

LA APREHENSIÓN DE LA BELLEZA EN LA POESÍA DE IDEA VILARIÑO

Alejandra Algorta

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, D.C.
Enero de 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Cadavid

REGLAMENTO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Artículo 23 de la resolución No. 13 de junio de 1946

“La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A los amores tristes que supieron ser consecuentes con el texto,
con la textura,
con la piel.*

ÍNDICE

Introducción	
Un pájaro liviano delirando en el aire	7
Los Orientales	
Exilio y nostalgia	11
Poetas no poetizas	
Una multitud de Pléyades.....	20
Cuerpo y corpus	
La puesta-en-forma de la muerte.....	27
Ritmo y tiempo	
De la simetría a la aprehensión.....	37
El lugar de canto	
Una poética de la secreción.....	50
La repetición	
Llamado y búsqueda.....	57
Conclusión	
Un animal ansioso apegado a la vida.....	69
Consideraciones Finales.....	73
Anexo	75
Bibliografía.....	93

“Una obra de arte es buena cuando nace de una necesidad. Es la naturaleza de su origen la que juzga. Las obras de arte son de una infinita soledad; nada es peor que la crítica para abordarlas. Solo el amor las puede alcanzar, guardarlas, ser justo con ellas”.

Rilke

INTRODUCCIÓN

Un pájaro liviano delirando en el aire

La primera vez que leí a Idea Vilariño fue en el verano de 2010, en la mitad de la calle Sarandí. Mi abuelo, José Pedro, había muerto en 2009 y Montevideo ya no era la misma. Idea había muerto en el mismo año, tan solo tres meses antes, era la primera vez que estaba en un Uruguay sin ella y no lo sabía, no todavía.

Andrea Garcés visitaba el país por primera vez y acababa de comprar en la edición de Cal y Canto la *Poesía Completa* de Idea, que después dejaría a mi cuidado con gran parte de su biblioteca para cruzar el Atlántico y construir allá una vida diferente. Pero este era el verano del 2010 en la calle Sarandí; hacía un calor apaciguado por los vientos, yo estaba obsesionada con Cristina Peri Rossi, mi abuelo había muerto y Montevideo ya no era la misma. Andrea me pasó el libro en la página 225 y me dijo –mira este– y leí “Por allá estará el mar, el que voy a comprarme” Y entendí y pensé: yo también. Yo también voy a cambiar todo lo que tengo por el mar. Montevideo no era la misma y yo apenas descubría por qué.

Un par de años después llegué a pasar toda una noche escuchando a Idea recitar “Ya no” en un video de YouTube, llorando a un amor que ya no era mío y me dolía como solo duelen los poemas y los libros. Su voz era fuerte y genuina, aceptaba el dolor y lo dolía sin detener el canto. Era un dolor nuevo para mí y ella le daba palabras, no lo explicaba, solo era un cauce para tanta agua.

José Pedro, mi abuelo, recitaba tangos como si fueran poemas. “Hay canciones —me decía— que no requieren más música que las palabras”. Y a mí Idea me cantaba con un ritmo extraño, de *pájaro liviano delirando en el aire*, de vocales y consonantes que podían sentir,

que tenían cuerpo y sentían, en el plexo solar, en la lengua, en la piel. Eso fue, tal vez, lo que me llevó a estudiarla. Entendiendo esa música, ese *pájaro liviano*, podría, tal vez, entender mejor mi propio sentir, mi dolor de letra. ¡Qué pretensión para la crítica literaria!

Volví a Montevideo en 2013 en busca de más libros. Preguntando aprendí que casi dos de cada cinco personas mayores de 50 años fueron alumnos de Idea, que era una maestra exigente. Supe que fue amante de Onetti, que escribió crítica y teoría, que dirigió revistas literarias y tradujo a Shakespeare. Finalmente di con una entrevista hecha en 1994 por Jorge Albistur. Idea afirmaba, con lo que yo interpretaba como absoluta certeza, que un poema era un objeto sonoro o no era. Sin embargo esta regla no aplicaba para sus propios poemas que tenían, según ella, una carga de significado que difícilmente podía disolverse. ¿Cómo iba a ser eso posible si esa carga de significado en sus poemas, por lo menos así lo creía yo, era dada por la música? ¿Y por qué iba a ser ella la excepción a su propia teoría? De esa aparente contradicción nace este trabajo, en busca de una respuesta que no solo explique cómo están hechos sus poemas (ese *pájaro liviano*), sino también el porqué de esa disociación entre la definición de *lo poético* en su crítica y en su poesía.

Pero para poder entender al pájaro tenía que entender el aire, por esto, fue necesario un acercamiento previo a la atmósfera intelectual del tiempo en el que vivió Idea Vilariño. Este trabajo inicia con un panorama histórico general de la literatura uruguaya, desde que a los habitantes del territorio se les empezó a llamar *Los Orientales*¹ hasta la generación crítica de 1945. Se ubica a Idea Vilariño en una tradición literaria en la que es “natural” ser al mismo tiempo poeta y crítico, lo que más adelante sirve para explicar el carácter aparentemente doble de su obra y su concepción de lo literario. Ante esta tradición fue necesario preguntarse por la gran proporción de mujeres poetas en el Uruguay. ¿Qué ocurrió para que en este pequeño país latinoamericano hubiera más mujeres poetas que en el resto del continente? El segundo capítulo explora la existencia de una genealogía femenina dada en la literatura uruguaya, genealogía a la que Idea presumiblemente pertenecía. En medio de discusiones sobre la estética de Rodó y el replanteamiento del

¹ En las “Octavas Orientales” de Bartolomé Hidalgo.

papel del intelectual en Rama, se estaba dando una desmitificación de la voz femenina en la literatura nacional que tuvo que haber afectado la producción de Vilariño.

En el tercer capítulo se hace un acercamiento inicial a la obra poética de Idea, evidenciando la relación entre el corpus textual y el cuerpo biológico, ambos encaminados paralelamente al silencio y a la muerte. A lo largo de este trabajo fueron necesarios tres tipos de acercamientos a su obra poética: el primero, en este capítulo, tiene en cuenta únicamente sus poemas y las anotaciones en su diario, es decir, el texto poético y el texto biográfico. El segundo acercamiento, en el cuarto capítulo, aborda la visión crítica de los textos teóricos de Idea, explicando su método de extracción y simetría vocálica para finalmente aplicar este método a su propia poesía. En este punto fue importante hacer una pausa para contemplar la contradicción de la definición de *lo poético* que ya se ha mencionado anteriormente, por esto el quinto capítulo pretende analizar el lugar de enunciación de los dos ejes de su obra. A partir de las teorías de T.S. Elliot en *En The Use of Poetry & the use of Criticism* se abordan las implicaciones de la doble identidad del crítico/poeta; vistas paralelamente a las anotaciones del diario y entrevistas en las que Idea alcanzó a dar pistas sobre el lugar del que nacía su obra.

El tercer y último acercamiento, en el séptimo capítulo, es un análisis minucioso de la poesía de Idea teniendo en cuenta todas las implicaciones vistas anteriormente, el lugar de enunciación de su obra, su visión de la poesía como un hecho sonoro y las figuras de repetición que se encuentran en casi todos sus poemas. Para llegar a este punto fue necesario acudir a diferentes teóricos que arrojaran luces sobre ciertas definiciones sobre lo poético así como ciertas aproximaciones a la poesía de Idea. Está, por ejemplo, Martha Canfield, que hizo en su libro *Configuración del arquetipo* la única interpretación formal de los poemas que Idea Vilariño, en vida, encontró pertinente. También se tomaron en cuenta las aproximaciones de Ana Inés Larre Borges y Rosario Peyrú. De Roland Barthes se tomó la definición de *estilo* para entender las relaciones entre el cuerpo textual y el cuerpo biológico, de Maurice Blanchot la definición de *comunicación* en la poesía y su teoría sobre la cercanía entre la obra de arte y la muerte. También, en un aspecto más formal de la obra, se usó a Otto Ricardo Torres para entender la entonación poética como también el *Curso superior de sintaxis española* de Samuel Gili Gaya que Vilariño usó para explicar su teoría.

Asimismo, fue de vital importancia usar la teoría de poetas como Roberto Juarroz para llegar a una definición de la “mirada poética” o Hugo Mujica que explica la obra de arte como una necesidad.

Aunque este trabajo nació con el propósito de entender una contradicción, en el proceso de elaboración de la tesis se llegó a la posibilidad de que en la obra de Idea no haya una contradicción sino una malinterpretación, o mejor aún, una ausencia de interpretación de su obra como conjunto. No ha habido, hasta ahora, un acercamiento a la poesía de Idea Vilariño que tenga en cuenta su obra teórica como un eje para la interpretación. Salvo contadas excepciones, tampoco se encuentran aproximaciones a su poesía como un objeto formal más que como un objeto semántico. Asimismo tampoco hay un estudio integral que observe paralelamente su obra poética y su obra teórica teniendo en cuenta tanto el lugar de enunciación del texto como lo que éste busca. La importancia de este trabajo radica en poder ver la Obra de Idea no solo como una serie de poemas para interpretar o un par de libros de teoría, sino como una constelación de textos que dan muestra de una vida, un mapa textual que nos guía y nos explica un sentir. Para esto fue necesario abarcar todos sus poemas, su crítica, su diario y las entrevistas que le hicieron para entender el dónde y entender el porqué de su obra.

Vuelvo finalmente, a lo que me trajo acá, al *pájaro liviano delirando en el aire*, verso que desde un principio me pareció tan perfecto como hermético. Con el tiempo noté que casi todas sus consonantes eran líquidas, sus palabras estaban compuestas en su mayoría por combinaciones de /r/ y de /l/. Recordé entonces otro poema que dice “lo que siento por ti es tan difícil,/ no es de rosas abriéndose en el aire,/ es de rosas abriéndose en el agua”². Y entendí, finalmente, que ese *pájarolivianodelirandoenelaire* era un verso liquido, que se abría en el agua. Esta tesis es un intento por entender los poemas de Idea como parte integral de un mapa textual mucho más grande, cargado de simetría y sentido. No hay duda de que la poesía de Idea se alza ante el lector sin la necesidad de una explicación, pero que sin embargo, en ocasiones, “anda tanto que a veces no te llega”³.

² Ver Anexo p.75

³ *Ibidem*.

LOS ORIENTALES

Exilio y nostalgia

Porque dejaron sus vidas,
sus amigos y sus bienes,
porque les es más querida
la libertad que no tienen,
porque es ajena la tierra
y la libertad ajena
y porque siempre los pueblos
saben romper sus cadenas.
(...)Rebeldes y valientes
se van marchando,
las cosas que más quieren
abandonando.

Si existe una identidad poética de la República Oriental del Uruguay con seguridad no es de las más alegres. Entre los rasgos nacionales de la poesía uruguaya, está siempre patente el desarraigo, la alienación, la ajenidad. “Casuales casualidades/ me llevaron a nacer/ en un lugar escondido/ tan chatito y tan perdido/ que en el mapa no se ve/ que en el mapa no se ve”⁴ dice una canción del compositor uruguayo Daniel Amaro, con un cierto sentimiento de pequeñez que al parecer viene al nacer en un país que, pudiendo ser parte de las inmensas Argentina y Brasil, optó por la independencia.

El primer poeta uruguayo fue Bartolomé Hidalgo, uno de los mayores representantes de la literatura gauchesca y compositor de varios *cielitos*. Hidalgo es llamado el primer poeta de

⁴ Ver Anexo p.82

la patria porque sus “Octavas Orientales”, que hablan sobre el éxodo de los habitantes de la Banda Oriental, son el primer texto literario en el que los uruguayos aparecen como *los orientales*⁵:

Orientales, la patria peligra,
reunidos al Salto volad;
Libertad entonad en la marcha
y al regreso decid Libertad.

Sin saberlo, Hidalgo también comienza con lo que será una constante en la poesía nacional: el desarraigo. Las “Octavas Orientales” le dan nombre a la identidad uruguaya, implantando en ella la nostalgia de una nación que aún no se consolida (nostalgia por un territorio que todavía no es propio) en un canto al desarraigo que se convierte en un rasgo permanente de la poesía nacional hasta nuestros días⁶.

Irónicamente, Bartolomé Hidalgo escribió la mayoría de sus diálogos patrióticos desde Buenos Aires, dando inicio tanto a la gauchesca lírica y dramática como a la costumbre porteña de albergar a los intelectuales uruguayos, que se incrementó en la medida en la que Buenos Aires se convertía en un centro cultural importante de Suramérica. “La lista de uruguayos que encontraron en los grandes diarios y revistas argentinas sus medios de vida y alto nivel profesional de auténtica literatura sería inacabable” (1968, p.4), escribió Carlos Real de Azúa para la revista *Capítulo Oriental*. Asimismo Juan Zorrilla de San Martín estudió en Santiago de Chile donde empezó a escribir lírica y a estudiar a Bécquer, lo que le dio a los poemas “La leyenda Patria” y “Tabaré” una influencia estética no vista antes en las letras uruguayas.

⁵ Banda Oriental se le llama al territorio ubicado al este del río Uruguay y al norte del río de la plata. El éxodo se dio cuando los habitantes de la Banda Oriental, dirigidos por José Gervasio Artigas, decidieron abandonar su territorio en un acto de renuncia a seguir formando parte de la colonia española. El virrey Francisco Javier de Elío había decidido situar la colonia en la Banda Oriental tras la independencia argentina. Más de 16.000 personas caminaron en caravana hacia el norte del territorio con la promesa de volver e independizar su nación de la corona española.

⁶ Años después, hablando del mismo exilio, Idea escribiría la canción “Los Orientales” que le sirve de epígrafe a este capítulo.

La lista de los que se fueron es interminable y se extiende hasta los poetas contemporáneos, sin embargo, no se puede dejar de mencionar a Isidore-Lucien Ducasse (1846), más conocido como el Conde de Lautréamont. Hijo de diplomáticos franceses, Lautréamont vivió trece años en Montevideo antes de irse a París y ser uno de los grandes precursores del surrealismo. Carlos Real de Azúa habla de la dificultad de “trazar el vínculo entre esta poesía y la infancia montevideana, aunque sí,” dice “se la puede y se la debe vincular con el dolor del desarraigo, la adolescencia, introvertida y solitaria y, en especial, las grandes visiones del largo cruce del Atlántico.” (Real de Azúa, 1968, p.6). Si no hay una influencia uruguaya en *Los Cantos de Maldoror* con seguridad hay un influjo de las vanguardias francesas en la literatura uruguaya desde Lautréamont. Más adelante la Generación del 45, se dejaría afectar por el espíritu vanguardista proveniente de Europa; Martha Canfield muestra una asimilación de “ciertas libertades formales difundidas por las vanguardias y en especial por el surrealismo” (1988, p.73) en la poesía de Idea Vilariño. Sorpresivamente, Ducasse no fue el único poeta francés nacido en Montevideo, también están Jules Lafourge (1860) poeta simbolista, y Jules Supervielle⁷(1884). Es difícil incluir a estos poetas dentro de una historiografía de la literatura uruguaya, se puede sin embargo declarar con certeza que Montevideo fue, en el siglo XX, cuna de poetas franceses.

A pesar de personajes como Juan Zorilla de San Martín y Bartolomé Hidalgo, el paso al clasicismo y al romanticismo en la literatura uruguaya se dio con todos los tropiezos estilísticos de un país que buscaba, por medio de las letras, formar una identidad nacional. “El tópico poseyó un considerable peso en los sectores educados de nuestra pasada centuria y promovió la posibilidad de que cada obra pudiera apreciarse por su capacidad de llenar un vacío. Un vacío que, como es natural, convocaba más a menudo la mediocridad que la excelencia” (Real de Azúa, 1968, p.66). Una “nación completa” debía tener una literatura, y personajes como Francisco Acuña de Figueroa supieron adoptar uno de los perfiles más comunes del neoclasicismo latinoamericano, el caudillo intelectual. Componiendo tanto el himno nacional uruguayo como el paraguayo, Acuña de Figueroa fue también Tesorero de estado y miembro de la Comisión de Censura y Obras teatrales. Recopiló 12 tomos de su obra a los que llamó *Obras Completas* pero nunca llegó a publicar enteramente.

⁷ Este último mucho más cercano a una temática latinoamericana con su novela *L'homme de la Pampa*.

En 1845 Domingo Faustino Sarmiento publicó *Facundo* lo que marcó un hito en la historia de la literatura hispanoamericana volviendo la idea de civilización y barbarie un tópico recurrente no solo en la literatura uruguaya, también en su cultura. “Cuando hubieron de adoptarse temperamentos como la actitud de defensiva frente a la codicia mal disimulada de la Europa capitalista o la abierta confianza en la benevolencia última de las «naciones rectoras» la pegadiza antítesis sarmentina nunca estuvo ausente” (Real de Azúa, 1968, p.118). Del romanticismo uruguayo quedó la afectividad desbordada, la tristeza romántica, la idealización de la mujer, la patria desgraciada, la muerte, la soledad, el exilio; y muy poco de la “rebeldía metafísica, religiosa y social” (p.118) que sí tuvieron el romanticismo inglés y francés.

