

“Las palabras son nómadas”. Las afinidades lexicales de Ida Vitale

“Words are nomads”. The lexical affinities of Ida Vitale

CARMEN DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ

Università Ca' Foscari Venezia

carmen.dominguez@unive.it

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0993-9837>

Recibido: 16.11.2022. Aceptado: 13.01.2023.

Cómo citar: Domínguez Gutiérrez, Carmen (2023). ““Las palabras son nómadas”. Las afinidades lexicales de Ida Vitale”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 33: 149-165.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/33.2023.149-165>

Resumen: En *Léxico de afinidades* (1994) de Ida Vitale, bajo el riguroso orden alfabético y el aparente carácter meramente descriptivo de un diccionario subyace la personalidad de la autora en cada una de sus entradas. Es un léxico hecho a medida, arbitrario y subjetivo en grado extremo en su contenido a pesar de corresponder en forma a un glosario, porque es un acto performativo, una invitación de la autora a comprender su visión del mundo.

Palabras clave: Lexicografía; fragmentos; Ida Vitale; Literatura hispanoamericana; prosa poética

Abstract: In *Léxico de afinidades* (Ida Vitale, 1994), under the rigorous alphabetical order and the apparent merely descriptive nature of a dictionary, the author's personality underlies each of her entries. It is a lexicon made to measure, arbitrary and extremely subjective in content despite corresponding in form to a glossary, because it is a performative act, an invitation from the author to understand her vision of her world.

Keywords: Lexicography; Fragments; Ida Vitale; Hispanic American Literature; poetic prose

Todos somos fragmentos
no solo del hombre en general,
sino de nosotros mismos
G. Simmel

INTRODUCCIÓN

Un diccionario es un artefacto, una representación de la lengua que, al igual que un mapa, solo es útil, como ejemplificó Borges en “Del rigor de la ciencia”, si propone la *reducción* de la realidad que representa. En el mapa, para conseguir limitar dicha realidad, es necesario definir una escala y asegurar una estrecha red de triangulación y medidas, establecer qué relevar y de qué manera. De la misma manera, al reducir una realidad léxica se impone una declaración de criterios y reglas, pues la variedad de los signos de las lenguas es potencialmente infinita.

Léxico de afinidades (1994) de Ida Vitale propone el fragmento en prosa a la manera del *Zibaldone* leopardiano. Pero si lo que caracteriza los fragmentos del autor italiano es el orden cronológico en el que fueron escritos, en la obra de la poeta uruguaya, en cambio, lo que ordena el caos de su mundo es la batuta alfabética. En el prólogo, ese texto inicial en el que el autor pacta con el lector de su obra y le propone una cifra de lectura, Vitale admite ordenar el caos con el sistema alfabético, por considerarlo el más inocente de todos los sistemas. En esta *hoja de intenciones* admite también que la vastedad del sistema alfabético en realidad puede parecerse “al caos que busca sustituir”, un caos que en su propio vocabulario imagina como: “una masa informe, infinita, enviscada, gran parva de demasías, insertas unas en otras” (Vitale, 2020: 51) que, en realidad, “no necesita de gran holgura en el espíritu para someter todo a su naturaleza, ni de mucho tiempo para su efector perturbador” (Vitale, 2020: 52). El criterio para limitar esa realidad son sus afinidades, aquellas especiales “que me cantan”¹ porque para Vitale la poesía canta. La música es “una felicidad, una de las pocas a la que nos entregamos sin pedirle recibo ni comprobante para el currículum ni seguro contra el deterioro” (Vitale, 2020: 160) y la poeta admite que “nunca raptos de sometimiento a la belleza han sido tan absolutos como ante sucesos de la música” (Vitale, 2020: 162), la necesidad de respirar hondo, “esa expansión del pecho que se siente vacío,

¹ *Palabras que me cantan* fue el nombre de la exposición, y el catálogo editado, con la que se homenajeó a la poeta tras ganar el Premio Cervantes 2018. Disponible en: [094 INT LIBRO IDA VITALE INT LIBRO IDA VITALE INT.pdf \(cce.org.uy\)](https://cce.org.uy/INT_LIBRO_IDA_VITALE_INT_LIBRO_IDA_VITALE_INT.pdf)

ese seguir con nuestra ánima un ascenso al que no podemos sustraernos, ese “no tolerar más tanta belleza”, sin análisis posible, solo ante la música. Solo dentro de la música” (Vitale, 2020: 164). El artefacto de Vitale, bajo el riguroso orden alfabético y el aparente carácter meramente descriptivo del diccionario, se convierte en un repertorio hecho a medida, arbitrario y subjetivo en grado extremo en su contenido a pesar de corresponder en forma a un glosario. Porque es un acto performativo, una invitación de la autora a comprender su visión del mundo, pues, como sostiene Tullio de Mauro, se trata de una semántica que trata de aferrar la contingencia del acto significador como “acción sobre el mundo”, es decir, como praxis.

