Hipertexto 4
Verano 2006
pp. 148-154

Notas sobre *Reducción del infinito* de Ida Vitale

Alberto Villanueva
University of Central Florida

Hipertexto

Pocos son los poetas en Hispanoamérica de la última mitad del siglo XX que han trabajado a partir del tiempo que les ha tocado vivir. Me refiero a la consistencia de una mirada que tenga en cuenta las prácticas textuales descubiertas y establecidas por Mallarmé en el poema-constelación de signos e ideas *Un coup de dés*, que podrían llegar a ser así puntualizadas: (I) el reconocimiento de dos realidades, la llamada realidad real y la realidad del poema --y en este caso, una tendencia hacia la "obra pura [que] implica la desaparición elocutiva del poeta"--[1], ahora, paradójicamente, menos un símbolo que una existencia, esto es, en camino de constituirse en un ente con propiedades *per se*; (II) un énfasis en la escritura, y una lectura silenciosa que significa en principio una aceptación significante de la emergencia de los silencios que rodean a las palabras, de los blancos de la página; (III) la activación de un metalenguaje, y, por lo tanto, un cuestionamiento sostenido de toda instrumentalización del lenguaje. En síntesis, el Mallarmé de este poema señalaba un momento crítico del arte poética, un salto cualitativo que no admitía retorno para una actualidad cualquiera posterior. Representaba el hallazgo de una nueva ley teórica, el poema se alejaría de la realidad referencial: se trata ahora de una realidad simbólica autosuficiente y, al mismo tiempo, muy material, concreta; uno está frente a un objeto simbólico y existente, interior –"lírico"-- y físicamente sólido, intertextual y elusivo.[2] Un mundo analógico, tal vez, pero en el cual hay una reducción considerable de los eslabones metafóricos, mientras se propician deslizamientos metonímicos, ya 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 (274). Son éstas unas leyes prácticas, y un estado de alerta de las artes que los movimientos de vanguardia, como se sabe, habrían de proyectar también sobre un plano político, que es como decir desde una

[1] *Divagations* 248. Las versiones del francés y del inglés son mías.
[2] Véase *Alberto Girri en el presente poético*, en donde señalo la busca en el poema actual de una "precisión *diferente*" a la de la prosa, en el poeta argentino, muy atento a las proximidades con ella. A partir de esta diferencia, sugiero que en el poema se insinúa más la "eterna lucha entre el silencio y la palabra" (57).

perspectiva actual, que las artes nunca más estarían al servicio de la política, sino, en todo caso, en "competencia" con ella. Por ejemplo, escribir poesía desde una mirada cargada de este modo es, inmediatamente, una crítica de la política, o una "política poética", diría mucho mejor Juan Ramón Jiménez.[3] La poesía de Ida Vitale (Montevideo, 1923) trabaja en esta zona mínima, piel de zapa en un mundo cada día más ostensiblemente inhóspito, no ya sólo para los trabajos poéticos sino para toda labor del pensamiento crítico.

Me propongo señalar aquí algunas de estas calidades de la **actualidad** del poema en textos del libro antológico más reciente de Ida Vitale, *Reducción del infinito*, del año 2002, en particular de las secciones inéditas *Nuevas arenas* y *Contenido manifiesto*, previas a una antología personal que incluye también otro inédito *Solo lunático, desolación legítima*. Parto del poema inicial "Llamada vida" compuesto de pares de oposiciones:

> […]
> ir de lo ceñido a lo vasto
> desde lo opaco a la centella
> de comisión al sueño libre
> […]
> 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. (17-18)

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). Esta insistencia, la de las aliteraciones y alguna paronomasia, típicas figuras retóricas suyas, tiene la finalidad de mantener una *línea reflexiva* dentro del poema, esto es, insistencia en las relaciones de contigüidad de la cadena sintáctica, que mantiene la mirada aferrada al poema, "objeto" con afán de permanencia en este mundo. Como en "Vórtice", donde la poeta señala que tiene presente el vértigo del abismo inaugurado por Mallarmé:

> LA hoja en blanco
> atrae como la tragedia,
> traspasa como la precisión,
> traga como el pantano,
> te traduce como lo hace la trivialidad,
> […] (19)

Y en donde el "sonido" aliterativo de la sílaba *tra* no ceja en aferrarse al 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", fonocéntrica, pero se elige trabajar sobre el riesgo del margen escaso que se concede ahora el poema,

[3] "«POLÍTICA» entiendo que es administración material, total e ideal. Y a la política se debe ir, por lo tanto, con vocación auténtica, como a la poesía, administración total también y ejemplo de todas las otras actividades morales superiores" (*Política poética* 15).

también, en tanto metalenguaje, sin ninguna concesión a una trascendencia, como lo demuestra en “Obstáculos lentos”:

> Si el poema de este amanecer
> fuese la piedra mineral
> que cae hacia un imán
> en un resguardo hondísimo;
> […]
> Pero los itinerarios inseguros
> se diseminan sin sentido preciso.
> Nos hemos vuelto nómades,
> sin esplendores en la travesía,
> ni dirección adentro del poema. (44)

Un metalenguaje que, al menos aquí señalo, se corresponde con el tejido crítico del poeta brasileño Haroldo de Campos cuando anotaba que el poema se compone de lenguaje ensayístico y teórico filosófico: “*langage de formulation*, para usar un término de las “Tesis” del Círculo de Praga”, se tornaba así “metalenguaje de su propio lenguaje-objeto” (292). Esta integración de la “dimensión metalingüística” correspondía a lo que los formalistas rusos llamaban “desnudamiento del proceso”, que evidencia “la arquitectura misma de la obra a medida que ella se va haciendo, en un permanente circuito autocrítico” (292). Conviene además señalar en este poema de Ida Vitale, un retorno tímido, cauto, de la primera persona (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.