En el año 1900 a Uruguay la invadía el vago espejismo de la *belle époque*, Washington Lockhart nos habla de “esa gordura nacional tan parecida al vientre abultado de los niños incorrectamente alimentados” (1968, p.177). En este entorno Rodó publica *Ariel*, polémico ensayo que muchos tildaron de idealista y criticaron por alejarse de la situación económica y social del país. El texto, sin embargo, dio a la estética un valor que impulsó por primera vez una preocupación genuina por la forma en la literatura uruguaya. “La estética, en Rodó, no conducía, sino que era su ética, expresión de una coincidencia armoniosa del hombre con lo que rodea y lo rebasa. (...) Y si padeció hasta la agonía la gesta de esta forma, fue porque tuvo una certeza casi visceral de que la conciencia era el otro costado de la esencia” (Lockhart, 1968, p.183). Así se fue gestando un clima racional, liberal, positivista y materialista con una gran fe en la democracia y el individuo, que llevó a separar, en la constitución de 1917, a la iglesia del estado, como culminación de un proceso social anterior que venía legalizando divorcios, proscribiendo los crucifijos de los hospitales y en general construyendo una sociedad más humanista que dio a luz a la generación crítica de 1945.

Pero esta gesta de la forma como ética tuvo sus altibajos en una época que, según Ángel Rama, se caracterizaba por “la extraña mixtura de lo verdadero y de lo falso, de lo generoso y de lo ridículo”. (citado en Martínez, 1968, p.167) Tanto el modernismo como el decadentismo influenciaron de forma determinante a poetas como Julio Herrera y Reissig o

Delmira Agustini, pero en un inicio la incredulidad ante estas nuevas formas de culto a la belleza era evidente. “En América, con los nombres de decadentismo y modernismo se disfrazada a menudo una abominable escuela de trivialidad y frivolidad literarias: una tendencia que debe repugnar todo espíritu que busque, en la literatura, motivos para sentir y pensar.” (1968, p.166) Dice una carta de Rodó a Leopoldo Alas «Clarín», el 30 de Junio de 1837. Más adelante Pedro Salinas llamó a la poesía modernista “poesía de los sentidos, poesía de delicia visual, de sensualidad temática y técnica, adoradora de cuerpos bellos, vivos o marmóreos” (citado en Martínez, 1968, p.165). Mientras que Rubén Darío le quitaba el carácter de escuela diciendo: “No hay escuela sino poetas, es la pasión de la personalidad y la tenaz repulsa del dogma” (citado en Martínez, 1968, p.165). No es gratuito que 45 años después, con la generación a la que pertenecería Idea Vilariño, la crítica se replantea el dogma desde una perspectiva tal vez menos anárquica pero igual de escéptica ante los cánones anteriores.

En medio de estos debates se forjó una identidad literaria en Uruguay y se creó la Generación del 900 que tuvo la firme intención de oponerse a la forma canónica de la poesía hasta entonces. En 1920 se fundó en Montevideo la revista *Los nuevos* que explícitamente rechazó “la rima, la detonación presentida y esperada del consonante, las comuniones diabólicas, incluso las palabras herméticas, la oscuridad” (Vitale, 1968, p. 321). Como una reacción directa a cierta idea del modernismo, se formó un nuevo espacio literario que abogaba por la claridad y la sencillez. En el primer número de *Los nuevos* el poeta y ensayista Federico Morador escribe un artículo llamado “Algunas consideraciones relativas al estado actual de la poesía” en el que declara: “El inagotable encanto de la rima ha ejercido demasiada dictadura a pesar de todas sus evoluciones hasta nosotros. La poesía necesita algo más fluido, algo venido, con puro aliento, de las primitivas concepciones poéticas, para graduar mejor las emociones más complejas y para conmover más eficazmente la sensibilidad actual” (1920, p.7) Las letras uruguayas en este aspecto, supieron heredar del modernismo la exaltación de la sensibilidad con respecto a la belleza buscando otro tipo de formas que los llevaran a expresar de manera más genuina y menos superficial ese sentir.

Entre los más importantes representantes de esta generación se encuentra Emilio Oribe⁸ (1893-1975), cuya principal preocupación, en sus propias palabras, estaba en la “tentativa de posesión extrema de una idea metafísica por medio de la lírica” (1968, p.329). También Juan Parra del Riego (1894-1925) escritor peruano que se radicó en Montevideo y dedicó toda su vida a las letras uruguayas, manifestó una preocupación por volver al “sentido de lo musical, de lo constructivo y lo maravilloso” (1968, p.329). Hay que tener en cuenta que entre la generación del centenario⁹ y la del 45 hubo poco tiempo, de modo que las dos generaciones alcanzaron a manifestarse acerca de la otra, como hizo Juan Parra del Riego en una carta a Bernardo Canal Feijóo en la que dice: “Por donde aparece un libro no veo sino problemas de crítica. ¿Me comprendes? Ha sido tan grande, tan superior a la poesía actual el trabajo analítico y destructivo de la metafísica moderna, que ésta vive como subeditada de un modo extrañamente místico y complejo a ella. No cantan los poetas, parece que resuelven poemas de análisis y de crítica” (1968, p.328). En 1924 Juan Parra del Riego había publicado *Himnos del cielo y de los Ferrocarriles* en el que manifestó la intención de darle a su poesía una fuerza social: “Yo soy el que ha corrido por todas las ciudades, / gritándoles loco de esperanza/ a pobres poetas sin fuerza y sin luz/ la salud nueva de tus cantos puros!”¹⁰ Sin duda la generación del centenario se dedicó a superar el repertorio modernista en una sociedad que ya consolidaba una identidad literaria crítica y abierta tanto a la reflexión como a la poesía.

Roberto Ibáñez (1907-1978) escribe en la revista *Comentario* un texto llamado “Para una poética” en la que evidencia los límites a los que se enfrentan los poetas en un momento en el que se busca un equilibrio entre el rechazo a la poesía pura sin tender completamente a la prosa. “Necesidad de lo absoluto es la poesía. Forma de fe. Tentativa por la que el hombre crea y se obstina en crearse a imagen y semejanza de sí mismo. Para salvar en el canto su

⁸ Quién también fue un personaje crucial para la generación de 1945, además de ser maestro y amante de Idea. Escribe ella en su diario el 7 de septiembre de 1941: “Hoy, mirando a Oribe pensaba: —Si yo me acercara y le dijera: Esto es estúpido e insensato. ¿No te pesa acaso tanto como a mí? Óyeme, te quedan tan pocos años de plenitud. Ven conmigo. Nos iremos a una soledad perfecta e inaudita. Viviremos sabiendo que a todos lados se tiende el abismo. Y tendrás mi juventud y mis noches. Y tendrás mi música y mis crepúsculos. Y tu alma florecerá rosas tardías y magníficas.” (2013 p.215)

⁹ Llamada así en referencia al aniversario de la independencia de Uruguay.

¹⁰ Ver Anexo p.83

voz, su sangre, la terrestre aventura de sus huesos” (1967, p.16). Finalmente la definición de la poesía de Ibáñez tiende a lo que va a ser el núcleo de la producción poética de Idea Vilariño, la poesía como necesidad, como intimidad: “Hay, por tanto, un compromiso básico: el del poeta con sus propias entrañas” (p.17). En el contexto de este tipo de producción poética nace la Generación del 45, entre la *necesidad* casi física de la poesía y la tendencia a reevaluar toda la literatura anterior por medio de un análisis y una crítica despiadada.

Son muchas las circunstancias que sirvieron como causa para que la Generación del 45 se consolidara como la generación crítica de la historia literaria del Uruguay. Casi todo poeta, cuentista, novelista era también ensayista y crítico, y para 1945¹¹ ya se reunía un inquieto grupo de intelectuales en el café Sorocabana de la Plaza Libertad. “Existe, siempre ha existido, una generación biológica nueva; existe, siempre ha existido un grupo de amigos y conocidos metidos en este difícil y decisivo cajón de la tercera década, dedicados a los menesteres del parto literario (1948, p.22). Dice Ángel Rama para la revista *Clinamen*, publicación que fundó junto a Emilio Oribe, Ida Vitale y Manuel Arturo Claps y cuyo nombre hace referencia al término adoptado por Harold Bloom para describir la forma en la que los escritores “viran” o se desligan de las influencias de sus antecesores. Sin duda el nombre de *Clinamen* era ya de por sí una afirmación de lo que la Generación del 45 iba a hacer *con para y por* la literatura uruguaya: “Estructurar, pues, esa gran tradición, desde nosotros, modificando así el ordenamiento del pasado y cumplir función similar con nuestros cien años de vida literaria. Revisar y ordenar valorativamente la literatura nacional, es hoy un deber de todo escritor que sea digno de serlo. Y junto a esta obra de por vida la constante creación, no sólo en los géneros de la ficción, sino también en nuestra desvalida crítica” (Rama, 53, 1948). *Clinamen* solo publicó cinco números, pero sin duda abrió el panorama de la distribución y divulgación de la crítica y la literatura, que después se consolidaría con la formación de la revista *Número* de la que Idea Vilariño sería fundadora, colaboradora y editora.

¹¹ Año en el que Idea publicó su primer libro de poemas *La Suplicante* firmado así, solo con el nombre «Idea» con el que también publicaría sus segundo libro, *Cielo cielo*.

El Uruguay de 1945, como muchos países de Latinoamérica, empezaba a sentir las consecuencias de la globalización, y una de las labores de esta generación crítica fue la traducción de los textos que venían de Europa y Estados Unidos. Pedro Salinas traducía a Marcel Proust, Jorge Luis Borges a Faulkner y a Kafka, y en Uruguay fue esta generación la que se encargó de traducir y distribuir la “literatura del mundo. Sin embargo, la decisión de qué traducir implicaba un juicio de valor que estos intelectuales no iban a hacer a la ligera, lo cual demandaba un previo examen sobre el valor de la literatura, esto es, una necesaria crítica literaria frente a lo que valía o no valía la pena leer.

Entre publicaciones del mismo tipo estuvo *Marginalia* (1948-1949) dirigida por Mario Benedetti, la revista *Asir* (1948-1959) en la que participaron varios escritores de la generación pasada y que empezó a financiar la publicación de libros de poesía. Washington Benavides escribe para el semanario *Marcha* en 1963: “Sin proponerme la vieja discusión sobre generaciones, y aceptando la practicidad de la palabra, creo que ha surgido una nueva generación literaria; a la que acompaña una atmósfera peculiar que es su sello. Atmósfera que da un aire de familia; que es una sinceridad hasta el dolor; el testimonio, el mundo contemporáneo; una entrada resuelta y espontánea a las conmociones sociales, a la lucha vigente”. Esa fue la identidad de la Generación del 45, un grupo de intelectuales con una labor crítica incansable, pero también con una labor social, un sentir de intelectual comprometido que mantuvieron hasta su última instancia.

Sin duda *Número* fue la publicación más importante para la Generación del 45. La dirección de la revista la tuvieron, inicialmente, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Sarandy Cabrera, Idea Vilariño y el muy olvidado Manuel Arturo Claps¹². Entre sus colaboradores estaban Arturo Barea, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, y más tarde Juan Carlos Onetti. Entre los debates que tenía el grupo de redacción de la revista se encuentran muchas cartas en las que se puede evidenciar no solo la relación que tenían sus

¹² Escribe Idea Vilariño en 1950: “Me parece injusto que, cuando se menciona la Generación del 45, se olvide la figura de Claps. Por algo está en el origen de las tal vez dos fundamentales revistas de la generación: *Clinamen*, cuyo título fraguó con Oribe, y *Número*. Una la fundó junto a Ida y Ángel Rama. Yo no los conocía (y pudo solo colaborar, porque era de la Facultad de Humanidades, a la que yo no concurría), la otra, con Emir y yo. Sin él no sé si hubieran sido” (2008, p.50).

integrantes, también la valoración que le daban a su obra. Dice una carta de Emir Rodríguez Monegal a Idea: “usted sabe mejor que nadie que si sus poemas son lo que son se lo deben no a su sentido del ritmo o a sus trucos literarios, sino a la persona formidable que es Ud, y que yo nunca merecí, ni como amiga” (2008, p.42). Más allá del afecto que se podían tener, Monegal habla de dos aspectos de la poesía de Vilariño que este trabajo pretende abarcar, por una parte su teoría personal del ritmo, pero también el carácter intimista, la relación entre Idea como persona y su poesía que aparentemente contradice su propia visión de la literatura como ritmo.

En una carta a Humberto Megget Idea escribe: “Estos nuevos poemas me gustaron mucho, sobre todo como actitud, como aceptación de que la poesía es, sobre todo, canto” (2008, p. 46). *Sobre todo canto*, eso, al parecer, fue para Idea Vilariño la poesía. No es casualidad que esta carta estuviera dirigida a Megget, de cuyos poemas Enrique Fierro dice: “Al abandonar las leyes restrictivas de la gramática permite que cada palabra adquiriera un valor diferente, sin llegar a despojarla de su valor esencialmente comunicativo” (1968, p.498). Así se fueron conformando los ejes sobre los cuales se desarrolló la Generación del 45: el análisis y el abandono de las anteriores reglas (de métrica, de gramática), una producción constante, consciente del mundo y de su angustia, y finalmente una preocupación genuina por *hacer algo* con la literatura.

El segundo poemario de Vilariño, *Cielo cielo* se publica en 1947, pero no es sino hasta 1951 que Idea da a luz a sus teorías de los ritmos poéticos con el ensayo “Grupos Simétricos en la poesía de Antonio Machado”. Desde ese momento en adelante la uruguayana tendrá una producción poética paralela a su producción crítica promovida por las diferentes publicaciones de su generación, sin embargo su poesía y su crítica no se mezclarán en ningún momento. Desde *Cielo cielo*, dice Enrique Fierro “se inicia un gradual proceso de despojamiento formal en el que ya no cejará (las imágenes serán cada vez menos, lo mismo que los adjetivos), con la firme voluntad de comunicar lo más directamente posible la desesperación, la desolación de quien no puede eludir la presencia constante, obsesiva de la muerte”(1968, p.508). La muerte y el amor serán los temas constantes de su poesía y el ritmo el eje principal de su teoría, en una obra que seguirá creciendo con el tiempo en la misma medida en la que disminuye en expresión y palabras.

Una multitud de Pléyades

Uruguay fue el primer país en legalizar, en 1927, el voto femenino obligatorio. Puede que haya sido este *dar voto-dar voz* lo que haya impulsado a una gran cantidad de mujeres del país a hacer poesía. Porque el sufragio no fue una opción, fue una necesidad, un deber y un compromiso, cosa que no se separa mucho de las razones por las cuales varias mujeres, incluida aquí Idea, optaron por la vida intelectual. Dice Roberto Echavarren que “la legislación liberal (ley de divorcio desde 1906) y el hecho de que la mayor parte de la población uruguaya (más del ochenta por ciento) viva en ciudades son factores que deben haber contribuido a esta eclosión de la escritura femenina” (1968, p. 161). Pero tuvo que ser otra cosa, un ambiente cultural, una ausencia de represión que sí existía en el resto de Latinoamérica, porque ya en la primera década del siglo, Delmira Agustini había publicado su primer poemario, *El libro blanco*, plagado de connotaciones eróticas que escandalizarían a cualquier conservador: “Ven... acércate más... clava en mis labios/ tus fríos labios de ámbar”¹³. O tal vez la pregunta esté enunciada desde el lugar equivocado, tal vez no haya que buscarle una explicación a la proliferación de poetisas uruguayas sino descifrar por qué no hay la misma proporción de poesía escrita por mujeres en el resto de los países latinoamericanos.

Lo cierto es que desde la entrada del modernismo, las mujeres tuvieron un papel importante en la construcción de la literatura uruguaya. Dolores Koch resalta que en un mismo periodo de ocho años nacieron Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou en Uruguay, Alfonsina Storni en Argentina y Gabriela Mistral en Chile. Las cuatro fueron precursoras de un movimiento feminista que en la época apenas se gestaba y que tuvo que vivir el derrumbamiento del muro que excluía a las mujeres del mundo intelectual para abrir camino a futuras poetisas. Cita Koch al escritor Carlos Vaz Ferreira hablándole a Agustini: “Usted no debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo

¹³ Ver Anexo p. 84

ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir, lo que ha puesto en ciertas poesías tuyas, es algo completamente inexplicable” (En Koch, 1985, p.724). No solo era difícil para el machismo de la época comprender que una mujer joven y bella como Delmira Agustini pudiera llegar a escribir los poemas que escribía, era inadmisibles que ella misma, con su “mente de mujer”, pudiera comprender sus propias palabras.