El lexicógrafo Tullio De Mauro trabaja en la línea lingüística que sostiene que la palabra existe gracias a la sanción que recibe en ese determinado momento por parte de quienes la usan². Es este uso el que la hace diferente de una sucesión de sonidos o de otro vocablo incluso cuando usa la misma secuencia sonora. Para Vitale, en palabras de Pablo Rocca, una colección de poemas es el producto de un momento y, por supuesto, de quien lo hizo en ese tiempo (Rocca, 2021: 19). Transponiendo esto, y teniendo en cuenta que este léxico de Vitale no solo es poesía, sino también prosa, a veces poética, ensayo, narración y confesión, no sorprende, entonces, que Ida Vitale incluya en su glosario –que ella misma ha reconocido haber elaborado durante años y años antes de publicarlo–³ solo aquellas palabras *que le cantan*. Las seleccionadas “por afinidades” por ella y para su universo, las que “juegan, conspiran, flotan mutuas, son suicidas, dinásticas, migratorias, todo el fragor lejos de la inercia” (Vitale, 2020:9) porque como ella misma escribe en la entrada *poesía*: “las palabras son nómadas; la mala poesía las vuelve sedentarias” (Vitale, 2020: 193). Descubrir el léxico de Vitale permite así acceder a la codificación de su universo, de su creativa visión del mundo porque las palabras “no esperan

² En *Scritti inediti di linguistica generale*, Ferdinand de Saussure explica que para la lingüística tres son las maneras de representarse las palabras. La primera las propone como seres autónomos e independientes cuya figuración se procura en el diccionario por lo que sentido y palabra son *objetivos* y están dotados de una existencia independiente uno de la otra y respecto a nuestro modo de concebirlos. La segunda es la que presupone que la palabra (el objeto material, físico) está fuera de nosotros, no así su sentido (inmaterial, espiritual). La tercera, en cambio, defiende que palabra y sentido no existen fuera de nuestra conciencia (cit. De Mauro, 2005:1).

³ Este léxico además desde su publicación original en 1994 ha sufrido varias transformaciones. En su segunda edición en 2012 varió la sintaxis de varias frases de la nota preliminar. En la edición actual, 2020, se ha suprimido la entrada *duermevela* y se han incorporado veintitrés textos (Rocca, 2021:19).

que las tengamos por eternas, que, ignorantes de dónde estamos, anticipemos a qué punto, tras su rumbo, vamos a llegar. Les basta con que, obedeciendo algunas de sus voluntades, dispongamos lo que proponen, en la medida de nuestra sed y de nuestro vaso” (Vitale, 2020: 9). O mejor, descodificar su semántica significa situarse en la confluencia entre la objetiva complejidad histórica de su realidad y la histórica complejidad de la cultura que reflexiona sobre dicha realidad (De Mauro, [1965] 1970: 231) porque si los poemas han sido creados en distintos momentos, son expresión de nuevas lecturas, de relecturas e incorporaciones (o descartes) estéticos, en definitiva del proceso de identidad (y autorrepresentación) de la autora. En otras palabras, Ida Vitale es poeta, mujer y uruguaya y es en esas dimensiones de creatividad, sociabilidad e historicidad donde hay que buscar sus referentes. Como sostiene Rocca: “para Ida Vitale la poesía no es biografía como colección de anécdotas, sino transposición crítica de la vida o de la ética por encima de lo anecdótico o pasajero” (Rocca, 2021:14). Así que en este diccionario que “cuaja arbitrario, en torno a cada letra” (Vitale, 2020:9) el lector asiste a una reunión heteróclita de ciento cincuenta y cinco palabras –cuyas definiciones suelen coincidir con las menos comunes, esperadas y normativas– que constelan el universo de la autora: nombres y adjetivos evocadores (*afectación* para hablar de la poesía de Mallarmé, *autobús* como recuerdo de Ciudad de México en los años de su exilio, *biblioteca* para recordar la de su infancia, *caligrafía* como primera experiencia estética); nombres propios de escritores y poetas (*Baley*, *Borges*, *Felisberto Hernández*, *Álvaro Mutis*), pintores (*Ingres*, *Klee*, *Morandi*) y músicos (*Bruckner*); pares opuestos (*muerte-nacimiento*, *memoria-olvido*, *locura-lucidez*), nombres de ciudades (*Montevideo*, *París*, *Buenos Aires*, *Austin* o *México*) nombres comunes y propios de plantas, flores y frutas (*hongo*, *aspidistra*, *arándano*, *saxífraga*) y animales (*pájaro*, *avestruz*, *gato*, *gorriones*, *grillos*, *grajos*, *ardillas*, *jirafas*, *zarigüeyas*, *mamboretá*, *tortuga*, *serpiente*, *cardenal*), –estos últimos la conectan a una estirpe de literatos uruguayos particularmente interesados en la naturaleza entre los que destacan, por ejemplo, Horacio Quiroga (*De la vida de nuestros animales*) o Amanda Berenguer (*Identidad de ciertas frutas*)–.