Había dicho en otro trabajo, que en la poesía de Ida Vitale hay “valor de residencia únicamente en el texto”, y que esta era su “persistente verdad” (“*Soltar el mirlo*…” 115). He aquí un nítido ejemplo en su antología última:

> 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),
> […] (21)

Poema que se intitula “Paréntesis, casa frágil”, con insistencia en abrirse en paréntesis dentro del paréntesis, autorreflexivo, y aludiendo físicamente intertextual a Shéhérazade. En ese mismo artículo, se señalaba que si era posible la utopía en un mundo *post*utópico, ello tendría “lugar”, si acaso, por el poema; así el “golpe de dados” mallarmeano que ofrecía la esperanza en la Obra colectiva: el lenguaje generando infinitas posibilidades en medio de un mundo enfermo de ilusiones. Tal parece insinuarse, una vez más, en el ejemplo siguiente, de “Sumas”:

> […]
> Qué cambio cuando
> uno más 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. (31)

Esta 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 era posible su aparecer despreocupada. La realidad actual ya no favorece a este sistema del "decir" poético. En este sentido, con exactitud y valor epistémico postula Yuri Lotman que "[e]l contenido formativo de las ideas de una obra es su estructura", y si en el arte aquéllas son un modelo en tanto "reconstruye[n] la imagen de la realidad", es impensable concebirlas separadas de su estructura (35). De este modo, concluye Lotman, 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 fuera de esa estructura. Una estructura alterada informa una idea diferente al lector o espectador" (35).

En otra línea reflexiva se instituye también la economía verbal, "precisión y brevedad, méritos primarios de la prosa", según Pushkin (Lotman 27), que desde las "ficciones" y "ensayos" de Borges --una capacidad de *cifrar*-- han pasado también 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 tenga en cuenta, con las diferencias críticas anotadas, al símbolo todavía trabajado en la época de las vanguardias. Tal como cuando Rainer Maria Rilke descubría en el problema de "la relación entre los sentidos y el espíritu, lo externo y lo interno", informa Mario Praz, una solución para su arte en al arte abstracto de Klee (215). Y, prosigue el sabio italiano, cuando Herman Meyer, quien al estudiar estas afinidades electivas "había trazado un paralelo entre el arte abstracto de Klee y el lenguaje simbólico de Rilke en las *Elegías de Duino*", concluía en que "[e]l símbolo no se desarrolla fuera de los elementos derivados de la realidad, sino que es un mensaje cifrado" (215). 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'" (215). En donde puede verse que el poeta describe mediante un oxímoron, figura poética por excelencia como se sabe, además de las aliteraciones y paronomasias visibles en el texto en su versión original.[4]

"Agudeza y arte de ingenio" que desde el principio (*Palabra dada*, 1953, del cual hay una selección de poemas en *Reducción del infinito*) recorre la obra de Ida Vitale, así 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

[4] "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" (215).

el sueño pone sobre las frentes
como un llanto.
[…] (267)

Dicha y llanto contenidos en el poema, señalando menos que al símbolo a la *existencia.* "Poetry should be great and unobtrusive, a thing which enters into one's soul and does not startle it or amaze it with itself but with its subject", ha dicho Keats en una carta a J. H. Reynolds (87). Esta 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. Si alguna vez hay un indicio de dirección *re*ligiosa, debe vérselo en el ámbito excluyente del poema que es decir *en su hacedor* o de la posible realidad ontológica emergente de la intersección entre texto, autor y lector. Y no pocas veces la mirada se endurece, y castiga la estulticia contemporánea, así en "Sol o 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,
las prodigiosas capas de aire
cuyas gasas velaban nuestra suerte.
[…] (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. (72)

La mirada se suaviza 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 quechquemitl" (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. (75-76)

Una mirada por fin parecida a ésta que dice el poeta español José-Miguel Ullán, tan próxima a pintores, tan barrocamente clásica y *actual* atravesando por sus márgenes la lengua, tan como "si siempre estuviese traduciendo", aquella, la de Ida Vitale (Carson 28):[5]

> 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, quema el paisaje. (331)

Alberto Villanueva enseña literatura y cultura hispanoamericanas. Ha publicado *Alberto Girri en el presente poético* (College Park: Hispamérica, 2003), artículos sobre poetas en revistas especializadas y seis libros de poemas, entre ellos: *De la ralea de la voz (1988/ 1996)* (Montevideo: Vintén Editor, 1998), *(17) Poemas pragmáticos* (Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 2001) y *(+) Poemas pragmáticos* (College Park: Hispamérica, 2005).

Obras citadas

Campos, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos". *América Latina en su literatura*. 15a. ed. César Férnandez Moreno, ed. México, D.F.: Siglo XXI Editores/ UNESCO, 1996, 279-300.

Carson, Anne. *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1999.

Jiménez, Juan Ramón. *Política poética*. Germán Bleiberg, preparación. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1982.

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

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

Mallarmé, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. París: Éditions Gallimard, 1976.

Praz, Mario. *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*. Princeton and London: Princeton University Press, 1974.

Scott, Grant F., ed. *Selected letters of John Keats*, Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2002.

Ullán, José-Miguel. *Ardicia*. Miguel Casado, ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

[5] Ann Carson a propósito de Paul Celan, un poeta que supo de la "eterna lucha entre el silencio y la palabra".

Villanueva, Alberto. *Alberto Girri en el presente poético*. College Park, Maryland: Hispamérica, 2003.

---. "*Soltar el mirlo*: noticia de lo imposible alcanzado por Ida Vitale". *Hispamérica, Revista de literatura.* University of Maryland, Año XXXI 91 (2002).111-118.

Vitale, Ida. *Reducción del infinito*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.