Cinco años después de que Delmira fuera asesinada por su ex-esposo, Juana de Ibarbourou publicó su primer libro de poemas *Las lenguas del Diamante*¹⁴, que continuó con la tendencia de mostrar un estado erótico de la mujer a la vez liberado de toda clase de convenciones sociales y literarias: “desnuda, y toda abierta de par en par/ por el ansia de amar” dice en su poema “Te doy mi alma desnuda”¹⁵. Pero más allá de lo que pudiera haber heredado de Agustini —“una cierta inclinación temática, e inicialmente un vocabulario, impuesto por el modernismo, que refractaba levemente la realidad” (Vitale, 1968, p.42).— Ibarbourou vivió una lucha permanente contra el misticismo idealizado que rodeaba a la imagen de la *poetiza*. En una conferencia de 1938 en la Universidad de Montevideo Ibarbourou cuenta cómo una lectora le preguntó si se soltaba el pelo para escribir sus versos, a lo que ella respondió: “No, mi moño no me impide recibir el mensaje de los dioses” (Garrido, 2005, p.36). Tanto Juana como Delmira fueron mujeres de gran belleza que le cantaron al erotismo y al amor, pero dentro de la recepción de esta poesía femenina, también hubo que luchar contra el mito de la mujer poeta. Ibarbourou decía: “Yo sé que voy a decepcionar a muchos lectores desconocidos de esta inevitable —¡ay, sí, inevitable! — confidencia de hoy. Decirles que no uso vestiduras flotantes, ni luces veladas, ni lámparas de oro, ni divanes cubiertos con pétalos de rosas...” (Garrido, 2005). Evidentemente el mito del poeta no solo rodeaba a las mujeres; pero cuando los poetas eran hombres la poesía era elemento de genialidad, en el caso de la mujer el mito se construía alrededor de una imagen frágil y sexual.

No se puede negar, sin embargo, que la temática de estas mujeres sí fue en su mayoría la del amor; naciendo de un locus de enunciación profundamente solitario y siempre marcado

¹⁴ Cinco años después de esta publicación, en 1924, Carlos Vaz Ferreira publica el libro de poemas de su hermana María Eugenia Vaz Ferreira, fallecida ese mismo año.

¹⁵ Ver Anexo p. 86

por la presencia de la muerte. “Todos los poemas de este grupo temático tienen un hálito dichoso que resulta del contraste de las imágenes líricas que aluden al mundo de la soberbia solitaria y a los que dicen la sencilla poderosa y feliz transformación de la entrega amorosa” (Martínez, 1960, p. 218). Para la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira el amor gira sobre un eje existencial cercano al de Idea Vilariño:

Yo he visto pescadores
pescando gloria y amores
Que disiparon después.
Unos llevan cosas muertas;
Otros las llevan desiertas:
lo mismo es.¹⁶

Hay en las dos poetas un decidido pesimismo, una certeza de que se va hacia la nada, y en el centro, exceptuando y conteniendo al mundo: el amor.

Y siempre estará la muerte, que es tan persistente como el amor en esta poesía. Ya en los poemas de Ida Vitale: “estar en busca de alma diferida/ preparar un milagro entre la sombra/ y llamar vida a lo que sabe a muerte”¹⁷ O en los de la posterior Circe Maia:

Ves qué fácil, qué fácil:
un golpecito, un hilo
que se parte en el silencio
a las tres de la tarde.
Y después ya no hay más.
De nada vale
ahogarse en llanto, no entender, tratar
de despertarse.¹⁸

¹⁶ Ver Anexo p. 87

¹⁷ Ver Anexo p. 88

¹⁸ Ver Anexo p. 89

Es notable la fuerza y la crudeza con la que se aborda la temática de la muerte, casi con ironía, como en el poema “Rebelde” de Ibarbourou:

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,
y bajo tus miradas de siniestro patriarca
las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

Yo iré como una alondra cantando por el río
y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,
e irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
como una azul linterna que alumbrará en el viaje.¹⁹

Es sin duda un acto de rebeldía abordar la muerte como objeto de deseo, pero no es poco común que las poetas uruguayas, desde Agustini hasta las contemporáneas, le canten a la propia muerte desde la crudeza, desde lo pragmático, desde un cuerpo que genuinamente ya no soporta el peso del mundo. Escribe, finalmente, Cristina Peri Rossi: “Querida mamá ¿Cuándo te morirás para que yo pueda suicidarme sin sentimiento de culpa?”²⁰

Respecto al suicidio, la misma Cristina Peri Rossi dijo en *Escribir como transgresión* cómo las mujeres que se atrevieron a empezar a escribir (siendo la escritura una actividad comúnmente adjudicada a los hombres²¹) representaban un peligro social que las llevó siempre a la locura o a la muerte. “Si ejerce el poder de la escritura, ya no es una *mujer desprovista de*, definición tradicional y aún freudiana de la mujer, sino una *mujer con*. Peligrosa por independiente, peligrosa por inclasificable, peligrosa no solo porque seduce (rol tradicional), sino porque conquista (don adquirido por su quehacer)” (1994, p.4). Así, Peri Rossi explica como el castigo social inevitable para aquellas mujeres que habían

¹⁹ Ver Anexo p. 85

²⁰ Ver Anexo p. 92

²¹ “En las concepciones sociales y culturales que forman el sustrato del pensamiento colectivo, escribir es una actividad fálica, no solo porque tradicionalmente la desempeñaron los hombres sino porque significa nombrar, bautizar, revelar, descubrir, es decir conquistar, y la conquista es una tarea masculina” (Peri Rossi, 1995, p.4)

usurpado el falo de la escritura era, finalmente, el suicidio. “El suicidio parecía el castigo inevitable para aquellas que habían osado romper la norma no escrita, implícita, de que el verbo escrito es territorio del varón, no de la mujer²²” (p.5). Y para las que no tuvieron que cargar con el peso de ser las primeras, aquí Peri Rossi y también Idea, el mito aplacado de la *mujer/escritora* parece haberlas llevado no al suicidio, pero sí a un profundo deseo de morir.

Pero solo por medio de la poesía puede verse la transformación y neutralización de este mito de la “voz femenina” en la poesía uruguaya. Ya en las poetisas contemporáneas es menos común encontrar una voz que nazca a partir del género y no a partir de una condición humana. Esta condición, en el caso de Marosa di Giorgio (1932-2004) llega incluso a fundirse con una naturaleza extravagante, en imágenes donde lo humano, lo animal y lo vegetal se mezclan en un solo ser. *Los papeles salvajes* (1984) son considerados una de las obras capitales de la poesía hispanoamericana, sus poemas fragmentarios están plagados de voces de destrucción, furia y libertad. Podemos percibir, en “Los hongos nacen en silencio” una poesía radicalmente diferente a la anteriormente mencionada:

Algunos nacen en silencio; otros con breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, éste es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae –y eso es lo terrible– la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levísima es pariente nuestra. Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris. Mamá no se da cuenta que vende su raza.

Una vez más está la muerte, pero una muerte que nace de la tierra, señal de lo orgánico, de la unión con el universo. Una muerte que es parte de un fluir más grande que ella misma, con una voz que la nombra metamorfoseando a los hongos y las personas como si fueran parte de la misma raza.

²² Usa como ejemplos a Safo, a Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Marta Lynch, etc.

Y si hablamos de un lenguaje que desdibuja sus límites no podemos dejar por fuera a Circe Maia, que nació tan solo cinco meses después de Di Giorgio. Con un lenguaje que nace de la experiencia cotidiana (con palabras sobrias, directas) Maia captura lo pasajero de la vida a partir del misterio impenetrable de los objetos. Dice en “Entrevistas”:

Las burbujas
y chispas
–consultadas–
dijeron
que querían quedarse por más tiempo.

Lo mismo declararon
los más duros cristales
y metales más viejos:

No hubo dos opiniones
sobre este tema.

–Tiempo.
–Más tiempo.
–Un poco más de tiempo.

Maia no se aparta de lo visible y sin embargo trasciende los objetos con palabras concretas, mínimas, incambiables. El poema mantiene la forma que la poesía le reclama, contiene con suficiencia la imagen poética.

¿Pertenece entonces Idea a una tradición de poesía femenina? Creo no equivocarme cuando digo que no hay necesidad de *sentarse sobre hombros de gigantes* para entender que la poesía nace de igual forma en hombres y en mujeres. Sin embargo, sí hubo en Uruguay una actitud de “feminismo reivindicativo” en la producción literaria, que llevó a gran cantidad de mujeres —especialmente a la generación de Vilariño: Amanda Berenguer, Ida Vitale—

a asumir el papel de intelectuales (traductoras, críticas, ensayistas, además de poetas). Idea se reconoció a sí misma como persona desde los once años, no como niña ni mujer, sino persona. “Retengo el término «persona» pues es una definición que trasciende el género, lo desestima y descubre —¿reivindica?— una identidad que se construyó libremente, independiente a la asignada por nacimiento y condición” (Larre Borges, 2008, p.142). Tal vez Idea no tuvo que luchar para que la sociedad la viera como ella se veía (como una persona), tal vez tampoco le importaba, pero tuvo que haber una ruptura social previa, una desmitificación sutil pero constante de la *mujer/escritora*, forzada por las letras de las muchas mujeres, personas, que la precedieron.

La puesta-en-forma de la muerte

Sus primeros dos libros *Cielo, cielo* y *La Suplicante* fueron firmados con el nombre *Idea*, sin apellido, nunca como Elena, su segundo nombre. Seguramente *Idea* no previó el grado de contención y austeridad que alcanzarían sus poemas en los últimos libros. Aún así ese *Idea*, solo *Idea*, sería el signo futuro de la concreción de sus últimos poemas. También se negó a ser llamada *poetiza*, por ser una palabra “que se siente cursi, cargada de debilidad y concesiones” (Larre Borges, 2008, p.142), se le llamó entonces, por siempre, poeta. *Idea* la poeta. ¿Quién era ella? Es más fácil saber qué no era, a través de una poesía que contiene tan pocas afirmaciones y reposa en un permanente caer²³ en la certeza sobre la negación.

Y sin embargo, *Idea* fue desde el comienzo una sola. Por eso son pocos los temas de su poesía y es fácil encontrar una relación dialógica entre ellos. Ya en sus *Poemas Anteriores*²⁴ es posible encontrar un explícito deseo de muerte: “Quiero morir. No quiero oír ya más campanas”, poema que después es retomado por ella misma en *No*, su último libro:

Quiero morir. No quiero
oír ya más campanas.
Campanas –qué metáfora–
o cantos de sirena
o cuentos de hadas
cuentos del tío –vamos–.
Simplemente no quiero
no quiero oír más nada.

²³ Ver Anexo p. 80

²⁴ Escritos entre 1939 y 1944, antes de *La Suplicante* y publicados posteriormente en *Poesía completa*.

Como una conversación con ella misma en la que lo único que permanece igual es el deseo de la muerte, Idea, treinta años después de su primer “Quiero morir”, se llama a sí misma al silencio, a lo inútil de la metáfora, a callarse. Desde sus *Poemas Anteriores* hasta su último libro Idea es solo una, “la unidad esencial de esta poesía ya estaba dada” (Larre Borges, 2008, p.22). Roland Barthes asocia el estilo con la biología del autor, una biología cambiante más allá del lenguaje:

El estilo es así siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor; la virtud alusiva del estilo no es un fenómeno de velocidad, como en la palabra, donde lo que no es dicho, sigue siendo de todos modos un ínterin del lenguaje, sino un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura o tiernamente en sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. (2005, p.20)

En este sentido, el estilo de un texto se nutre del cuerpo físico (y absolutamente histórico) del autor, conformando “el lazo absolutamente libre del lenguaje y de su doble carnal” (Barthes, 2005, p. 20). En el caso de Idea este estilo se mantiene a lo largo de toda su obra reflejando un cuerpo y una identidad en crisis, en descomposición incluso. Lo que define la *biología* de su obra es el canto a la muerte; un canto que nace del cuerpo, de la enfermedad y le da unidad a toda su poesía.

Pero cuando hablamos del cuerpo en Idea no solo hablamos de la *biología* de su estilo. El cuerpo y la enfermedad juegan un papel muy importante en la vida y obra de la poeta. Escribe una vez en una carta a Juan Ramón Jiménez: “Estoy enferma, estoy enferma, no hago otra cosa que estar enferma. Hace mucho más de un año que estoy en cama. Siempre quiero escribir pero me estoy reponiendo o me estoy empeorando ¡nunca soy yo!” (Larre Borges, 2012, p.28). Idea sufría de una enfermedad inmunológica que se manifestaba principalmente en su piel, gran parte de su *Diario de juventud* es muestra de que, dentro de su gran vanidad, Vilariño siempre mantuvo una condición de enferma. Ana Inés Larre

Borges habla de la diferencia entre el *ser* y el *estar* en la enfermedad: “Los sanos ignoran la distinción, pero la conocen los enfermos crónicos que son separados de la comunidad social por barreras invisibles pero insuperables. Idea padeció durante años una rara y rebelde afección de la piel de origen alérgico como su asma” (2012, p.28). Vilariño cargó con esta enfermedad no solo en su cuerpo sino en la formación de su identidad, y consecuentemente en su producción poética.

Tomemos por ejemplo la imagen del sol, el calor, la luz. Ya desde su poema “Paraíso Perdido”²⁵ de 1947, Idea usaba el símbolo de la luz como algo sucio y despreciable: “Harta es la luz con la mano de tristeza/ harta la sucia sucia luz vestida” dice el séptimo y octavo verso y más adelante:

No quiero ya no quiero hacer señales
mover la mano no ni la mirada
ni el corazón. No quiero ya no quiero
la sucia sucia luz del día.
Lejano infancia paraíso cielo
Oh seguro seguro paraíso.

La luz, símbolo del día, de lo cotidiano, es un elemento cargado de suciedad, de vida, sí, pero con todo lo que la vida de los hombres conlleva, una vida a la que Idea, ya desde este momento, quiere renunciar. Plantea Martha Canfield que ya en el libro *Por Aire sucio* (1951) se pueden ver los pocos elementos que serán constantes en el resto de esta poesía; en el poema “Trabajar para la muerte” el sol irrumpe en el mundo como figura de lo masculino, de la embriaguez de la vida, de la ceguera del amante ocioso. Idea llama al sol: *borracho, ardiente, muerto encendido*; el sol está muerto porque para Idea todo lo que vive está muriendo “sin contradicción, por una paradoja que solo el eficaz oxímoron puede expresar, el sol es un muerto que genera siempre vida, o bien una fuente de vida que por lo mismo genera siempre muerte, o bien, en la concisa imagen de Idea, “un muerto

²⁵ Ver Anexo p. 77

encendido” (1988, p.84). Y este sol trabaja para la muerte, como lo indica el título del poema, con su *mirada amarilla*.

¿Es posible entonces relacionar, en Idea, el símbolo de la luz con su enfermedad? Es innegable que el contacto con el sol era doloroso para la poeta, que solía salir con un velo sobre el rostro para proteger su piel. Más allá de la correspondencia directa entre su enfermedad y sus enunciados poéticos, es evidente que para Idea sí hay una correlación entre su cuerpo y el texto. Es posible verlo en el poema “Metáfora”:

Quemame dije
y ordené quemame
y llevo llevaré
—y es para siempre—
esa marca
tu marca
esa metáfora.

El cuerpo contiene metáforas de la vida que después se plasman en el poema. Y en el caso de Idea, estas metáforas suelen nacer de la afección del mundo sobre su piel, del dolor de su enfermedad, de su proximidad con la muerte.²⁶

Pero la correspondencia no se detiene ahí, en el diario de Idea podemos ver una relación mucho más profunda entre la escritura y su enfermedad. Larre Borges habla en el Prólogo de *Diario de juventud* sobre una serie de entradas en las que Idea escribió sobre su malestar y que fueron violentamente tachadas. “Arriba, bajo la fecha, Idea solo dejó sin testar la primera frase que dice: «Nadie, nadie imagina los aspectos tan sórdidos». La página —es una página torturada— reproduce en el tachado las laceraciones del cuerpo. Sobre el margen inferior, una anotación escueta: «horrores de la enfermedad»” (2012, p.28). Entre el cuerpo biográfico y el corpus textual hay una relación directa. El dolor se expresa tanto en la piel como en la página, las yagas se pueden ver, leer y sentir.

²⁶ Este es, también, el estilo biológico del que se hablaba anteriormente, el cuerpo como metáfora de la escritura.

El 12 de Octubre de 1941 Idea escribe en su diario: “Todo lo que yo diga sentir que no esté apoyado por un poema puede no ser cierto” (2013, p.41). La identidad, el sentir de la poeta es rastreable a través de su poesía y de la poética que allí se manifiesta. Porque al ir entendiendo la relación de Vilariño con sus letras se hace evidente cómo esta poética tiene un trasfondo ético, una mirada existencial que se pregunta sobre su ser en el mundo.

Soy mi padre y mi madre
soy mis hijos
y soy el mundo
soy la vida
y no soy nada
nadie
un pedazo animado
una visita
que no estuvo
que no estará después.
Estoy estando ahora
casi no sé más nada
como una vez estaban
otras cosas que fueron
como un cielo lejano
un mes
una semana
un día de verano
que otros días del mundo
disiparon.