Algunas entradas del *Léxico* son los esbozos de una autobiografía, cuyos protagonistas son indistintamente personas, libros o animales. En prosa o en verso. Y muchos otros sustantivos son otros saberes enciclopédicos, términos en constante juego con el diccionario.

Reflexiones, citas o poemas. Todos confabulados para esconder y desvelar al mismo tiempo el universo secreto de la autora en forma de fragmentos.

1. AL INICIO FUE EL COSMOS

Cuatro citas inician la obra de Vitale pero es la primera, la de Lucrecio, la que da sentido al resto: “...como una barredura de cosas | esparcidas al azar, |el bellissimo cosmos”. Se trata de la teoría epicúrea del clinamen, desviación espontánea y causal de los átomos en el cuerpo de su caída al vacío que permite explicar el cosmos. Un cosmos azaroso, sin la intervención divina, lo que, además, proporciona una base ontológica para una ética atea⁴. Cuatro citas que proponen un cosmos que gravita gracias al azar, a la música de la palabra, y por ende la poesía, donde la lógica que rige no necesariamente es la que el lector conoce. Porque como ella misma escribe en “Poemas en busca de iniciados”: “en un tiempo de lectores impacientes, la creación poética permanece como un gozoso misterio que se resiste a ser resuelto”⁵ (Vitale, 2019: 13).

2. LA PUERTA QUE CONDUCE AL ASOMBRO

Abracadra es la palabra que inaugura el léxico con la siguiente definición:

Para empezar, la magia:
Abraxa, abrasax, abracadraba
¿pero acaso
ce beau mot pour guérir la fièvre
abscindiré todo fuego desolador,
los cráteres que no escupen su lava?

⁴ Clinamen es, también, el nombre que Ida Vitale, Ángel Rama, Manuel R. Claps y Víctor Bacchetta eligieron para la revista que fundaron en 1947 y de la que publicaron cinco números hasta 1948, fecha en que desapareció. En el primer número, curiosamente, se comentan algunos párrafos del *Lucrecio* de Henri Bergson que había sido traducido por el poeta uruguayo Emilio Oribe y publicado por la Editorial Hiperion en Montevideo en 1937.

⁵ Escrito el 28 de octubre de 2016 para el suplemento especial *25 años de Babelia-El País*, después recogido en la obra citada.

Aurelio Major, amigo de Vitale y un gran estudioso de su obra, resalta la segunda parte del lema: *abracadabra* como el encantamiento hebreo para hacer remitir las fiebres o los volcanes refiriéndose a la primera mención conocida de la palabra, cuando Serenus Sammonicus, médico del emperador romano Caracalla prescribió que los enfermos llevaran un amuleto con la palabra escrita en forma de triángulo a modo de conjuro de las enfermedades letales (Major, 2019: 102). En un diccionario, como ha repetido en numerosas ocasiones Noam Chomsky, la intuición y los conocimientos previos de quien lo consulta son indispensables. *Abacadabra* es la primera pista semiótica de Vitale y en mi propia intuición de lectora, es, al contrario de lo que le sucede a Major, la primera parte de ese lema la que arroja un referente común con la autora: “Para empezar, la magia” (Vitale, 2020: 11), porque *abracadabra* es la palabra de los encantamientos infantiles. La llave que desata la imaginación e indica que algo va a aparecer. Que invita a soñar en sombreros de los que salen conejos o en varitas mágicas que se convierten en flores. Fantasías que ocurren en la realidad que no son mero ilusionismo, porque para la mirada infantil lo mágico es *de verdad*. Los “trucos”, el artificio, no existen, lo que existe es el asombro. Como la misma Vitale escribió en *De plantas y animales*: “voy hacia mi límite sin modificar el hábito infantil de asombro ante el mundo” (Vitale, 2019b: 13).

Vitale invita así al lector a traspasar la puerta de acceso a un mundo mágico regido por la curiosidad que “une partes desvinculadas del mundo y justifica al ser humano. Le ayuda a ser un re creador de aquel, al refrendar su porqué, y a preguntarse su propio para qué” (Vitale, 2019: 13). Y, para confirmarlo, al concluir este *Léxico*, la autora cierra esa puerta con las siguientes palabras: “‘Well, now that we have seen each other’, said the Unicorn, ‘if you believe in me, I’ll believe in you...’”, que son las que le dirige el Unicornio a la Alicia de *A través del espejo* de Lewis Carroll, secuela de *Alicia en el país de las maravillas* donde la pequeña preguntándose cómo será el mundo al otro lado del espejo se sorprende al conseguir atravesarlo y se da cuenta de que es un mundo donde todo está invertido, incluso la lógica. El mundo del espejo tiene sus propias reglas que son diametralmente opuestas a las que ella conoce. Alicia jugará una partida de ajedrez para convertirse en reina y en sus distintas jugadas conocerá un mundo de fantasía poblado de seres extraños. Uno de ellos, el Unicornio, al contemplarla se sorprende de que pueda existir y Alicia le contesta que tampoco ella imaginó que un Unicornio pudiese ser real. El animal fantástico responde con la famosa frase que cita del inglés original

Vitale y que confirma que el pacto de la autora con su lector (“bien, y ahora que sí nos hemos visto”, dijo el Unicornio, “si tú crees en mí, yo creeré en ti”) es un pacto de recíproca confianza⁶.

