lo cercan.
De *Palabra dada* 1953

Aclimatación

Primero te retraes,
te agostas,
pierdes alma en lo seco,
en lo que no comprendes,
intentas llegar al agua de la vida,
alumbrar una membrana mínima,
una hoja pequeña.
No soñar flores.
El aire te sofoca.
Sientes la arena
reinar en la mañana,
morir lo verde,
subir árido oro.

Pero, aún sin ella saberlo,
desde algún borde
una voz compadece, te moja
breve, dichosamente,
como cuando rozas
una rama de pino baja
ya concluida la lluvia.

De *Parvo Reino* 1984

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

De *Reducción del infinito* 2002

Cambios

Puede cambiar la vida
sus ramas, como un árbol
cambia las suyas desde
el verde hasta el otoño.
Puede, pilar oscuro,

suplicio oscuro puede
recubrirse de frutos
como un mes de verano.
Ah puede también caer,
caer no sé hasta dónde,
como cae el poema,
o el amor en la noche,
hasta no sé qué fondo
duro y ciego y terrible,
tocando el agua madre
el manantial del miedo.

De *Palabra dada* 1953

Agosto, Santa Rosa

Una lluvia de un día puede no acabar nunca,
puede en gotas,
en hojas de amarilla tristeza
irnos cambiando el cielo todo, el aire,
en torva inundación la luz,
triste, en silencio y negra,
como un mirlo mojado.
Deshecha piel, deshecho cuerpo de agua
destrozándose en torre y pararrayos,
me sobreviene, se me viene sobre
mi altura tantas veces,
mojándome, mugiendo, compartiendo
mi ropa y mis zapatos,
también mi sola lágrima tan salida de madre.
Miro la tarde de hora en hora,
miro de buscarle la cara
con tierna proposición de acento,
miro de perderle pavor,

pero me da la espalda puesta ya a anochecer.
Miro todo tan malo, tan acérrimo y hosco.
¡Qué fácil desalmarse,
ser con muy buenos modos de piedra,
quedar sola, gritando como un árbol,
por cada rama temporal,
muriéndome de agosto!

Cultura del Palimpsesto

Todo aquí es palimpsesto,
pasión del palimpsesto:

a la deriva,
 borrar lo poco hecho,
empezar de la nada,
afirmar la deriva,
mirarse entre la nada acrecentada,
velar lo venenoso,
matar lo saludable,
escribir delirantes historias para náufragos.

Cuidado:
no se pierde sin castigo el pasado,
no se pisa en el aire.

De *Nuevas arenas I* 2002

Exilios

...tras tanto acá y allá yendo y viniendo.

Francisco de Aldana

Están aquí y allá: de paso,
en ningún lado.
Cada horizonte: donde un ascua atrae.
Podrían ir hacia cualquier fisura.
No hay brújula ni voces.

Cruzan desiertos que el bravo sol
o que la helada queman
y campos infinitos sin el límite
que los Vuelve reales,
que los haría de solidez y pasto.

La mirada se acuesta como un perro,
sin siquiera el recurso de mover una cola.
La mirada se acuesta o retrocede,
se pulveriza por el aire
si nadie la devuelve.
No regresa a la sangre ni alcanza
a quien debiera.

Se disuelve, tan solo.

De De procura de lo imposible 1998

Selección de Rafael Courtoisie