Ya sea existencialismo, ya sea crisis de la identidad, Idea se ve a sí misma disuelta entre las cosas del mundo, vive en un permanente desmembramiento del ser. Este último poema, que abre la primera edición de *Nocturnos* dialoga con “La Metamorfosis” de su último poemario *No*:

Entonces soy los pinos
soy la arena caliente
soy una brisa suave
un pájaro liviano delirando en el aire
o soy la mar golpeando de noche
soy la noche.
Entonces no soy nadie.

Nadie es nada en el mundo de Idea, todos son el “fruto madurado de su muerte”, el ser y el estar se confunden en el paisaje que también es y también está y tampoco es nada. “Estoy estando ahora (...) como una vez estaban/ otras cosas que fueron”. El tiempo se mezcla, se suspende y se confunde en la imagen de todas las cosas intrascendentes que se van a olvidar, todas esas cosas que terminan por componer la vida. En “Metamorfosis” podemos ver el mismo proceso de disolución de la identidad, pero esta vez la poeta va tomando la forma del paisaje, afirma “soy”, “soy”, “soy” ante un paisaje nocturno y vacío en el que no hay nadie.

Canfield encuentra en Idea “la tentativa de revalorizar la palabra a través del silencio” (1988, p.74). Y esa ausencia, ese ser olvidado de un día de será disipado por otros días del mundo, ese ser nadie y ser una nada que sin embargo está, es prueba de cómo el silencio se va apoderando de la poesía de Vilarinho casi con la misma intensidad con la que lo hace la muerte. Rosario Peyrou afirma que en sus poemas hay un “núcleo esencial” que nace de una lúcida certeza del sinsentido de la vida, de la presencia de la muerte desde el instante que empezamos a vivir” (1996, p.7). Y no es descabellado encontrar en la búsqueda de silencio de Idea, en esa revalorización de las palabras, la formalización de este núcleo esencial, la puesta-en-forma de la muerte. “No abusar de palabras/ no prestarle/ demasiada atención” dice Idea en “Epitafio”²⁷, y es evidente como ese no abusar de palabras fue tomando fuerza a lo largo de su obra poética, culminando en su último poemario *No* en el

²⁷ Ver Anexo p.81

que los poemas no sobrepasan los diez versos y están plagados de sustantivos, imágenes concretas, sólidas y austeras.

La obra poética de Idea Vilariño traza un camino de vida que desde el comienzo muere. Maurice Blanchot habla de la obra de arte como experiencia de la muerte, en el caso de Kafka, para Blanchot, los personajes mueren rápidamente y en silencio porque ya desde antes están habitando el espacio de la muerte, el tiempo indefinido del “morir”. La voz lírica de Idea se mueve desde el principio de su obra en este espacio, porque, acudiendo a Blanchot, su relación con el mundo normal está desde un principio quebrada por su enfermedad, por su ética existencialista, por la temprana muerte de sus padres, por ella misma.

Mi muerte debe volverse cada vez más interior: debe ser como mi forma invisible, mi gesto, el silencio de mi secreto más oculto. Tengo que hacer algo para hacerla, tengo que hacer todo, tiene que ser mi obra, pero esta obra está más allá de mí, es esa parte de mí que no ilumino, que no alcanzo y de la que no soy dueño. (...) Sostener, dar forma a nuestra nada: ésa es la tarea. Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte. (1969, p.117)

Como si siguiera el terrible dictamen de Blanchot, Vilariño se abisma en la duda para poder concebir, genuinamente, la muerte. ¿Cómo concebir genuinamente la muerte? Por medio de la forma, en un *asir el silencio* a través de la progresiva depuración de las palabras, el callarse.

Podemos trazar líneas horizontales a lo largo de su obra para ver cómo la duda y el desmembramiento de la persona se mantienen estables en su acercamiento al silencio. Uno de sus poemas anteriores, escrito a sus 22 años, muestra ya un momento de profunda duda ante todo lo que compone su vida:

Tal vez no era pensar, la fórmula, el secreto,
sino darse y tomar perdida, ingenuamente,
tal vez pude elegir, o necesariamente

tenía que pedir sentido a toda cosa.

Tal vez no fue vivir este estar silenciosa
y despiadadamente al borde de la angustia
y este terco sentir debajo de su música
un silencio de muerte, de abismo a cada cosa.

Tal vez debí quedarme en los amores quietos
que podían llenar mi vida con un nombre
en vez de buscar al evadido del hombre,
despojado, sin alma, ser puro, esqueleto.

Tal vez no era pensar, la fórmula, el secreto,
Sino amarse y amar, perdida, ingenuamente.

Tal vez pude subir como una flor ardiente
O tener un profundo destino de semilla
en vez de esta terrible lucidez amarilla
y este estar de estatua con los ojos vacíos.

Tal vez pude doblar este destino mío
en música inefable. O necesariamente...

Desde 1942 Idea habla de su propia vida con la absoluta distancia de quien se siente muriendo, en un constante recuento de lo que pudo haber sido, Vilariño ya se siente amarrada a un destino, a un pasado inamovible que la llevó a ese “tiempo indefinido del morir” del que habla Blanchot. A la remembranza, a la posibilidad: “pude elegir” “tenía que pedir” “debí quedarme” “pude subir” “pude doblar”. Pero al final está la necesidad, ese “necesariamente” que continúa en vacilación pero que señala la profunda *necesidad* de Idea de ser Idea, de escribir, de vivir muriendo.

Cuarenta y cinco años después, habiendo publicado más de siete libros de poemas cada vez más concisos, más cortos y más certeros, Idea escribe:

Qué puedo decir
ya
que no haya dicho

qué puedo escribir
ya
que no haya escrito
qué puede decir nadie
que no haya
sido dicho cantado escrito
antes.
A callar.
A callarse.

Los versos se hacen más cortos, las declaraciones más rotundas. El llamado que era abismo de la duda ahora tiene una certeza, un cometido, el silencio. Idea escribía por necesidad de anotar, con la misma necesidad con la que respiraba y vivía en un mundo que en el fondo despreciaba. “Qué asco/ qué vergüenza/ este animal ansioso/ apegado a la vida”²⁸ escribe en 1962, y ese estar apegado a la vida es también estar apegado a la escritura, las palabras son también la vida a la que Vilariño se apega con vergüenza: “unas ganas/ unas vulgares ganas/ de seguir”²⁹, dice después en su “Epitafio”. Para Blanchot la muerte es algo *por hacer*, una tarea en la cual el ser humano tiene que tomar una posición activa: “El hombre muere, y eso no es nada, pero el hombre *es* a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace mortal y así adquiere el poder de hacer y da a aquello que hace sentido y verdad” (1969, p. 88). Idea se dirige, a lo largo de toda su obra, hacia su muerte, ya por la disminución de sus propias palabras, por la despersonalización de su identidad, por su llamado al silencio, o por sus genuinas ganas de morir. Su experiencia artística está fuertemente ligada a la propia “degradación” de su cuerpo. El último poema de *No* lo confirma:

Inútil decir más.
Nombrar alcanza.

²⁸ Ver Anexo p. 80

²⁹ Ver Anexo p. 82

El nombre de las cosas es por fin el silencio que Idea buscaba, silencio que también es muerte, acallamiento del mundo. El silencio solo es posible cuando las cosas alcanzan su verdadero nombre, dentro del vacío y la muerte. Idea deja de escribir y así deja de vivir. La disociación entre su escritura y su propia vida solo cesa cuando encuentra el verdadero nombre de las cosas, el *ser* del silencio.

De la simetría a la aprehensión

Dentro de toda teoría literaria se esconde una definición de la literatura. En los estudios de ritmo de Idea Vilariño se establece que, si bien no se puede afirmar que “el ritmo es toda la poesía” sí que “no hay poesía sin ritmo” (1958, p.15). Los poemas tienen un origen puramente musical, hechos para ser declamados (oídos), no leídos ni vistos; por esto es natural que ese origen nos lleve, como a Idea, a considerar a la poesía un objeto sonoro. En la teoría de Vilariño, *el ritmo es al tiempo lo que la simetría es al espacio*, y esta simetría se debe a una organización. “Lo más probable es el caos”, dice Idea citando a Fischer, “tal vez sí y tal vez no, pero cuando se trata de arte, de poesía, lo único posible es —todo lo contrario— la organización” (1986, p.5). Y que no se confunda aquí *organización* con las *formas tradicionales de poesía española*; nada parece ser más artificial que un verso de catorce sílabas compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas con acento en la sexta y decimotercera sílaba. No que haya nada malo con el verso Alejandrino, pero en este caso cuando Idea habla de organización está hablando de un orden que resulta de los ritmos naturales: “más precisamente, de los fisiológicos; obviamente los del encéfalo, los del corazón (...) y los de la respiración muy especialmente” (1986, p.15). Esos ritmos que deberían existir en toda poesía, con versos tan blancos y tan libres como se quiera.

Pero la métrica solo encuentra lo que busca, al reconocer la música de una silva es posible encontrar en el poema las medidas correspondientes a la silva, pero el metro no permite ir más allá de las rimas establecidas por la forma tradicional. El metro, dice Vilariño: “puede, pues, generar ciertas formas rítmicas pero nunca ser confundido con el ritmo ni asimilado a él. El ritmo pasa por encima del metro de los “versos”, de los hemistiquios, de las cesuras, de las pausas. Puede haber poesía sin metro fijo, sin acentos fijos, sin rima, pero no puede haberla sin ritmo, le es esencial” (1986, p.14). Es necesario, entonces, buscar el ritmo más allá del metro, encontrar la simetría en el espacio del poema, en la *masa sonora*, sin atarse a

la división silábica tradicional. ¿Cómo? Por medio de la unidad más básica que podemos hallar en nuestro lenguaje, la vocal.

Dice Samuel Gili Gaya en el *Curso superior de sintaxis española* que “todas las sílabas se pronuncian con un tono o altura musical cuyo soporte más importante son las vocales. El tono depende —como es sabido— de la frecuencia de las vibraciones sonoras” (1980, p.18). La vocal es el único elemento imprescindible en todos los tipos de rima, sobre ella recae el acento, que “solo por solidaridad reciben las consonantes que comparten la sílaba” (Vilariño, 1986, p.7). Las combinaciones que forman las vocales pueden reiterarse a lo largo del poema, haciendo música, sin que el metro tradicional se percate. Tampoco el verso es aquí una unidad, dice Vilariño: “ese verso que, ayudado por cualquier otro artificio, como el de la rima fija, está siempre —a simple vista o a simple oído— buscando distanciarse, declarando que es una cosa de arte, ese verso no es nunca una unidad, es un ente compuesto, complejo y, para buscar el verdadero ritmo, debemos, en cierto modo, pasarlo por alto, ignorarlo si es preciso, atendiendo en cambio a aquellos grupos, a las particillas, como decía Bello, que lo componen” (1986, p.10). ¿Y qué son estas particillas sino el entramado de sonidos vocálicos, acentuados y no, que componen el ritmo?

En *El otro lado del habla: la entonación poética* Otto Ricardo Torres divide la entonación³⁰ prosaica de la entonación poética. Inicialmente la entonación en la prosa se construye a partir de signos, es decir, significa, y por tanto los elementos rítmicos melódicos “pasan desapercibidos en virtud de su transparencia” (2004, p.14), por otro lado la *opacidad* de la entonación poética (que es expresiva) hace que en esta sean relevantes el decir, lo dicho y los elementos rítmico-melódicos que la componen. “El enunciado poético, incluida su entonación y los elementos constitutivos de ésta, se percibe en el acto, desde su presencia inusual, descontaminado de convencionalidad” (2004, p.14). Es esa presencia inusual, *la opacidad*, lo que nos obliga a enfrentarnos al enunciado poético desde la interpretación de todo aquello que compone el símbolo, en este caso particular, el entramado poético, su entonación, su ritmo. En las palabras del autor:

³⁰ Que describe como la curva melódica creada por la frecuencia de vibraciones de una división silábica, es decir de vocales acentuadas.

Todo enunciado comprende su propia entonación: ésta es el producto rítmico-melódico de su correspondiente enunciado. Es tal virtud, la entonación dice, de modo redundante o corroborativo, el sentido de su enunciado. Cualquiera que sea su índole, la entonación *dice, significa*. En un caso, su decir es sígnico o irrelevante; en otro indicial o relevante. Así, este *decir* será *transparente* en el enunciado prosario y *opaco* en el enunciado poético. (2004, p.14)

De modo que al aproximarnos al enunciado poético, cuya entonación carga un *decir* opaco, el entramado sonoro sería tan solo uno de los elementos de esta opacidad que nos daría señal del *decir*, del *cómo* de la belleza del poema; que según la teoría de Vilariño tendría que recaer en su sonido.

Pero no se trata solo de los sonidos aislados del lenguaje, sino del esqueleto al que se ajustan; las relaciones, estructuras y en fin, simetrías, que forman los sonidos son los que se imponen tanto al ritmo como a la memoria. Que podamos recordar un poema es el primer síntoma de que en este hay música. Y el ritmo que pauta esa música está conformado por repeticiones. “La repetición engendra, bien la satisfacción de la espera, bien el asombro de lo inesperado. La poesía somete la expresión a reglas que aseguran la satisfacción, a anticipaciones confirmadas y que permiten la atracción de lo imprevisible sobre un fondo de regularidad y de repeticiones incesante” (Fraisie en Vilariño, 1986, p.11). Este fenómeno cumple con la necesidad de partir de los ritmos naturales de los que se hablaba anteriormente, la repetición se puede encontrar en el habla popular, en la prosa y en la lírica “como un mecanismo productor de relieve, de énfasis, como una insistencia cargada de significación” (1986, p.11) En la poesía la repetición actúa desde los “paralelismos conceptuales” hasta la reiteración de estribillos, estrofas, en las anáforas y grupos rítmicos, y fundamentalmente en las vocales. De esta forma la repetición actúa como ente estructurador, formador de series, simetrías y sistemas.

La teoría de Idea se funda, entonces, en la observación de las simetrías rítmicas que se pueden encontrar en el poema a partir de la abstracción de sus vocales. En *Grupos simétricos en poesía* Idea aplica su método a algunos poemas de Julio Herrera y Reissig.

Canta la noche salvaje	o	o
en gangoso diptongo	o	a
sus ventriloquias de Congo	o	a
de guturación salvaje.	o	o

Inicialmente, Idea divide este estribillo por grupos acentuales, abstrayendo después la vocal tónica de cada grupo y observando el estribillo entero tras esta abstracción. La figura, o *combinación* como la llama Idea, se da por medio de una repetición vertical de la *o* que luego se repite en el primer y último verso, sin embargo, esto no tendría valor si no se encontrara con regularidad en otros poemas del autor.

Temblábamos al par...en el austero	a	a	e
desorden que realzaba tu hermosura	o	a	u
acentuó tu peinado su negrura	o	a	u
inquietante de pájaro agorero.	a	a	e

También es posible ver, en un soneto como “Amor sádico”:

Ya no te amaba, sin dejar por eso
de amar la sombra de tu amor distante.

Ya no te amaba, y sin embargo el beso
de la repulsa nos unió un instante...

Agrio placer y bárbaro embeleso
crispó mi faz, me demudó el semblante.

Ya no te amaba, y me turbé, no obstante,
Como una virgen en un bosque espeso.

Y ya perdida para siempre, al verte
anochecer en el eterno luto,
—mudo el amor, el corazón inerte—,

huraño, atroz, inexorable, hirsuto...
¡Jamás viví como en aquella muerte
nunca te amé como en aquel minuto!

a o a a a i e a o e o
a a a o a e a o i a e
a o a a a i e a o e o
e a e u a o u o i a e
a o a e i a a o e e o
i o i a e e u o e a e
a o a a a e u e o a e
o u a i e e u o e e o
i a e i a a a e a e e
a o e e e e e e o u o
u o a o e o a o i e e
u a a o i e o a i u o
a a i i o o a e a e e
u a a e o o a e i u o

Vilariño encuentra la misma combinación vertical que se mencionó arriba (resaltada en negrilla) junto a todo tipo de rimas, las que inician el verso (*a o a* en verso 1 3 5 y 7), las que empiezan en la penúltima vocal acentuada (*a e* verso 6 y 7) y en las que coinciden tres (*i u o* versos 12 y 14) cuatro (*o i a e* versos 2 y 4) e incluso cinco sílabas (*a e a e e* versos 9 y 13); Idea también halla una total correspondencia entre el primer y el tercer verso.

¿Qué evidencia todo esto? Inicialmente que la abstracción funciona como método para encontrar las simetrías del poema, las rimas internas, sistema en el que es posible encontrar ritmos característicos de un autor en sus combinaciones vocálicas. Pero principalmente, a lo que Idea se refiere cuando habla de su teoría de los ritmos es a la *aprehensión de la belleza*. Aprehensión, percepción, entendimiento de la belleza; del ritmo esencial que no solo pertenece a la poesía sino en general al ruido de las cosas: “si suponemos al ruido del reloj, del tren, del péndulo, del chorro, de la gota, el subjetivo accidente —acento, alargamiento, pausa— porque no podemos tolerar la continuidad o por lo que sea, es explicable que esa necesidad se confunda o se integre a la necesidad del arte y que en la música y en la poesía aparezcan esos “accidentes” fonéticos, ya no como elementos subjetivos con que quebrar la monotonía, sino como elementos reales, deliberadamente incorporados al hecho sonoro, generadores del ritmo esencial, entretejidos con tantas otras iteraciones que producen otras tantas formas de ritmo” (1986, p.15). Es así que el ritmo en el poema no debe estar —ni está nunca— solo sometido a un metro, sino a un fenómeno más universal, una simetría, un *ritmo esencial*.