3. LAS AFINIDADES (ELECTIVAS)

La contención de este léxico es alfabética. Pero la elección es caprichosa.

El DRAE define la afinidad como: (1) la proximidad, analogía o semejanza de una cosa con otra. (2) similitud o coincidencia de caracteres, opiniones, gustos, etc., que existen entre dos o más personas. (3) Parentesco que, por razón de matrimonio, establece cada cónyuge con los parientes del otro. (4) Tendencia de los átomos, moléculas o grupos moleculares a combinarse con otros.

El itinerario del término *afinidad electiva* va de la alquimia a la sociología pasando por la literatura: la idea de que la disposición de los cuerpos a unirse resulta de una analogía visible u oculta se remonta a la antigüedad griega con Hipócrates. Pero el término afinidad como metáfora alquímica no aparece hasta la Edad Media cuando Alberto Magno sostuvo que si el azufre se unía a los metales, era por la afinidad que posee con estos cuerpos. La temática reapareció con el alquimista alemán Johannes Conradus Barchusen –que enunció la afinidad recíproca de los cuerpos– y, sobre todo, con Boerhave, alquimista holandés que en su libro *Elementa Chemiae* (1724) explicaba que las partículas solventes y solubles se unían en cuerpos homogéneos a causa de su afinidad natural. El holandés, observando la relación entre el oro y el agua regia en un recipiente, se preguntaba por qué el oro, dieciocho veces más pesado que el agua regia, no se reunía en el fondo de él. Resolvió la cuestión sosteniendo que entre cada una de las partículas de oro y de la disolución opera *una fuerza* en virtud de la cual se buscan, se unen y se reconocen. Esta fuerza es la

⁶ Es significativo de la actitud lúdica, azarosa y misteriosa de la autora que en el *Léxico* aparece *unicornio* de manera polisémica. La primera vez como entrada que recoge un poema dedicado al narval, un cetáceo que habita en el Ártico y en los mares del norte del Océano Atlántico y que es conocido como el “unicornio marino” por su colmillo largo y retorcido que puede llegar a medir 2 metros. Este animal aparece tanto en la novela de Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, como en *Moby Dick* de Herman Melville, evocación de las lecturas infantiles de la autora. La segunda es el unicornio de la Alicia de Carroll que cierra la obra.

afinidad que determina la combinación de estos cuerpos heterogéneos en una unión.

El término *Attractionis electivae* apareció por primera vez a finales del siglo XVIII en la obra del químico sueco Torbern Olof Bergman. En el texto se explica que muchos daban el nombre de *afinidad* a lo que él entendía por *atracción*. Morveau, un químico francés contemporáneo suyo, subrayaba que la afinidad es un caso particular de atracción que se distingue por una intensidad específica del poder atractivo, gracias al que dos o más cuerpos forman un ser que tiene propiedades nuevas y distintas de las que aparecían en cada uno de los cuerpos antes de la combinación. En la traducción alemana del libro de Bergman el término *atracción electiva* se tradujo por *afinidad electiva*. Fue probablemente de esta versión de la que Wolfgang Goethe tomó el título para *Las afinidades electivas* (1809). Una novela que habla de las relaciones que se instauran entre cuatro personajes en una residencia de campaña a la que se retiran durante una temporada. La atracción que surge entre ellos amenaza las relaciones establecidas con anterioridad. La fuerza de la atracción es imperativa, como la que empuja a ciertos minerales a unirse o a separarse. No es casualidad que uno de los personajes estudie una obra química de este título. De hecho, muchos pasajes del libro de Goethe parecen extraídos directamente de la obra del estudioso sueco, especialmente el análisis de la reacción entre AB y CD, que se combinan nuevamente en AD y CB (y que en la novela están representados de la siguiente manera: A y B la pareja formada por Eduard y Charlotte. C, el Capitán, viejo amigo de Eduard. D es Otilie, la hija adoptiva de Charlotte). Para Goethe esta transposición del concepto químico al terreno social de la espiritualidad y los sentimientos humanos –Otilie y Eduard se enamoran perdidamente– significa que hay afinidad electiva cuando dos seres o elementos opuestos –en la novela se habla de cuerpos alcalinos y ácidos– “se buscan con el máximo vigor, se adhieren el uno al otro, se modifican y constituyen juntos un nuevo cuerpo” (Goethe, [1809] 2018: 34). La semejanza con la fórmula de Boerhave es flagrante por lo que no puede excluirse que Goethe conociese también la obra del holandés. Charlotte exige ulteriores explicaciones y el Capitán le contesta con el ejemplo del ácido que ataca a la cal que produce una separación y una nueva combinación y “se tiene derecho a emplear, incluso la palabra “afinidades electivas” porque en verdad es como si se prefiriera una relación a otra, como si se eligiera una en vez de la otra” (Goethe, 2018:36).

El término, con la novela de Goethe, ganó el derecho de ciudadanía en la cultura alemana, después en la occidental, como designación de un tipo particular de vínculo entre las almas. Pero la afinidad electiva comporta distintos niveles o grados. El primero, y el que aquí interesa, es el de la afinidad pura y simple, el parentesco espiritual, la *correspondance* en el sentido baudelaireano. La teoría de las correspondencias fue formulada por primera vez en la doctrina mística de Swedenborg, que postulaba la existencia de una correspondencia entre cielo y tierra, entre las cosas naturales y las espirituales. Baudelaire se refiere a Swedenborg como el que le ha enseñado que “tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, correspondant” (Baudelaire, 1968:471). Pero el concepto correspondencia pierde así su significación mística originaria, pasando a designar el sistema de las analogías recíprocas que atraviesan el universo, “les rapports intimes et secrets des choses”. Las correspondencias baudelaireanas constituyen un inapelable punto de referencia de los modernistas americanos ya que comportaron una visión del mundo que devino parte de su herencia ideológica y estética, hasta el punto de que es más correcto hablar de una tradición y no de un origen de esta doctrina. Muchos de los poetas hispanoamericanos adoptaron y sobre todo adaptaron este sistema de ideas, con sus dos convicciones básicas: que el mundo sensible es una selva de símbolos y eco de una realidad suprasensible y que solo el poeta puede ser su explorador e intérprete. La representación permite visualizar lo ausente, lo escondido. Es un instrumento de mediación de un conocimiento, ahora bien el acto de tratar entidades como y mediante símbolos y metáforas implica una reivindicación de la libertad poética y del poder de la imaginación. En la Torre de los Panoramas, en el Montevideo de principios de siglo el poeta Julio Herrera y Reissig escribía: “¿qué es la idea sin el signo? ¿Qué es el signo sin la idea? Y bien, todo es idea y todo es signo. Los objetos todos tienen una vida inteligente o ininteligible. Hay que saber leer en la naturaleza. Hay que saber oír en su música caprichosa y vaga. Lo inexpresivo no existe. Y si existiera, negación sublime, expresaría la nada que equivale a expresarlo todo” (Herrera y Reissig, 1978: 344). En la entrada *Montevideo (el otro)* Vitale escribe: “corre junto a él [el mar] una rambla verdadera y en algún punto se inauguran a diario, abismo y cumbre a la vez, ensimismada quietud y vértigo atómico, las más legítimas y eternas conquistas de la ciudad: “las cuatro esculturas ardientes: Lautréamont, Laforgue, Herrera y Reissig, Agustini”. Las cuatro estatuas

imaginarias, abrazadas en camaradería de esplendor en el alto territorio verdaderamente cierto del espíritu” (Vitale, 2020:142) reconociendo así su genealogía literaria.

Son, precisamente, las citadas frases del poeta francés y del uruguayo, las que permiten una clave de lectura del texto de Vitale porque el *Léxico* está repleto de relaciones íntimas y secretas que descubrir. Porque, como sostiene Bradu: “conocer el nombre de todas las cosas de este mundo no responde en ella [Ida Vitale] a un delirio enciclopédico, sino a la necesidad de explorar la correspondencia entre un sonido y la existencia material de una forma” (Bradú, 1994:48), es decir, “saber oír en su música caprichosa”, como sostiene Herrera Reissig. Las relaciones que establece la poeta en este texto son afinidades electivas como lo son, por ejemplo, las del cuadro homónimo, *Las afinidades electivas*, que René Magritte pintó en 1932: la tela representa un huevo enorme, encerrado en una jaula de sus mismas dimensiones. El espectador a primera vista no es capaz de entender la relación entre un huevo y una jaula, se pregunta dónde está la afinidad. Una de las posibles respuestas al cuadro es que ambos objetos son contenedores para el pájaro. Pero otra, puede explicarse con el juego de lo presente y lo ausente: el huevo (hoy presente, al romperse ausente) que desaparece para ser pájaro (hoy ausente, un mañana presente). Esto, además, viene a subrayar que la *correspondencia* (o afinidad) es una *analogía aún estática*, que crea la posibilidad, pero no la *necesidad*, de una convergencia activa, de una *attractio electiva*. La transformación de esa potencia en acto depende de condiciones históricas concretas (movimientos culturales, acontecimientos políticos, relaciones de clases, etc.). La obra de Vitale como la de Magritte viene a cuestionar la representación de las cosas y sus diferencias con la realidad, de la misma manera que el espejo de Alicia demuestra una inversión del mundo, un cambio. En los vocablos de este diccionario tan singular el mensaje meta artístico de la autora –metaartístico por la amplitud de sus propuestas que abarcan la pintura, la literatura o la música– es evidente. Las correspondencias pueden ser más o menos veladas, más o menos subterráneas, el lector puede descubrirlas e interpretarlas con mayor o menor dificultad, pero están ahí. Existen y son electivas.