“El verso nunca es libre”, cita Idea a T.S. Elliot (1958, p.37). Con seguridad no lo es si al abstraer sus grupos de vocales acentuadas encontramos simetrías como las de Herrera y Reissig. Pero Idea llega a decir en una entrevista con Jorge Albistur que el versolibrismo fue una plaga, una pretensión bajo la cual “se escribieron kilómetros de prosa cortada, que entre otros empobrecimientos, contribuyó a la pérdida del lector de poesía”. Y más adelante aclara: “Sí, digo que el poema lírico es, antes que nada, un objeto sonoro. Porque por trascendente o por auténtico que sea lo que se dice, lo que se comunica, se expresa, que eso sea o no un poema depende de su organización sonora, de su ritmo, depende de cómo está hecho”. Estaría entonces más que entendido que al ser Idea una poeta sus poemas pudieran

someterse, *aprehenderse*, con éxito usando este método. Sin embargo en la misma entrevista Idea responde: “no sé, no creo que se aplique a algún poema mío. Habrás visto que en estos hay, casi siempre, una carga de significado que difícilmente pueda disolverse”. Pero en ninguno de sus libros de teoría hay ninguna aclaración respecto a la carga de significado o razón para que no haya, en un poema de este tipo, simetría vocálica.

Inicialmente, podemos aplicar el método de Idea a un soneto de *Poemas Anteriores*, de la misma forma en la que ella lo hizo con “Amor sádico”. Según Judy Berry Bravo, no es probable que en este poema la poeta tuviera “intención de escribir un soneto aún cuando utilice la rima y las formas de cuartetos y tercetos (...) Como conoce perfectamente los usos, la autora puede realizar eficaces experimentos en este y otros textos de la serie. Al no estar presentes la rima ni la estructura conceptual del soneto tradicional, podría decirse que «El mar no es más que un pozo» es un anti-soneto” (1999, p.69).

El mar no es más que un pozo de agua oscura
los astros solo son barro que brilla,
el amor, sueño glándulas, locura,
la noche no es azul, es amarilla.

Los astros sólo son barro que brilla,
el mar no es más que un poco de agua amarga,
la noche no es azul, es amarilla,
la noche no es profunda, es fría y larga.

El mar no es más que un pozo de agua amarga,
a pesar de los versos de los hombres,
el mar no es más que un pozo de agua oscura.

La noche no es profunda, es fría y larga;
a pesar de los versos de los hombres,
el amor, sueño glándulas, locura.

Sin necesidad de extraer el esqueleto vocálico podemos notar que el poema puede, fácilmente, pasar como soneto. Más allá de esto es evidente que la construcción está hecha a partir de siete versos repetidos de forma que la rima sea ABAB BCBC CDA CDA, siendo el primer y el undécimo verso el mismo, como el segundo y el quinto, y a así sucesivamente de esta forma: ABAB BCBC CDA CDA. También que hay dos versos con rima A, dos con rima B y dos con rima C, repetidos estratégicamente (larga-amarga, oscura-locura, brilla-amarilla). Ahora bien, una vez extraído el esqueleto vocálico encontramos otras cosas:

1	e	a	o	a	e	o	o	a	a	u	a
2	o	a	o	o	o	o	a	o	e	i	a
3	e	a	o	e	o	a	u	a	o	u	a
4	a	o	e	o	a	u	e	a	a	i	a
5	o	a	o	o	o	o	a	o	e	i	a
6	e	a	o	a	e	o	o	a	a	a	a
7	a	o	e	o	a	u	e	a	a	i	a
8	a	o	e	o	o	u	a	i	a	a	a
9	e	a	o	a	e	o	o	a	a	a	a
10	a	e	a	e	o	e	o	e	o	o	e
11	e	a	o	a	e	o	o	a	a	u	a
12	a	o	e	o	o	u	a	i	a	a	a
13	a	e	a	e	o	e	o	e	o	o	e
14	e	a	o	e	o	a	u	a	o	u	a

Para empezar, podemos ver que el primer y el segundo cuarteto tienen el mismo comienzo en sus dos primeros versos, invirtiéndose en el segundo.

1	e	a	o	a	5	o	a	o	o
2	o	a	o	o	6	e	a	o	a

Esto se debe a una rima inicial que funciona con independencia de la rima final de los versos (los dos versos comienzan con *el mar no es más* pero uno termina en *amarga* y el otro en *oscura*). Ahora bien, los versos 9, 11, 6 y 1 que corresponden a *el mar no es más* tienen las mismas sílabas tónicas que los versos 14 y 3, (*el amor, sueño...*) creando una reiteración del ritmo *e a o* independiente a las consonantes, esto es, una simetría entre *el mar no* y *el amor* que no es tan evidente si no se extrae el entramado sonoro. Más allá de esto no hay ninguna figura que se repita con simetría a lo largo del poema. En el primer terceto encontramos, si observamos verticalmente, una inversión de la *a* y la *e* en las primeras dos vocales tónicas:

9	e	a
10	a	e
11	e	a

Combinación que después forma un rombo con la *tercera a* del décimo verso, el cual después se repite con la *e* y con la *o* en la cuarta, quinta y sexta vocal de los versos del terceto.

9	e	a	o	a	e	o	o
10	a	e	a	e	o	e	o
11	e	a	o	a	e	o	o

Y si buscamos el mismo sistema del rombo en el entramado de todo el poema podemos encontrar lo siguiente:

1	e	a	o	a	e	o	o	a	a	u	a
2	o	a	o	o	o	o	a	o	e	i	a
3	e	a	o	e	o	a	u	a	o	u	a
4	a	o	e	o	a	u	e	a	a	i	a
5	o	a	o	o	o	o	a	o	e	i	a
6	e	a	o	a	e	o	o	a	a	a	a
7	a	o	e	o	a	u	e	a	a	i	a
8	a	o	e	o	o	u	a	i	a	a	a
9	e	a	o	a	e	o	o	a	a	a	a
10	a	e	a	e	o	e	o	e	o	o	e
11	e	a	o	a	e	o	o	a	a	u	a
12	a	o	e	o	o	u	a	i	a	a	a
13	a	e	a	e	o	e	o	e	o	o	e
14	e	a	o	e	o	a	u	a	o	u	a

No hay un patrón simétrico constante que compongan los rombos en el poema, tampoco un conocimiento sobre la construcción de este que no podamos ver sin la previa extracción del esqueleto vocálico. En el caso del rombo formado al final de los versos 6, 7 y 8 es posible ver la rima conformada por *amarga, amarilla, fría y larga*, (CBC) correspondiente al final del segundo cuarteto. Esa misma rima se puede dar de forma interna en los versos 2, 3, 4 siguiendo la forma de soneto dada originalmente por la poeta. Por ella sabemos que “no hay reglas que el verso deba seguir sino observación científica de las reglas que el verso sigue” (1958, p.18) Y tal vez a los hallazgos obtenidos sea posible llegar por otras vías que no demanden la observación del entramado sonoro, sin embargo no podemos obviar que fue por medio de él que se hallaron.

No estaríamos aplicando el método de Idea con eficacia si no lo probáramos en un poema de aparente verso libre. Ya que, como vimos antes, más allá de la simple observación y extracción del esqueleto sonoro, Vilariño busca simetría en los accidentes del hecho sonoro, en la complejidad de los ritmos naturales.

Si te digo que lo que añoro no es eso

que un cuerpo vale otro cuerpo

que cualquier abrazo sirve

que no me acuerdo cómo era.

i	e	i	o	e	o	e	a	o	o	e	e	o
e	u	e	o	a	e	o	o	e	o	□	□	□
e	a	e	a	a	o	i	e	□	□	□	□	□
e	o	e	a	e	o	o	o	e	a	□	□	□

Al extraer el esqueleto sonoro del poema “No es eso” es posible observar un ritmo creado tanto por las vocales como por los silencios. Inicialmente vemos que el segundo y cuarto verso son decasílabos, y que los dos primeros versos finalizan con las mismas dos vocales acentuales *e o*. También hay una semejanza entre las sílabas tónicas de “otro cuerpo” (segundo verso) y “como era” (cuarto verso), ubicadas en el mismo lugar del verso con la única variación de la última vocal tónica. Sin necesidad del esqueleto es posible ver la anáfora de los últimos tres versos y la importancia de la aliteración en el poema. Admitimos que sí, hay un ritmo interno, y no podemos negar que este también está conformado por los silencios que crean las particiones de los versos con las figuras de repetición. Esto es, el espacio de cinco tiempos después del tercer verso y de tres tiempos en el verso 2 y 4. Dice Roberto Juarroz:

El poema no está hecho solamente de palabras. Está hecho, también, de silencios, como la música. La música no es sólo sonidos: el sonido constante, permanente, no sería música. El sonido y el silencio, la palabra y el silencio. Por eso Paul Claudel dijo alguna vez: Mi poema no está hecho de palabras puestas como clavos sobre un papel. El poema está hecho también de los silencios que rodean a esas palabras. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. (1980, p.16)

Lo que no dijo Vilariño en su teoría³¹ es que esos ritmos naturales a los que estaría también sometido el verso libre estaban afectados por el silencio. En este caso, por la ausencia de una novena y décima vocal silábica en el tercer verso que crea un ritmo de regreso al finalizar el cuarto verso. Añadimos a la teoría de Idea la necesidad de ver el entramado sonoro como un objeto cerrado, musical en sus pausas y reiteraciones. Además de este silencio en el esqueleto vocálico, en la obra de Idea encontramos otro tipo de silencio, en lo mucho que no se dice y en lo que, a lo largo de la obra, se va dejando de decir para dejar espacio a la concisa negación, al silencio.

Dejando a un lado tanto la teoría de grupos vocálicos como la idea de esta “carga de significado que difícilmente pueda disolverse”, es evidente que en el poema sí hay una construcción, un orden y un ritmo. Dice Ana Inés Larre Borges que en Idea “Cada acento, cada pausa, cada repetición, responde a una estrategia, a un medido calculo que devuelve a sus poemas una condición escasa en la modernidad” (2003 p. 22). Que la comprensión de esta estrategia formal sea aprehensible únicamente por medio de su propia teoría del ritmo es una cuestión que ponemos en duda. Pero si, como se dijo anteriormente, en toda teoría literaria se esconde una definición de lo que es la literatura (*lo literario*, en este caso, *lo poético*). ¿Por qué la teoría de Idea difiere de lo que encontramos en su poesía? ¿lo hace realmente?

Una lectura superficial de los ensayos teóricos de Idea Vilariño nos llevarán a la fácil conclusión de que para ella la poesía es, sobretodo, música. Sería grosero afirmar que no hay música en sus poemas (sin duda tienen una construcción rítmica pensada y compleja), es el método de extracción del esqueleto vocálico el que no funciona absolutamente³² con la construcción de su obra. Por otra parte, así su teoría no funcione con eficacia absoluta al ser aplicada a sus poemas, sí es posible encontrar un paralelo entre los dos, *la aprehensión de la belleza*. Lo poético, esto es, la belleza en la poesía de Idea, no se puede aprehender por medio de su aparato teórico, pero sí se encuentra en la pretensión de esa aprehensión, en la búsqueda. Tanto su teoría como su poesía nacen de

³¹ Aunque podemos afirmar que sí lo dijo en su poesía.

³² No con la implacable simetría con la que funcionaba en los poemas de Rubén Darío o Julio Herrera y Reissig.

la misma búsqueda y funcionan bajo el mismo motivo, me atrevo a decir que quién más se acercó a entender esto fue Martha Canfield al hablar del balbuceo:

Habría que mencionar en fin una forma de «balbuceo» que caracteriza muchos de los poemas en cuestión, que depende, probablemente, de la condición de angustia que acompaña en Idea Vilariño la experiencia de la escritura y que, en buena medida, la determina; así como también de la dramática búsqueda de la *palabra-verdad* que es para ella el objetivo primordial de la poesía y que, por lo mismo, la inclina a una dicción extremadamente concentrada y despojada y por último al silencio mismo. (1988, p.81)

La *dramática búsqueda* de la que habla Canfield lleva a la Idea Vilariño teórica a despojar los versos de consonantes, dejando solo los acentos, observando el ritmo. Esa misma búsqueda lleva a la Idea poeta a minimizar toda expresión en su poesía, a buscar la belleza en la menor cantidad de palabras, en lo esencial. Dice Enrique Fierro que “prescindiendo de los signos de puntuación y de la sintaxis tradicional, Idea se lanza a la aventura de balbucear, (...) donde lo que dicen las palabras del poeta ya lo está diciendo el ritmo en el que se apoyan estas palabras y a la inversa” (1969, p.509). Es en el balbuceo en el que encontramos la concordancia entre la Idea teórica y la Idea poética, sin duda, un poema es *un franco hecho sonoro*, es la música la expresión de su poesía y su verdad; esa verdad en el caso de Idea Vilariño es una búsqueda, una condición de angustia, un permanente asir, aprehender, la belleza.

EL LUGAR DE CANTO

Una poética de la secreción

Si la poesía debe comunicar algo, esa comunicación debe ser el poema mismo manifestándose. No es fortuita la recurrente pregunta hacia la crítica de la poesía, el por qué hacer crítica sobre un objeto que tradicionalmente nace para ser absoluto, para llamar precisamente al silencio. En *The Use of Poetry & the Use of Criticism*, T. S. Elliot aborda el tema de la poesía y su crítica desde el lugar híbrido del poeta/critico. “Cuando los críticos son también poetas, se sospecha que han formado sus declaraciones como una forma de justificar su propia práctica poética”³³. En el caso de Idea Vilariño, como ya se vio antes, la crítica y la poesía comparten una misma búsqueda por lo inaprensible, pero las dos partes de su obra nacen de lugares completamente diferentes. Como fruto de su personalidad escindida (y de la evidente y consciente contradicción de publicar), la Idea poeta y la Idea ensayista parecen tener dos ideas diferentes de la poesía.

Idea dio muy pocas entrevistas a lo largo de su vida, sin embargo, en la mayoría de estas expresó con claridad el arrepentimiento de haber publicado su poesía. Confiesa, en una entrevista realizada en 1994 por Jorge Albistur pero no publicada hasta después de su muerte, que vista en retrospectiva quedaban en su obra “dos esenciales incoherencias, inconsecuencias (es la más grave admisión que puedo hacer)” dijo “una, que sintiendo hasta las heces ese deseo de muerte que fue una constante en mi vida, la más coherente, la más deseable solución, no me haya matado. Otra, que careciendo de la más mínima necesidad de comunicarme, haya publicado. Escribir es otro asunto, como una compulsión.” (2009, p.33) Ya antes, en 1971 había dado una respuesta similar a Mario Benedetti cuando le preguntó por qué había publicado:

Ya le dije que escribir poesía es el acto más privado de mi vida, realizado siempre en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, realizado para nadie, para nada. La poesía

³³ “When the critics are themselves poets, it may be suspected that they have formed their critical statements with a view to justifying their poetic practice.”(1950, p. 30)

puede ser como acto creador algo muy íntimo, y una vez realizada podría darse la necesidad de comunicación. Bueno, tal vez algo falle, porque eso tampoco lo siento. No tengo en ese campo los reflejos propios de un escritor y que funcionan cuando escribo ensayos, por ejemplo. (2009, p.77)

Vilariño escribe ensayos con un sistema de reflejos diferente del que la lleva a escribir poesía y en el arrepentimiento de haber publicado está la primera pista del por qué difieren los dos ejes de su obra.

Tal vez sea pertinente recurrir a la definición de comunicación de Blanchot, para entender más a fondo la aparente contradicción de Idea:

La comunicación de la obra no reside en haberse vuelto, por la lectura, comunicable a un lector. La obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la medida de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiene a la imposibilidad, entre la forma en que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo. Esta violencia dura mientras la obra es obra. (1969, p.187)

El poema contiene dentro de sí una violencia, tensión interna, en la que se esgrime su propia comunicación; se manifiesta, no hacia un lector, sino en sí mismo. En el caso de Idea la intimidad con la que se producen estos poemas, la violencia del espacio que enuncia, basta, por lo menos para la poeta, como comunicación. “Si la poesía es una forma de “comunicación” lo que debe ser comunicado es el poema mismo y solo incidentalmente la experiencia y el pensamiento con la que se ha realizado”³⁴ El necesario paralelismo que reclamara T.S. Elliot entre la poesía y la crítica se matiza ante un poema que contiene dentro de sí esa comunicación. No es sensato reclamarle a un

³⁴ “If poetry is a form of “communication” yet what it is to be communicated is the poem itself, and only incidentally the experience and the thought which have gone into it.” (1950, p.30)

poema una visión crítica de la poesía, ni reclamarle más que una manifestación de sí mismo, de la poesía que lo contiene.

En 1941 Idea habla sobre un poema que le escribe a Claps: “Le dije que lo borrara” expresa “Yo no hago poesía si no es con un dolor o con una seriedad infinitos” (2013, p.182) Ahora bien, Jorge Albistur llama la atención, sobre el poema “Puede ser” como muestra de la hipérbole del dolor y el amor en la poesía de Idea “tu has hablado de la separación como el Hiroshima del amor” le dice, y cita el poema:

Puede ser que si vieras Hiroshima
digo Hiroshima moun amour
si vieras
si sufrieras dos horas como un perro
si vieras
cómo puede doler doler quemar
y retorcer como ese hierro el alma
desprender para siempre la alegría
como piel calcinada
y vieras que no obstante
es posible seguir vivir estar
sin que se noten llagas
quiero decir
entonces
puede ser que creyeras
puede ser que sufrieras
comprendieras.

Idea traza una relación directa entre Hiroshima (como uno de los sucesos más dolorosos a los que se sometió la raza humana), *Hiroshima moun amour* (película de 1950 dirigida por Alain Resnais) y el desencuentro profundo con el otro, el “amado”. Idea usa elementos de comparación para llevar la figura del dolor hasta su punto más alto “para

decir esa cosa desgarradora que sentía, eso esencial que no alcanzaba” (2009, p.31) Idea responde:

hay para eso del exceso dos explicaciones. Una. Vivo con esa intensidad, no puedo negarlo, el amor, el dolor, la dicha, el amor por el mundo y también la indignación, el desprecio, el deseo de muerte. Otra, solo escribo, puede decirse, en el colmo de esas vivencias, de ahí que casi siempre lo que dicen los versos sea intenso o durísimo o patético. No sé si puedo hacerlo de otro modo. Tengo otra sobriedad en la vida y los poemas, actos privadísimos, se saltan mis diques normales (p.32)

Como agua que rompe el dique que la contiene, así nace la poesía de Idea, en contra de toda meditación que la haga seguir un parámetro de poesía creado en la sobriedad de la producción crítica, el *locus de enunciación* de Vilariño se ubica en el más íntimo rincón del desenfreno.

Pero la fraccionamiento en Idea no solo se da por la dicotomía Ideacrítica/Ideapoeta, la personalidad de Idea, como ya se dijo en un capítulo anterior, se construye sobre una permanente crisis, una duda, un no saberse suya.

Sé hacer fuego, pintar paredes, traducir, enseñar, hacer un jardín, enseñar a un perro, encuadernar, hacer ginebra. Y hubo otras dicotomías, porque mi vida se partía en períodos de enfermedad ominosa. Cuando Emir escribió que había quienes habían estado en un infierno y llevaban las señales, se refería a uno de esos periodos de enfermedad (tres años) que conoció. Y había más, porque me dividía entre el deseo de muerte, que siempre me pareció lo más deseable y coherente, la solución más fácil y el amor por aquellas tareas y por la vida. Y el amor. Tanto que amé; tanto que me amaron. Y las clases y los estudios sobre ritmo al mismo tiempo que la poesía desgarrada. (2009, p.29)

Que no nos asombre, entonces, que la producción crítica de Idea Vilariño pauten un método de análisis que no nace ni se forma desde su poesía. Más que una experiencia mística, esta *poesía desgarrada* de Vilariño se puede entender bajo el concepto de *negatividad* que propone T.S. Elliot:

Para mí lo que sucede en esos momentos, caracterizados por la súbita suspensión de una carga de ansiedad y miedo que comprime la vida diaria con tanta constancia que pasa inadvertida, tiene un carácter negativo: no hay “inspiración” como se piensa comúnmente, sino una ruptura de las fuertes barreras habituales –que tienden a reformarse con rapidez. Un obstáculo es removido momentáneamente y el sentimiento que lo acompaña se parece más al repentino alivio de una carga intolerable que a lo que conocemos como placer positivo.³⁵

Por medio de la escritura el poeta encuentra, dentro de sí, un *otro*, en el brote de palabras que nace de una perturbación (o por lo contrario de un cese de esa perturbación) constante. Hay un esfuerzo sobrehumano en el cotidiano vivir que al sobrepasar el dique del *yo* solo puede desembocar en el poema.

A pesar de tener una identidad fragmentada los versos de Idea se resisten a su desintegración, anuncian el desmembramiento del yo mientras conforman una obra de absoluta cohesión, en la disminución de la expresión desde los largos *Poemas Anteriores* a los meros nombres de las cosas en *No*. Como tema, la crisis de la identidad es recurrente, en 1945 Idea anota en su diario: “Idea –soy Idea esta noche temo– escribo mi nombre. No puedo estar sola –no sé quién soy” (2013, p. 28) Ante las grandes certezas de la poesía de Idea, el deseo de la muerte, el dolor de amar, la gran incertidumbre es la identidad. “Acaso la crisis de la identidad es tan sustancial a Idea

³⁵ “To me it seems that at these moments, which are characterised by the sudden lifting of the burden of anxiety and fear which presses upon our daily life so steadily that we are unaware of it, what happens is something negative: that is to say, not “inspiration” as we commonly think of it, but the breaking down of a strong habitual barriers –which tend to re-form very quickly. Some obstruction is momentarily whisked away. The accompanying feeling is less like what we know as positive pleasure, than a sudden relief from an intolerable burden.”(1950, p.145)

Vilariño que le exige ser y sostenerse en este estar escindida sin solución. Condenada a una búsqueda que no acaba y que la hace proclive a la escritura intimista y otras *tecnologías del yo*, la cuestión de la identidad nutre su poesía.” (Larre Borges, 2013, p.28) También en la forma en la que firmaba sus diferentes textos se hacen evidentes los diferentes lugares de enunciación de la identidad escindida. Sus primeros dos libros de poemas fueron firmados solo como “Idea” y algunas de sus colaboraciones críticas fueron publicadas bajo el seudónimo “Elena Rojas” (combinación de su segundo nombre y el apellido de su abuela) posteriormente fue conocida como Idea Vilariño y así publicó hasta el final. No podemos ignorar la inicial división entre el nombre con el que publicaba ensayos y el nombre con el que publicaba poemas. “Lo de publicar comenzó siendo circunstancial, me parece ahora; pero fue una debilidad, de todos modos.” (2009, p.27) Le dice Idea a Albistur “Padecí de veras la vergüenza de mis primeros libros. A cierta altura dejé de buscar explicaciones, simplemente seguí.” (p.27) En estas tempranas publicaciones encontramos entonces la consciente elección³⁶ de saberse dos, Elena e Idea, la crítica y la poeta.

Ante las dos grandes contradicciones de su obra, vale la pena recordar la anécdota que le cuenta la poeta a Jorge Albistur: “Recuerdo haber escrito un poema en la arena, a la orilla del agua que pronto lo borro, porque no podía dejar de anotararlo ¿de intentar retenerlo? Naturalmente lo olvidé”. (2009, p.28) No poder dejar de escribir, a pesar de tener una profundísima conciencia de la muerte, de la fugacidad del encuentro con el otro, de la hostilidad del mundo. “Hay más poesía que realidad, por eso apenas puede decirse./ Por eso todo rebasa, no desde sí/ en sí” (2002 p.85) dice Hugo Mujica en *Poéticas del vacío* mostrando el carácter excesivo, de desbordamiento de la poesía frente a la realidad. “Dice y hace decir,/ haciendo decir,/ calla” (p.93) La poeta solo puede encontrar el silencio que busca si se deja rebasar por el impulso poético de anotararlo todo. No poder dejar de escribir, de cantar (porque Idea componía canciones, refranes, antes de aprender a escribirlos) a pesar del agua que pronto borra todo. Esa fue siempre la verdadera naturaleza de la poesía de Idea Vilariño, un canto que nace de la

³⁶ ¿necesidad?

necesidad del cuerpo para ser prontamente borrado, lavado, por el agua³⁷. En *The Use of Poetry & the use of Criticism* T. S. Elliot utiliza una imagen de A. E. Housman, que ve la producción poética como una *mórbida secreción* y enseguida señala como *la perla en la ostra*³⁸ (1950, p.144) Como la perla que secreta la ostra, sin remedio, así fue la poesía de Idea, publicada con la conciencia de tener un objeto de valor que sin embargo fue, desde siempre, una secreción más de su cuerpo.

³⁷ En el séptimo capítulo se verá el papel del agua como tópico en la poesía de Idea.

³⁸ “And if I where obliged, not to define poetry but to name the class of things to which it belongs, I should call it a secretion; whether a natural secretion, like turpentine in the fir, o a morbid secretion, like the pearl in the oyster.”(1950, p.145)

LA REPETICIÓN

Llamado y búsqueda

Se han querido rodear en este trabajo las diferentes aproximaciones (y posibilidades de aproximación) a la obra de Idea Vilariño. Dice Roberto Juarroz que “más que una crítica, la poesía requiere un acercamiento fundamental” (1980, p.157) y hay muchos factores que deben tenerse en cuenta antes de hacer un acercamiento pertinente a la obra de Idea, desde la forma en la que abordó los poemas de Herrera y Reissig hasta el lugar de enunciación de su propia poesía. Solo entonces es posible entrar en la dimensión única de la poeta para tratar su poesía con los matices que esta misma reclama, poema a poema, hasta dar con un sistema, un patrón que señale el cómo y tal vez incluso el por qué de su obra.

A primera vista es evidente que la poesía de Vilariño se construye a partir de figuras de repetición. La anáfora atraviesa toda su obra casi con la misma continuidad que la muerte. Veamos uno de sus poemas anteriores:

Si hubiera tiempo, el tiempo
podría ser un mar
y los días, las olas.
Si hubiera dios, si hubiera,
dios podría ser un mar
y sus gestos, las olas.
Si hubiera, si pudiera,
si aún pudiera llorar,
lloraría al tiempo, a dios
y a tantos otros muertos.

Inicialmente el poema está compuesto por tres frases que empiezan con el mismo “Si hubiera”, las dos primeras terminando en “las olas”. Ahora bien, la división hace que las primeras dos frases estén partidas en tres versos y la última en cuatro. Lo que nos

permite ver una epanadiplosis³⁹ en el cuarto verso (comienzo de la segunda frase). Al mismo tiempo, esta figura hace parte de la repetición de: “Si hubiera dios, si hubiera,/dios(...)” que se hace mucho más evidente en la escucha del poema que en su lectura, debido a la partición del poema que ubica el segundo “dios” como sujeto del quinto verso. Si recordamos las palabras de Idea cuando dice que para encontrar el ritmo el verso debe, en ciertas circunstancias, pasarse por alto⁴⁰, podríamos partir el primer verso al final del primero “tiempo” y encontrar una anadiplosis⁴¹.

Más allá de esto, hay una paronomasia⁴² entre las palabras “hubiera” y “pudiera” que intensifica la sensación de repetición, de retorno. En este caso el ritmo del poema es de un regreso constante, ritmo del mar que se repite a sí mismo en cada gesto, en cada ola. Estas marcas de estilo se entretajan para crear una sonoridad de persistente retorno en la que antes de que se disuelva una figura ya se está formando otro tipo de repetición. Solo con la última de las tres frases, con el verso “si aún pudiera llorar” se rompe el ritmo que asemeja las olas, reafirmando el modo condicional en el que está sostenido el poema (que da pie al pretérito imperfecto), confirmando que no hay tiempo, ni dios, ni olas, ni llanto. Hay, sí, muertos, como dios, a los que se lloraría (si hubiera, si pudiera).

Sin duda, varios de los poemas de Idea usan el modo condicional o pretérito imperfecto para referirse a un pasado difuso e inasible del que pende un futuro que pudo haber sido, un presente que podría estar siendo:

Si era una rosa
si era
una nube dorada
y debió florecer
liviana
por el aire.

³⁹ Repetición de palabras al comienzo y al final del verso.

⁴⁰ “el verso no es nunca una unidad es un ente compuesto, complejo y, para buscar el verdadero ritmo, debemos, en cierto modo, pasarlo por alto, ignorarlo si es preciso” (1958, p.37)

⁴¹ Repetición al final de un verso y al comienzo del siguiente.

⁴² Semejanza en los sonidos de diferentes palabras.

Si era una rosa
si era
una llama feliz
si era cualquier cosa
que no pese
no duela
que se complazca en ser
cualquier cosa
cualquiera
que sea fácil
fácil.

De nuevo encontramos un predominio de las figuras de repetición: la ya conocida anáfora en el *si* y en el *que* con el que inician la mayoría de los versos y la anadiplosis de los últimos dos: “que sea fácil/fácil”. Justo antes de eso, en “cualquier cosa/cualquiera” nos topamos con un modo de reiteración muy común en la poesía de Idea, en el que se modifica una frase (usualmente se acorta) repitiéndose en el siguiente verso.⁴³ En este caso la figura se da de la misma forma en “Si era una rosa/ si era” versos con los cuales comienza la segunda y tercera estrofa del poema. Además de tener la misma forma estos versos finalizan con las mismas vocales acentuadas, es decir, tienen la misma sonoridad, paronomasia entre cosa/rosa y cualquiera/era.

Contraria a las repeticiones el “que no pese/ no duela” forma una elipsis que suprime el artículo. ¿Por qué prescindir, esta vez, de la anáfora? Por el ritmo. Al contemplar la estrofa desde el cuarto hasta el octavo verso podemos ver que la división silábica se da en dos grupos de 7, 4 y 3 sílabas que se repiten dos veces. De no haber omitido el artículo del sexto verso esta parte de la estrofa no sería simétrica. Esta relación es suficiente como para que decidamos extraer y observar el esqueleto vocálico:

⁴³ La vemos en “Volver”: “no estar muerta / no estar”; en “Qué me importa”: “qué importaba / qué importa”; en “Ya no”: “Ya no será / ya no”; y de forma inversa añadiendo un adjetivo en “Andar diciendo muerte”: “qué soledad / qué horrible soledad” o “a qué /andar hablando a qué”.

i e a a e o a
 e o e e
 o e a
 e e o a a e e
 a e o a
 a e a

Encontramos entonces tres tipos de rima, *oa*, *ee* y *ea*, correspondientes a las sílabas cosa-cosa, pese-en ser, quiera-duela. Las tres rimas se entretajan con independencia de la simetría generada por la métrica⁴⁴, de forma similar al soneto que abordamos en el quinto capítulo⁴⁵. Con seguridad la simetría no se aplica al resto del poema de la forma en la que lo hace en estos seis versos, sin embargo, sí señala la existencia de ciertas estrategias rítmicas rastreables a lo largo de su obra, esto es, el tejido simétrico de la métrica independientemente de la rima.

La extracción del esqueleto vocálico puede utilizarse para ver con más claridad las simetrías particulares de ciertas partes del poema. Al encontrar en estos poemas de aparente “verso libre” fragmentos de métrica y rima simétrica no queda sino preguntarse por el significado de esta “irregularidad”, que tal vez se explique con el poema “Andar diciendo muerte”⁴⁶.

Andar diciendo muerte	a a i e o e e
cuando la vida estalla	a o a i e a a
andar diciendo muerte	a a i e o e e
cuando vaya a encontrarla	a o a a o a a

⁴⁴ Con excepción de los versos de tres sílabas, terminados en las vocales acentuales *e a*.

⁴⁵ Ver p. 43

⁴⁶ Ver Anexo p. 78

En este fragmento, (con excepción al resto del poema que no tiene heptasílabos ni rima alterna) vemos una especie de anáfora cruzada entretejida con la rima consonante en *muerte* y asonante por las últimas dos vocales tónicas de *estalla* y *encontrarla*. Dentro del poema completo, este fragmento rompe, una vez más, con el modo condicional: “Si fuera a donde viven las gentes/ a lugares violentos donde se vive o se muere/ y viviera o muriera de una vez” hablando de un mundo más cercano a la muerte (y por esto también más cercano a la vida) en el que Idea no está ni ha estado⁴⁷. En el poema se ven enfrentados dos mundos, uno de palabras, en el que la muerte solo es dicha y otro en el que los cuerpos —la vida— estallan. Dice Octavio Paz que “El ritmo no es medida: es visión de mundo” (2010, p.59) y en este caso el ritmo de estos cuatro versos en los que el poema se cierra en repetición y simetría, en ritmo, componen el decir de la muerte, cantar a la muerte, visión del mundo de las palabras y el mundo de las cosas. Pero la poeta sabe que la muerte es otra cosa, que no se alcanzará con el decir ni con el canto.