4. EL FRAGMENTO COMO MODERNIDAD Y TRADICIÓN

Charles Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* escribió: “la modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art,

dont l’autre motié est l’éternel et l’immuable” (Baudelaire, 1968: 553). Heredero de esta sentencia, la preocupación primordial de Georg Simmel a la hora de engendrar una teoría de la modernidad fue la experiencia discontinua del tiempo, el espacio y la causalidad como fenómenos transitorios, fugaces y fortuitos o arbitrarios: experiencia localizada en la inmediatez de las relaciones sociales y con el medio físico y social de la metrópolis –para Simmel el Berlín de finales de siglo XIX– y las relaciones del hombre con el pasado. Nutrió un profundo interés estético por el modernismo artístico y literario que respondía a su visión de la modernidad y la inspiró. Más que en lo fugaz, lo transitorio, lo arbitrario baudelaireanos Simmel se concentró en la idea de lo eterno e inmutable, y propuso buscar la clave de lectura de la modernidad en los “hilos invisibles” de la realidad social, en “imágenes momentáneas” o “instantáneas” de la vida social moderna que deben observarse *sub specie aeternitatis*. Lo que le distingue en sus investigaciones de la modernidad y del carácter específico de la experiencia de la vida moderna, es su idea de la fragmentación de la realidad. En Simmel la modernidad solo es inteligible en los pequeños, casi imperceptibles, fragmentos de dramaticidad urbana, así como en los objetos en apariencia más humildes y anodinos de la vida cotidiana.

El fragmento, siguiendo la estela baudelaireana de lo fugaz, contingente y transitorio, se convierte en el género literario de *Léxico de afinidades*. La propia Vitale lo explica con las siguientes palabras:

la asimetría, la libertad, la independencia de un texto con respecto a otros, la mezcla de prosa y poesía, ayas rivales, cada cual en su orilla, no me altera ni me da más sed de la debida. Creo que los diferentes tonos podrían llegar a ser virtud amena. Hay una especie de mimosa que mezcla en su copa, cuando está en flor, distintos tipos de hojas, presentándolas en el mismo ramo, y no se nos ocurre que la naturaleza haya armado un idilio cursi al proteger ese enlace de diferencias [...] la presencia en un libro de líneas distintas y aun discordantes promueve lo fragmentario, calidad que todo admirador de Lichtenbergd debe considerar encomiable, si bien admito que no hace por sí sola la lluvia y el buen tiempo. (Vitale, 2020: 230)

Se ha aludido a su escritura siguiendo el ejemplo del Zibaldone de Leopardi pero –como explica Derrida, aun los textos aparentemente originales tienen orígenes y estos a la vez buscan otros aún más remotos en el espacio y en el tiempo y así *ad infinitum*– bien podrían buscarse sus raíces en otros muchos autores de la tradición occidental, de Petrarca a

Sterne o Coleridge o en la tradición hispanoamericana, como Arlt o Girondo. Lo curioso es que la propia Vitale no busca raíces en su propia tradición y cierra su léxico proponiendo un guiño a lo oriental con el *zuibitsu*:

Muchos años atrás quise ordenar y aligerar carpetas. Con ese espíritu femenino de aprovechamiento de restos que ha originado tantas buenas recetas de cocina o los bellísimos *patch works* de las pioneras americanas, pensé que quizás fuera posible encontrar el imán que uniera las limaduras dispersas y atrajera otras [...] no tenía la menor idea de que estaba reproduciendo un *zuibitsu* o *zuihit-su*, seguir el pincel, una antigua forma literaria japonesa en la que se acumulan materias varias, anécdotas, regodeos, ponderaciones, juicios, etc. Todavía debió pasar un tiempo para encontrar un ejemplo en las tranquilas reflexiones de Kenko. (Vitale, 2020: 230-231)

El *zuibitsu* o arte de seguir el pincel es la forma literaria japonesa miscelánea cuya precursora es Sei Shonagon, autora de *El libro de la almohada*, una suerte de diario de su vida en la corte imperial de la era Heian, siglo X, que incluye aforismos, observaciones sobre las costumbres, ensayos breves y extensos. En los libros de este género la personalidad del escritor subyace en cada fragmento, porque sus anécdotas e impresiones dan al lector una gran sensación de intimidad con el autor⁷. Intimidad que se crea en *Léxico* a pesar de la voluntad de orden alfabético y de la forma enciclopédica, en la que se pretende informar sobre objetos o palabras del mundo. Un buen diccionario no emite, o no debería, un juicio sobre la realidad o la veracidad de lo referido por la palabra. No se propone decir nada acerca de los objetos del mundo que son designados por las palabras que definen. El diccionario de Vitale, en cambio, comparte sensaciones y sentimientos, recuerdos y evocaciones. Es esa actitud, el acceso que se permite al lector a la intimidad de la autora, es lo que posibilita la empatía y rompe con el carácter descriptivo del vocabulario.

Aunque los diccionarios no pretenden normatizar ni juzgar los usos lingüísticos que registran, en la consideración social, al final, funcionan, aun a su pesar, como elementos coadyuvantes a la fijación de una cierta variedad como estándar y de ciertas creencias acerca de la *verdad*, la *bondad* o la *corrección* de algunas formas lingüísticas en detrimento de

⁷ “El fluir de la pluma: sobre “Léxico de afinidades” de Ida Vitale”. Disponible en: [El fluir de la pluma: sobre “Léxico de afinidades”, de Ida Vitale – FAF \(franciscoalvezfrancese.com\)](http://franciscoalvezfrancese.com)

otras. Esto moviliza también las valoraciones ideológicas que inevitablemente aparecen en cualquier texto y que, aunque busquen una neutralidad y se amparen prácticas meramente descriptivas, todos los diccionarios poseen. *Léxico* nos ofrece varios ejemplos: usa, como bandera de identidad *mamboretá* (Vitale, 2020: 131-132), nombre genérico con el que en Argentina y Uruguay se designa a varias especies de la mantis religiosa. La autora es uruguaya y emplea el término que le es familiar, el que la reconduce al recuerdo del animal que su familia le permitió tener como doméstico. Otro ejemplo es el del *cardenal* (Vitale, 2020: 54): “un cardenal azul canta, daltónico, en una encrucijada de alas y cardos” en referencia al pájaro americano, en cambio la segunda de las definiciones contempladas en el DRAE, que privilegia como primera acepción a los prelados de la Iglesia Católica.

A propósito de la corrección y la variedad lingüística Vitale escribe en la entrada *arándano*:

¿cómo mencionarán en otras tierras y lenguas a la ratonera tímida y vivaz? Confusión de nombres, confusión de rasgos, como la que, para muchos, vuelve descorazonadora la mitología griega, cuyos dioses cambian de características y de funciones al pasar de una región a otra, de una advocación a otra, sin que logren saber si están ante el mismo Heracles, ante el mismo Apolo, ante la misma Venus.

Estas imprecisiones crean abismos. A su orilla surgen rechazos y antipatías, en la misma media en que el común de los mortales –y algún que otro inmortal o aspirante a esa condición académica– desconoce cada vez en mayor grado las palabras almacenadas en los diccionarios. No es difícil imaginar cómo los acentos nacionalistas pueden exacerbarse para discrepar en torno a realidades designadas por nombres como hibisco, damasco, bergamota o mango. Y cómo algunas ediciones comentadas de textos notables por la riqueza de su escritura oscilan entre la elusión del problema y su solución disparata o libérrima. (Vitale, 2020: 21-22)

Una prueba evidente de su preocupación por la cuestión.

5. ENCUENTROS FORTUITOS CON LA MODERNIDAD

De la a de *abracadraba* a la z de *zepelín* y *zuibitsu*, Ida Vitale cierra su libro con un recuerdo –y lo hace en tercera persona– el de la noche en que insólitamente el tío Pericles, siendo aún una niña, la sacó de la cama y envuelta en una manta la subió en brazos a la azotea para admirar “el cielo

profundamente azul y con estrellas” en el que “la luna llena cedía su esplendor a un inmenso, sereno globo aovado, parecido a una encantada sopera de plata que, sin su pie, hubiese ascendido con el vapor de sus contenidos” (Vitale, 2020: 229). Este *globo aovado*

Cruzaba sobre las casas dormidas como si marchara por la eternidad, con suave lentitud, callado como un sueño. Iba por un campo ajeno a quienes lo contemplaban; desde su contrastada luminosidad fluía tal ausencia de ruido que el silencio suspenso de abajo era casi tan augusto como el de arriba y subía imantado por él y los dos prescindían de presencias humanas. El lazo de las miradas se tejía y destejía en un acto que no iba a tener continuación y mucho menos futuro [...] el zepelín no admitía citas pendientes ni aceptaba exorcismos sentimentales y, sin saberse destinado al incendio, único final digno del feérico presente, se iba alejando contra el telón negriazul, sembrado árbol de Diana, con el que la noche monta su escenario de ceremonia –¿de punta en negro?–, hacia el anaquel de los grandes recuerdos: la noche en que el zepelín sobrevoló Montevideo. (Vitale, 2020: 229-230)

En los albores del siglo XX el conde alemán Zeppelin, copiando el sistema de alimentación de gas helio de los globos aerostáticos, construyó los primeros dirigibles en Alemania, que adoptaron su nombre, y fundó la primera aerolínea de la historia. Durante la Gran Guerra se les dio un uso bélico pero tras la contienda se utilizaron para el transporte de pasajeros y se estableció en 1923 una línea regular entre Alemania y Recife, Brasil. Con la llegada al poder de Adolf Hitler, los dirigibles se convirtieron en símbolo del poderío nazi. Tanto que se multiplicaron los viajes transoceánicos y se propuso crear líneas regulares con Río de Janeiro y Buenos Aires. El dirigible era el referente de la modernidad por antonomasia. El 29 de junio de 1934 el LZ 127 Graf Zeppelin, orgullo nazi, sobrevoló los cielos uruguayos procedente de Brasil. Alrededor de las 22.30 se comunicó con la Estación telegráfica del Cerrito para avisar de que una hora más tarde sobrevolaría la capital. Miles de habitantes de los barrios Sur, Centro y Ciudad Vieja de Uruguay se volcaron en las calles en una fría noche invernal para ver al “gigante plateado con forma de habano” como lo calificó la prensa de la época. Después el dirigible siguió rumbo a Buenos Aires y aterrizó en Campo de Mayo de donde despegó para volver a cruzar el Río de la Plata, esta vez de día.