¿Qué es la muerte, entonces, para Idea? Dice Juarroz que *el hombre es mirada* y que “esa mirada nace de la muerte, pero no de la muerte como cosa futura sino como una experiencia que uno comienza a asumir desde muy temprano” (1980, p.44) Ya mencionamos el diciente verso del poema “Mediodía”: “cada uno es un fruto madurado de su muerte” ese estado de fruto-de-la-muerte puede ser lo mismo a lo que se refiere Juarroz, la mirada que nace de la conciencia del vivir muriéndose, del paso del tiempo sobre los cuerpos, del vivir paralelo al morir. “Esa visión del poeta, en lo que tal vez sea una de las corrientes más profundas de la poesía moderna” dice Juarroz “se caracteriza por ser algo así como una visión verbal: es como si viéramos no solo con la mirada, sino con las palabras” (1980, p.44) Y este *mirar con las palabras*, muy cercano al *andar diciendo muerte*, es un estado que a Idea le parece despreciable pero del que no puede escapar, la necesidad de anotar, de decir, de hacer poesía como forma de vida y como proceso de muerte.

⁴⁷En otros poemas también encontramos a *la vida* como algo lejano, inalcanzable, difícil de ver. Dice en “No supiste”: “con los ojos cerrados/ viste tus pesadillas/ y dijiste/ la vida.”

Nos enfrentamos una vez más con la relación entre el cuerpo y el corpus, cuerpo que estalla y corpus que dice, que canta, que pronuncia. Ya vimos cómo en “Andar diciendo muerte” la poeta hace un paralelo entre la muerte que estalla y la muerte que se canta, porque esa muerte que estalla no se puede conocer ni concebir, paradójicamente, esta distinción también es canto y por eso el gran momento de queja del poema es aquel que tiene más ritmo y más simetría; porque no hay otra forma de abordar esa muerte sino diciéndola. Blanchot citaba a Kafka cuando decía “No soy más que literatura y no puedo y no quiero ser ninguna otra cosa” (1969, p.58) y es ese plano literario en el que Idea se mueve, (siendo absolutamente consciente de su diferencia y lejanía con lo “real”, con lo que estalla). También el amor se separa como palabra (decir: amor) y como acto.

Qué me importa el amor
lo que pedía
era tu ser entero para mí
en mí
en mi vida
aunque no te tuviera
aunque en días semanas meses años
no tuviera aquel dulce olor a flores
de tu piel suave usada
que me daba
todo el amor del mundo.
Lo demás
el amor
que importaba
qué importa.

Aquí la palabra se separa del tiempo, del ser, del mundo sensible. Las palabras son afán de posesión ante un mundo que no se puede poseer. El poema contempla la irrealidad de la palabra amor, del amor en un plano textual poético del cual sin embargo no puede salir. Dice “aunque no te tuviera” pero luego habla de la piel, suave, usada “que me daba/ todo el

amor del mundo” y vuelve una vez más a su propia trampa, a la palabra. El *corpus* no puede ser cuerpo y toda acción es aquí irrelevante porque será inmovilizada en el momento en el que se anote, se hará palabras. La realidad, como la muerte, como el amor, es inalcanzable por medio del poema y el poema es todo lo que la poeta, genuinamente, tiene.

Es precisamente por esta única posesión que la poesía en Idea se vuelve un llamado, búsqueda de lo real a partir de lo textual. Y el gran llamado de la poesía de Idea es un llamado a la muerte, al cese de las palabras, de la poesía y finalmente, de la vida. “Volver” se construye como un encadenamiento textual de ansia por la muerte en un plano real, pero también por la no muerte, por el no existir. No tener que morir al no haber vivido.

Quisiera estar en casa
entre mis libros
mi aire mis paredes mis ventanas
mis alfombras raídas
mis cortinas caducas
comer en la mesita de bronce
oír mi radio
dormir entre mis sábanas.
Quisiera estar dormida entre la tierra
no dormida
estar muerta y sin palabras
no estar muerta
no estar
eso quisiera
más que llegar a casa.
Más que llegar a casa
a ver mi lámpara
y mi lámpara y mi silla y mi ropero
con olor a mi ropa
y dormir bajo el peso conocido

de mis viejas frazadas.
Más que llegar a casa un día de estos
y dormir en mi cama.

El poema comienza con dos frases partidas en quince versos, encadenados por el inicio y el final de cada frase. De “Quisiera estar en casa” pasamos a un inventario de objetos que terminan en “dormir entre mis sábanas”. Ante el deseo del sueño, la siguiente frase inicia con “Quisiera estar dormida entre la tierra”, conectando el octavo verso pero cambiando radicalmente a la concepción del sueño, yendo del dormir a la muerte y de la muerte al no estar, al no tener repercusión en el mundo, no ser. La frase finaliza en una anadiplosis de dos versos iguales seguidos, (quince y dieciséis, final y comienzo de frase): “Más que llegar a casa”. La repetición en este caso se articula como pensamiento que pide, que divaga y rodea en un llamado que nunca alcanza su objeto de deseo. Porque es el medio el que plantea esa contradicción. Porque llamar al silencio es ya no serlo, decir ante la muerte será siempre vivir. Lo mismo ocurre en “Te estoy llamando” poema en el que la repetición parte de un llamado que nace de la resignación pero que repite sin cansancio.

Amor
desde la sombra
desde el dolor
amor te estoy llamando
[...]
Desde una noche ciega
desde olvido
desde horas cerradas
en lo solo
sin lágrimas ni amor
te estoy llamando
como a la muerte
amor
como a la muerte.

En este poema como en muchos de la obra de Vilariño, la repetición es llamada sin respuesta, agonía, búsqueda cansada que no puede detenerse. Los artículos se suprimen en una elipsis que vuelve al olvido un lugar, al tiempo un lugar, a lo solo un lugar desde el cual Idea canta, llama, repite.

Pero el mundo no responde, la repetición en Idea es también ese mundo que no cambia. En “Con los brazos atados” la poeta vuelve a formar un tejido de reiteraciones que construyen la imagen agonizante de lo que no se detiene, de lo que tiene los brazos atados y está condenado a repetirse, sin morir, sin detenerse.

Con los brazos atados a la espalda
un hombre
un hombre feo y joven
un rostro algo vacío
con los brazos atados a la espalda
lo hundían en el agua de aquel río
—un rato nada más
lo estaban torturando no matándolo—
con los brazos atados a la espalda.
No hablaba y lo pateaban en el vientre
Con los brazos atados lo pateaban
Le pateaban en el vientre los testículos
se arrollaba en el suelo
lo pateaban.
Ahora mismo
hoy
lo están pateando.

Está claro que la repetición es la base del ritmo, y lo que hace Idea a partir de las figuras de repetición es evocar el ritmo cruel, agónico e inagotable del mundo. Una vida que tortura

sin matar, que patea a un hombre impotente que ante el dolor no puede hacer nada, que aún está siendo pateado.

Son pocas las veces en las que en la poesía de Idea se encuentran elementos de la naturaleza, y precisamente esta escases los hace más dicientes. El agua, muchas veces en contraposición al aire, es el elemento primordial de su obra. En “Con los brazos atados” el hombre es hundido en el agua de un río a modo de tortura, en “Si hubiera tiempo”⁴⁸ la figura de un mar hipotético y condicional se entrecruza con la imposibilidad del llanto, la ausencia del agua. En “Por allá estará el mar”⁴⁹ vemos una entrega del cuerpo al agua:

Por allá estará el mar
el que voy a comprarme

Esa “compra” del mar se muestra esencialmente como un intercambio, los versos finales señalan la vida de los hombres, de Idea, frente a lo inconmensurable del mar:

se hará el manso el hermoso
el triste el olvidado
el azul el profundo
el eterno el eterno
mientras los días se me vayan
la vida se me canse
el cuerpo se me acabe
las manos se me sequen
el amor se me olvide

Por allá estará el mar, aún después de la vida y después de la muerte, y esa compra, ese intercambio es una obtención de lo inmenso del océano por lo breve de la vida, agua profunda en la que se diluyen los acontecimientos de los hombres, como si no hubieran

⁴⁸ Ver Anexo p. 76

⁴⁹ Ver Anexo p. 79

sido. El polisíndeton permite que el poema esté plagado de artículos que muestran las muchas visiones del mar y los elementos de la vida que al final se anulan:

frente a su luz

su amor

su belleza

su canto

La muerte por agua es la disolución de los días (fin del cuerpo, sequedad de las manos, olvido del amor) en el elemento más inmenso al que se ve enfrentado el hombre. Y si ese mar es la muerte, el río de “Con los brazos atados” es, muy posiblemente, la vida⁵⁰. Entregar el cuerpo al agua es dárselo a lo inasible. “Lo que siento por ti es tan difícil./ No es de rosas abriéndose en el aire./ es de rosas abriéndose en el agua.” Entregarle el cuerpo a lo difícil, a lo que no se puede alcanzar por medio de palabras, a lo que con sed se busca, a lo coherente, al silencio, a la muerte.

Es así que en la poesía de Idea se entrecruza la repetición y la búsqueda. Esa búsqueda que es también divagación y balbuceo. En “Paraíso perdido” uno de sus primeros poemas parecen ya anunciarse las marcas de estilo que vemos presentes en toda su poesía. “Lejano infancia paraíso cielo” dice el primer verso, omitiendo una vez más los artículos y la gramática tradicional y dando inicio a una enumeración de sustantivos que pertenecen todos a lo mismo y que están todos afectados por el adjetivo, lo lejano.

oh seguro seguro paraíso.

Quiero pedir que no y volver. No quiero

oh no quiero madre mía no quiero ya no quiero no este mundo.

La ausencia de comas hace que la repetición tenga un orden agónico, las palabras se unen de manera simbólica con el afán de quien quiere recrear un orden perdido, alcanzar un sentido que las palabras no alcanzan.

⁵⁰ Que también es tortura, trayecto al mar.

No quiero ya no quiero hacer señales
mover la mano no ni la mirada
ni el corazón. No quiero ya no quiero
la sucia sucia luz del día.

La negación se da a modo de búsqueda, como afirmación de lo que no está pero que sin duda es mejor que lo que que sí está. Como afirmación del negar, del callarse, del no ser como única respuesta a la agonía de lo inasible. “Yo siento que a través de la poesía esa búsqueda cobra vida” dice Roberto Juarroz “que todo esto no es frío, no es inhumano, no es cálculo más o menos inteligente sino que es la angustia esencial del ser humano, así, estremecida” (1980, p.26). Estremecimiento, balbuceo, búsqueda, repetición, ritmo, es lo que compone la obra de Idea Vilariño que desemboca, (sabiéndolo ya desde el principio) en la negación⁵¹, en su último poemario, *No*, en el callarse.

⁵¹ “quiero pedir que no y volver”

CONCLUSIÓN

Un animal ansioso apegado a la vida

Idea Vilariño nació en Montevideo un miércoles de agosto de 1920. Murió ochenta y ocho años después, dejando un sinnúmero de ensayos, poemas, cartas y canciones; murió habiendo deseado la muerte desde los veinte años, murió, probablemente, queriendo morir. Sufrió de una enfermedad del sistema inmunológico. Amó a muchos hombres, pero pasó la mayor parte de su vida sola. Fue maestra de literatura hasta que la dictadura le prohibió enseñar, pero nunca dejó El Uruguay, sobrevivió traduciendo a Shakespeare. Vivió con intensidad y poesía, nunca dejó de escribir, no pudo.

Publicó dos libros y varios ensayos de análisis rítmico de poetas como Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig y Antonio Machado, y al final de su vida había creado un método respaldado por la teoría de que todo poema tiene un ritmo esencial entramado en su estructura vocálica. Le dijo una vez a Jorge Albistur:

Los análisis rítmicos iban a ser una gran tarea que me esperaba (que tal vez todavía me espere). Recuerdo que una vez dije, tal vez con petulancia, pero así lo creía, que alguien debería pagarme para que me dedicara exclusivamente a aplicar mi método, a hacer esos trabajos que no solo me apasionaban sino que eran lo que mejor sabía hacer. Y que en mis aplicadas lecturas sobre el asunto no había encontrado a nadie que hiciera algo semejante. Siendo esos análisis, como eran, tan extraordinariamente fructíferos para la indagación de los poemas. (2008, p.22)

Al final Idea parecía estar más orgullosa de sus publicaciones teóricas que de su producción poética, lo que, suponemos, la llevó a no mezclar nunca estos dos ejes de su obra, afirmando que sus poemas tenían en su mayoría “una carga de significado que difícilmente podía disolverse” (p.20). Igualmente, casi toda la crítica que trató su poesía se centró en lo semántico, dejando un brevísimo espacio para comentar “una extraña arquitectura lírica”

(Berry-Bravo, 1999, p.30) o un “poderoso aliento rítmico” (Real de Azúa, 1969, p.165), pero nunca decidiéndose a enfrentar el método de estructuras vocálicas y la obra de la poeta.

En 1958 Carlos Real de Azúa consideró a Vilariño “la figura poética más representativa de la última época” (1958, 31). Poco tiempo después, José Miguel Oviedo informaba a los lectores peruanos de “la promoción intelectual uruguaya surgida alrededor de 1945” diciendo: “fue Idea quien, en definitiva, dio vuelo a esa generación caracterizada por su rechazo a la literatura de corte oficial o sujeta a consignas políticas”. Oviedo reconocía que estos escritores perseguían “de modo bien distinto, un solo propósito: crear una poesía interior pero no hermética, exacta pero de amplia comunicación, honda pero de sencillez transparente. Ninguno, sin embargo, parece alcanzar la significación de Idea Vilariño” (1960). Mientras la crítica alababa la *significación* de los poemas que Idea deseaba no haber publicado, ella creía, con absoluta certeza, que el poema era, antes que nada, un objeto sonoro.

Al enfrentar, en este trabajo, su obra teórica y su obra poética no nos encontramos con resultados absolutos. La poesía de Idea tiene, sí, *una extraña arquitectura lírica, un poderoso ritmo interno*, pero también una complejidad sonora que sobrepasa el método de extracción del esqueleto vocálico. Esto no quiere decir que su teoría no fuera cierta ni estuviera orientada en la dirección correcta, solo que el método no es suficiente para abarcar todo lo que su poesía abarca. Vilariño creía que todo poema debía estar pautado por un ritmo, no necesariamente por el metro o la rima, sino por un ritmo más profundo y fisiológico, de la respiración, del cuerpo.

En la poesía de Idea, el ritmo interno se da por medio de repeticiones y silencios. Su método, centrado en el análisis de la repetición de vocales acentuadas, no tiene en cuenta estos silencios, que por lo demás se ven como vacíos en el espacio del entramado sonoro. Por esto encontramos en su obra momentos en los que el entramado vocálico es simétrico y momentos en los que no. Sin embargo, más que desmentir su teoría, lo que esto nos

muestra es que el ritmo en Idea tiene más variables que solo las vocales acentuadas, un orden más complejo y tal vez más fisiológico, como el de la mente en el cuerpo.

No es posible saber si hubo en la poeta una conciencia de las simetrías que por momentos se manifiestan en su poesía. Posiblemente no, ya que el lugar de enunciación de estos poemas fue siempre radicalmente diferente del lugar de enunciación de su obra teórica. Idea escribía poemas por compulsión, por necesidad, por un mandato incontrolable del cuerpo. Ella misma lo dice: “No podía dejar de anotar”. Seguramente sí corrigió sus poemas (de ahí el ritmo, la complejidad del tejido, el *pájarolivianovolandoenelaire*) y finalmente los publicó, decisión de la que se arrepintió, pues su poesía fue siempre absolutamente íntima, secreción corporal, corpus de su cuerpo.

La contradicción de haber publicado cuando no quería publicar es equivalente a la de no haberse matado a pesar de haber deseado permanentemente la muerte. Idea escribía de la misma forma en la que vivía: por necesidad, con vergüenza, sin saber por qué. Por eso su obra es un camino al silencio, al callarse, al “inútil decir más”. Si Idea tenía un vivir paralelo a la escritura, el ansia del silencio era también el ansia de la muerte; publicar sus poemas era la mayor incoherencia, lo contrario a callarse, era ser oída, vivir. ¿Por qué publicar entonces? ¿Por qué no matarse? Tal vez porque lo que pudo haberla matado no la mató, ni la enfermedad más sórdida ni el más profundo desamor, y ante esa vida que persistía implacable Idea sentía un deber, así no quisiera, así le doliera.

En cuanto a lo de seguir viviendo, me lo he explicado a veces como una consecuencia de las terribles enfermedades que periódicamente asolaban mi vida. Después de un año, de dos, de tres, de padecimientos indecibles y de negación de todo —vida, amor, belleza— de destrucción de mi cuerpo y de cuanto era, sobrevenían unas ganas ingenuas y ardientes de vivir un verano más, de recobrar el uso feliz de mi cuerpo, de mis pies, mi piel, mi cabello. Y la vida me tomaba de nuevo. O, más importante que todo eso, tenía que cumplir, que ayudar, me debía. (2009, p.28)

Además de ese deber frente al cuerpo y a la palabra, Idea siempre tuvo una ética implacable, movida por las circunstancias políticas de la época pero también por una actitud existencialista. “Uno es más que su yo profundo”, le respondió en una entrevista a Mario Benedetti, en octubre de 1971:

Más que su posición metafísica; hay otras cosas que cuentan: el dolor por la tremenda miseria del hombre, el imperativo moral de hacer lo posible por que se derrumbe la estructura clasista para dar paso a una sociedad más justa. Aun cuando uno no sea coherente con su actitud esencial —hay una sola coherencia posible—, no puede evitar ver el dolor, no puede rehuir el deber moral. Y entonces se pone a compartir la lucha, a ayudar la esperanza. (2008, p.67)

La coherencia de la muerte pierde fuerza frente al pobre mundo que siente, que estalla, que pide a gritos una razón para continuar. Hay una necesidad de escribir, un hambre de seguir viviendo que, por lo menos en el caso de Idea, aplazó hasta su último límite el deseo de muerte.