Hay registros fotográficos del paso del dirigible por la ciudad y llama la atención la de Palacio Salvo, uno de los rascacielos históricos de la ciudad, inaugurado poco antes, en 1928. Como también de su paso por

Buenos Aires. La visita del Graf Zeppelin quedó impresa en el imaginario colectivo rioplatense durante mucho tiempo –en el “anaquel de los grandes recuerdos: la noche en que el zepelín sobrevoló Montevideo” (Vitale, 2020:230)–, más aún cuando el 6 de mayo de 1937 el Graf sufrió un accidente –“sin saberse destinado al incendio, único final digno del feérico presente” (Vitale, 2020:230)– en el que murieron varias personas y nunca volvió a volar.

No solo Ida Vitale rescata el recuerdo de la visita del zepelín alemán, también Mario Benedetti, amigo y coetáneo de la poeta y miembro de la Generación del 45, como ella, en su novela *La borra del café*, recupera aquella noche y uno de sus personajes, un adolescente, describe el paso de la nave: “Sólo en una ocasión la playa Capurro, por lo general tan despreciada, se llenó de gentes y bicicletas. Fue cuando vino el dirigible el Graf Zeppelin. Aquella suerte de butifarra plateada, inmóvil en el espacio, a todo el mundo adulto le resultó admirable, casi mágica; para nosotros en cambio era algo normal. Más aún: el estupor de los mayores nos parecía bobalicón” (Benedetti, [1992] 2015:22). Es posible que aquella visita también haya inspirado la famosa acuarela *Vuel Villa* (1936) del argentino Xul Xolar.

A manera de conclusión solo resta recordar que para Ida Vitale la poesía “no es un “deber ser”, es decir un capítulo moral, sino un modo de conocimiento expresado en una función estética” (Vitale, 1961:30) y que es en esa línea en la que *Léxico de afinidades* debe ser estudiado. Ese conocimiento es la sedimentación de circunstancias personales e influencias estéticas. Este glosario inauguró un nuevo terreno de exploración en su escritura, en la forma, pues conviven la prosa y la poesía, y en el género que, caracterizado por su brevedad y por lo fragmentario – confirmando la idea de Simmel de que todos somos fragmentos de nosotros mismos– propone palabras cuyas afinidades permiten reconstruir el universo de la poeta.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles de (1968), *Oeuvres complètes*, París, Seuoil.

Benedetti, Mario [1992] (2015), *La borra de café*, Barcelona, DeBolsillo.

- Bradú, Fabbienne (1994), “Léxico de afinidades de Ida Vitale”, *Vuelta*, 215.
- Da Mauro, Tullio [1965] (1970), *Introduzione alla semantica*, Roma-Bari, Laterza.
- De Mauro, Tullio (2005), *La fabbrica delle parole*, Torino, UTET.
- Frisby, David (1992), *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Machado.
- Goethe, Wolfgang [1809] (2018), *Las afinidades electivas*, Barcelona, Austral.
- Herrera y Reissig, Julio (1978), *Poesía completa y prosa selecta*, Edición, selección y prólogo de Idea Vilariño, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Major, Aurelio (2019), “Su prosa iluminada en la poesía” en *Palabras que me cantan. Homenaje al Premio Nobel*, Madrid, Ministerio de Cultura – Universidad de Alcalá, pp. 93-104.
- Rocca, Pablo (2021), “Las palabras y los hechos. Sobre algunos textos de Ida Vitale y sus metamorfosis”, *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 72, pp. 11-31.
- Saussure, Ferdinand de (2005), *Scritti inediti di lingüística*, Introduzione, traduzione e commento di Tullio di Mauro, Roma-Bari, Laterza.
- Simmel, Georges [1897-1907] (2007), *Imágenes momentáneas*, introducción de Esteban Vernik, Barcelona, Gedisa.
- Simmel, Georges [1900] (1976), *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Vitale, Ida (1961), “¿A dónde va la poesía?”, *Marcha*, 1090, p.30.
- Vitale, Ida [1994] (2020), *Léxico de afinidades*, Montevideo, Estuario Editora.

Vitale, Ida [1999] (2019), *De resurrecciones y rescates*, México, Fondo de Cultura Económica.

Vitale, Ida (2019b), *De plantas y animales*, Barcelona, Tusquets Editores.