Ante tanta muerte Idea se debía a la vida, a su propia búsqueda, que si bien añoraba un silencio final, era una búsqueda de la palabra justa, de la aprehensión de la belleza. Hugo Achugar dice que a Idea la salvó su necesidad de amor, de justicia y de sentido, y esa necesidad se ve en el afán de encontrar, por medio de la teoría, una forma de comprender la música, de entender lo bello dentro de un orden aprehensible. También su poesía tenía esta pretensión, por medio del balbuceo y la repetición y finalmente por medio del silencio en el poema.

Inútil decir más

Nombrar alcanza

CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo plantea un acercamiento integral a la obra de Idea Vilariño. A pesar de haber tenido hallazgos afortunados, como el entendimiento de esa aparente contradicción de la concepción de lo poético como una paradoja nacida del lugar de enunciación o la posibilidad de aplicarle a su poesía la teoría de grupos simétricos según una concepción del ritmo como ente fisiológico; ante la obra de Idea queda mucho por hacer. Hay aspectos de la obra de Vilariño que esta tesis no abordó con la profundidad que reclamaban, un ejemplo de esto es la actitud existencialista, tanto de ella como de su obra, que no constituyen una reproducción del modelo europeo ni una reacción al existencialismo francés. Hugo Achugar señala cómo los poemas previos a 1944 ya intuían la misma filosofía que los libros, todavía no publicados, de Sartre y Camus. Tampoco se tiene en cuenta la importancia de que Idea escribiera también canciones; el análisis del proceso de escritura y composición musical daría, necesariamente, otras luces frente a la producción poética.

Sin embargo, pese a estos vacíos y a otros que seguramente se me escapan, este trabajo logra sentar un precedente como intento de observar en paralelo su obra teórica y su obra poética. Lo que nació como una pretensión de entender un verso, ese *pájaro liviano delirando en el aire*, y se convirtió en un intento por resolver una definición de lo poético que aparentemente se contradecía, llega a una definición de la poética de Idea, de su poesía, como aprehensión de la belleza. Y cuando digo *poesía* no solo me refiero a la de sus poemas, también a lo poético en su teoría, en su diario y por qué no, en su vida. Asir la belleza consecuentemente, con el cuerpo y con el corpus, eso fue, en Idea, la poesía.

¿No será la actitud más lúcida, más sana, saber, tener presente que la vida, que el amor, se acaban? Ver a los otros y a uno mismo caminando a la muerte, vivir el amor a término, tal vez hagan el amor y la vida más terribles y amargos pero, tal vez, también, más intensos, más hondos. Digo.

ANEXO

Idea Vilariño

a Manuel Claps

I

Lo que siento por ti es tan difícil
no es de rosas abriéndose en el aire,
es de rosas abriéndose en el agua.
Lo que siento por ti. Eso que rueda
o que se quiebra con tantos gestos tuyos
o que con tus palabras despedazadas
y que luego incorporas en un gesto
y me invade en las horas amarillas
y me deja una dulce sed doblada.
Lo que siento por ti, tan doloroso
como la pobre luz de las estrellas
que llega dolorida y fatigada.
Lo que siento por ti, y que sin embargo
anda tanto que a veces no te llega.

(1942)

Idea Vilariño

Si hubiera tiempo, el tiempo
podría ser un mar
y los días, las olas.
Si hubiera dios, si hubiera,
dios podría ser un mar
y sus gestos, las olas.
Si hubiera, si pudiera,
si aún pudiera llorar,
lloraría al tiempo, a dios
y a tantos otros muertos.

(1943)

PARAÍSO PERDIDO

Lejano infancia paraíso cielo
o seguro seguro paraíso.
Quiero pedir que no y volver. No quiero
oh no quiero no quiero madre mía
no quiero ya no quiero no este mundo.
Harta es la luz con mano de tristeza
harta la sucia, sucia, luz vestida
hartas la voz la boca la catada
y regustada inercia de la forma.
Si no da para el día si el cansancio
si la esperanza triturada y la alta
pesadumbre no dan para la vida
si el tiempo arrastra muerto de un costado
si todo para arder para sumirse
para dejar la voz temblando estarse
el cuerpo destinado la mirada
golpeada el nombre herido rindan cuentas.
No quiero ya no quiero hacer señales
mover la mano no ni la mirada
ni el corazón. No quiero ya no quiero
la sucia sucia luz del día.
Lejano infancia paraíso cielo
oh seguro seguro paraíso.

(1947)

ANDAR DICIENDO MUERTE

Si alguien dijera ahora
aquí estoy y tendiera
una mano cautiva que se desprende y viene
la tomaría
creo.
Si no estuviera aquí
si fuera adonde viven las gentes
a lugares violentos donde se vive o se muere
y viviera o muriera de una vez
no diría
qué soledad
qué horrible soledad
cada noche.
Me callaría
a qué
andar hablando a qué
andar diciéndo muerte
cuando la vida estalla
andar diciendo muerte
cuando vaya a encontrarla
al volver una esquina.

(1953)

POR ALLÁ ESTARÁ EL MAR

Por allá estará el mar
el que voy a comprarme
que veré para siempre
que aullará llamará
extenderá las manos
se hará el manso el hermoso
el triste el olvidado
el azul el profundo
el eterno el eterno
mientras los días se vayan
la vida se me canse
el cuerpo se me acabe
las manos se me sequen
el amor se me olvide
frente a su luz
su amor
su belleza
su canto.

(1958)

16

Qué asco
qué verguenza
este animal ansioso
apegado a la vida.

(1962)

43

Como un jazmín liviano
que cae sosteniéndose en el aire
que cae cae
cae.
Y qué va a hacer.

(1970)

EPITAFIO

No abusar de palabras
no prestarle
demasiada atención.

Fue simplemente que
la cosa se acabó.

¿Yo me acabé?

Una fuerza
una pasión honesta y unas ganas
unas vulgares ganas
de seguir.

Fue simplemente eso.

(1964)

A LA CIUDAD DE MONTEVIDEO

Causales casualidades
me llevaron a nacer
en un lugar escondido
tan chatito y tan perdido
que en el mapa no se ve,
que en el mapa no se ve.

Al nacer era tan joven
que no supe comprender
las ventajas hemisféricas;
entrando por Sudamérica
me puse el mundo al revés,
me puse el mundo al revés.

Era el más joven del mundo
por eso me equivoqué.

Por las puertas de mi madre
al Uruguay me enhebré
y en menos que canta un gallo
por apurarme quedé
completamente uruguayo,
completamente uruguayo.

Desde entonces ya no puse
ser italiano después
ser inglés o americano,

árabe, venezolano,
español, suizo o francés,
español suizo o francés.

Era el más joven del mundo
por eso me equivoqué.

No tengo rumbo o destino
ni tengo mucho que hacer
voy cantando mis tangueces
que se parecen a veces
a la ciudad que dejé.

Si de nuevo me tocara
elegir para nacer
Elijo el sitio escondido,
tan chatito y tan perdido
que en el mapa no se ve,
Que en el mapa no se ve.

Elijo Montevideo,
Aunque no sepa por qué,
elijo Montevideo
Para poderla querer,
Elijo Montevideo
para sufrir de tanguéz.

WALT WHITMAN

Junto al mar tiro este grito de colores
saludo y partida
de mi alma con tu alma ¡Walt Whitman!

¡Sé nadar! ¡Sé remar! ¡Sé cantar! ¡Sé montar a caballo!
Mi revólver tiene doce tiros
y mi motocicleta es alegre como el sol.

Yo soy el que ha corrido
con un corazón loco de confianza
a fraternizar por todos los caminos de los hombres.
Yo soy amigo de acróbatas,
de tipógrafos, de enfermos, de campesinos y boxeadores.
Yo soy el que puede, de repente,
tirarlo todo atrás, libros, familia, amor, casa y amigos
sólo por el placer viril
de ensayar mi corazón
en otros días solos y dramáticos.

¡Oh, querido Walt Whitman!
 ¡Voluntad! ¡Vigor! ¡Alegría!
Yo soy el que ha corrido por todas las ciudades
gritándoles loco de esperanza
a pobres poetas sin fuerzas y sin luz
la salud nueva de tus cantos puros!

MISTERIO: VEN

Ven oye, yo te evoco.
Extraño amado de mi musa extraña,
Ven, tú, el que meces los enigmas hondos
En el vibrar de las pupilas cálidas.
El que ahondas los cauces de amatista
De las ojeras cárdenas...
Ven, oye, yo te evoco,
Extraño amado de mi musa extraña!

Ven, tú, el que imprimes un solemne ritmo
Al parpadeo de la tumba helada;
El que dictas los lúgubres acentos
Del decir hondo de las sombras trágicas.
Ven, tú, el poeta abrumador, que pulsas
La lira del silencio: la más rara!
La de las largas vibraciones mudas,
La que se acorda al diapasón del alma!

Ven, oye, yo te evoco,
Extraño amado de mi musa extraña!

REBELDE

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.

Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,
y bajo tus miradas de siniestro patriarca
las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

Yo iré como un alondra cantando por el río
y llevaré en tu barca mi perfume salvaje,
e irradiaré en las ondas del arrollo sombrío
como una azul linterna que alumbrara el viaje.

Por más que tú no quieras, por más guiños siniestros
que me hagan tus dos ojos, en el terror maestros,
Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo.

Y extenuada sombra, de valor y de frío,
cuando quieras dejarme a la orilla del río
me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo

TE DOY MI ALMA DESUDA

Te doy mi alma desnuda,
como estatua a la cual ningún cendal escuda.

Desnuda con el puro impudor
de un fruto, de una estrella o una flor;
de todas esas cosas que tienen la infinita
serenidad de Eva antes de ser maldita.

De todas esas cosas,
frutos, astros y rosas,
que no sienten vergüenza del sexo sin celajes
y a quienes nadie osara fabricarles ropajes.

Sin velos, como el cuerpo de una diosa serena
¡que tuviera una intensa blancura de azucena!

Desnuda, y toda abierta de par en par
¡por el ansia del amar!

BARCAROLA DE UN ESCÉPTICO

Alma mía
que tornas al viejo lar
con la red seca y vacía
de las orillas, del mar,
con la red seca y vacía
que en la plenitud del día
no te atreviste a arrojar.

Yo he visto los pescadores
pescando gloria y amores
que disiparon después.
Unos llevan cosas muertas;
otros las llevan desiertas:
lo mismo es.

Alma mía
que la red seca y vacía
no te atreviste a arrojar.
Entre la arena y las olas
existen dos cosas solas:
morir o matar.

Alma mía
que traes la red vacía
de las orillas del mar. . .

LLAMADA VIVA

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.

LA MUERTE

A las tres de la tarde le anocheció de golpe.
Se le voló la luz, el piso, las agujas
del tejido, la lana verde, el cielo.
Ves qué fácil, qué fácil:
un golpecito, un hilo
que se parte en el silencio
a las tres de la tarde.

Y después ya no hay más. De nada vale
ahogarse en llanto, no entender, tratar
de despertarse.
Muerte, de pie, la muerte
altísima, de pie, sola, parada
sobre mayo deshecho.

ENTREVISTAS

Las burbujas
y chispas
–consultadas–
dijeron
que querían quedarse por más tiempo.

Lo mismo declararon
los más duros cristales
y metales más viejos:

No hubo dos opiniones
sobre este tema.

–Tiempo.
–Más tiempo.
–Un poco más de tiempo.

LOS HONGOS NACEN EN SILENCIO

Algunos nacen en silencio; otros con breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, éste es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae –y eso es lo terrible– la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levísima es pariente nuestra. Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris. Mamá no se da cuenta que vende su raza.

Cristina Peri Rossi

QUERIDA MAMÁ

Querida mamá ¿Cuándo te morirás para que yo pueda suicidarme sin sentimiento de culpa?

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de la autora:

Vilariño, Idea. (2013) “Diario de juventud” Cal y Canto: Montevideo.

Vilariño, Idea. (1858) “Grupos simétricos en poesía” Publicaciones del departamento de literatura iberoamericana de la facultad de humanidades y ciencias de Montevideo: Montevideo, 1858.

Vilariño, Idea. (1986) “La masa sonora del poema” Colección al margen: Montevideo.

Vilariño, Idea. (2012) “Poesía Completa” Cal y Canto: Montevideo.

Bibliografía Crítica:

Berry-Bravo, Judy. (1999) “Idea Vilariño poesía y crítica” Ediciones de la banda Oriental: Montevideo.

Benavides, Washington (1963, 8 febrero) “Una nueva generación literaria” en *Marcha* N° 1144.

Canfield, Martha L. *La proyección cósmica: Idea Vilariño en: “Configuración del arquetipo”*. Opus Libri, Firenze, 1988.

Carta de Jose Enrique Rodó a a Bernardo Canal Feijoó, en: “Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya” N°11. Centro editor de América Latina, Montevideo, 1968.

Carta de Juan Parra del Riego a Bernardo Canal Feijoó, en: Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya”. N° 21. Centro editor de América Latina, Montevideo, 1968.

Carta de Rodó a Leopoldo Alas <<Clarín>> el 30 de Junio de 1837, en Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya”. N° 11. Centro editor de América Latina, Montevideo, 1968.

Fierro, Enrique. *Humberto Megget, el poeta muerto*, en: “Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya” N°32. Centro editor de América Latina, Montevideo, 1968.

_____. La historia de la literatura uruguaya Montevideo Centro editor de América Latina 1987, 509

Garrido, Lorena. 2005 . «Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28: 34-39
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=90 (Dirección Electrónica)

Ibañez, Roberto. (1967) “Para una poética” en: Comentario N°54.
Idea Vilariño La vida escrita. Ed: Ana Inés Larre Borges. Cal y Canto, Montevideo: 2008.

Koch, Dolores. (1985) “Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela: [Apuntes poetas Hispanoamericanas]”, *Revista Iberoamericana* 132-133: 723-729.

Lockhart, Washington. (1968) “Rodó y el Arielismo” en: Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya N°12. Centro editor de América Latina, Montevideo.

Morador, Federico. (1920, mayo) “Algunas consideraciones relativas al estado actual de la poesía” Los Nuevos nº 1, *Publicaciones Periódicas del Uruguay*, [en línea] disponible en: <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/2067>. accedida Septiembre 22, 2014.

Martínez Moreno, Carlos (1968) “El Aura del novecientos” en: Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya Nº 11. Centro editor de América Latina, Montevideo.

Oribe, Emilio. (1968) “Poética y Plástica.” Tomo 2. MEC. Biblioteca Artigas. Clásicos Uruguayos.

Peri Rossi, Cristina. (2012) “Escribir como Transgresión” en *Lectora: revista de dones i textualitat* [en línea] núm. 19, disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/211034/280665>, recuperado: 23 de diciembre de 2014.

Peyrou, Rosario. (1996) “Idea Vilariño: Una poesía nocturna”, *El País Cultural*, Montevideo: 18 de octubre de 1996.

Rama, Ángel. (1948, mayo-junio) “Generación va, generación viene”, en *Clinamen* vol. 5

Real de Azúa, Carlos. (1968) “Buenos Aires, Refugio y escenario” en: Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya Nº1. Centro editor de América Latina, Montevideo.

_____ (1968) “Los clasicistas y los Románticos” en: Capítulo Oriental: La historia de la literatura Uruguaya Nº 5. Centro editor de América Latina, Montevideo.

Vitale, Ida. (1968) *Los poetas del veinte*, en “Capítulo Oriental: La historia de la literatura uruguaya”. Nº 21. Centro editor de América Latina, Montevideo.

Bibliografía de referencia:

Barthes, Roland. (2005) “El grado cero de la escritura” Siglo XII editores: Madrid.

Blanchot, Maurice. (2002) “El espacio literario” Editora Nacional: Madrid.

Gili Gaya, Samuel. (1980) “Curso superior de sintaxis española” Vox/Bibliograf:
Barcelona.

Elliot, T.S. (1950) “The Use Of Poetry & The Use Of Criticism” Faber and Faber:
London.

Juarroz, Roberto. (1980) “Poesía y creación” Ediciones Carlos Lohlé: Buenos Aires.

Mujica, Hugo. (2002) “Poéticas del vacío” Editorial Trotta: Madrid.

Paz, Octavio. (2010) “El Arco y la lira” Fondo de cultura Económica: México, D.F.

Torres, Otto-Ricardo. (2004) “El otro lado del habla. La entonación poética.”
Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.