

# Notas para una poeta en formación

**Nora Avaro\***

*Universidad Nacional de Rosario*

*Es horrible ser joven, tener que aprender, que aceptar*  
Idea Vilariño, *Diario*, 15 de enero de 1987



107

1. Desde los 10 o 12 años hasta cumplidos los 86 Idea Vilariño mantuvo su *Diario* abierto. Es cierto que no lo escribió por largas temporadas y que al menos dos períodos completos faltan en su archivo pero, aun así, las libretas íntimas parecen estar siempre a su mano, activadas, disponibles e instantáneas para cualquier asistencia. Ana Inés Larre Borges, editora y heredera del archivo personal de Vilariño, describe el manuscrito conservado así:

La primera entrada es del 6 de febrero de 1937 —sus 16 años—, y la última del 12 de noviembre de 2006 —cumplidos ya los 86. Diecisiete libretas contienen la totalidad de esos setenta años de diarista, donde hay hiatos y saltos y en los que falta algo más de una década —la comprendida entre los años 1969 y 1980. Esa falta se extiende un lustro más ya que apenas hay breves anotaciones de los años 1980 a 1985. Existe además una libreta escrita en 1977, —la que contiene una versión de la escena del espejo— que, por su contenido, debe ubicarse antes del Diario como tal. Lleva a modo de título las palabras, “Antes de 1938”. Su peculiaridad es que, aunque toma la forma de una *memoria* o autobiografía de sus primeros años, se presenta como el rescate de un diario infantil perdido.

---

\* Es profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Es editora y ha escrito ensayos y prólogos sobre diferentes autores rioplatenses como Carlos Mastronardi, Salvador Benesdra, Jorge Barón Biza, Emilia Bertolé, Horacio Quiroga, Marosa Di Giorgio y Jorge Luis Borges, entre otros. Es columnista de *bazaramericano.com*. Publicó en colaboración el libro *Denuncialistas. Literatura y polémica en los años 50*.

Vilariño mantiene un trato con sus libretas íntimas que no se reduce solo a escribirlas y atesorarlas sino también a leerlas, releerlas, copiarlas, descartarlas, editarlas. La diarista escribe en una fecha, y corrige y tacha en otras fechas. El *Diario* superpone tiempos y propósitos, divergentes de un momento a otro, y de tal modo, que se transforma en una especie de pentimento escriturario. Las desviaciones son muchas y, supongo, muchas veces indescifrables en la mismísima copia original, como lo atestiguan las imprescindibles notas de las editoras Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, en el *Diario de juventud*, del primer período, 1937-1945, el único publicado hasta el momento.

La copia provoca perversiones en la cronología, por cierto tan estricta del género —el diarista, que está conminado y excluido del presente, tiene algo de consuelo en el calendario—. Hay, por ejemplo, en el *Diario de juventud*, un comentario sin datar que encuadra, a su vez, una anotación del año 1987, intercalados ambos en el mes de octubre de 1942: tres fechas, como en una matrioska, una dentro de la otra en una única entrada que, además describe el momento crucial de un manuscrito: su posible destrucción. Todo se clona en el *Diario* de Vilariño, la escritura, en la copia; la lectura, en la relectura; y el tiempo desatina edades e identidad:

Fin de un cuaderno

Al final anoté cuando empecé a mirar estos cuadernos:

Toscas. Comienzos del 87. Sola. Sola. Escribo ante mi ventana frente al mar. Después de días de verano implacable, viento, mar alto, ancha franja de espuma. Releo esto para ver qué hago. Es conmovedor. Cursi? Pero tenía 20 años. Y acaso no estoy siempre en los mismo?

Quemarlo sería quemar vida. Quemar a Azul, a papá, a Alma, a lo que fue Claps.

Hay entonces, de esta juventud, un original perdido o desechado y existe la copia de ese original iniciada en 1987, pero esa copia no es completa sino, de mínima, una selección textual (Vilariño confiesa haber purgado “reiteraciones y tonterías”) y, de máxima, una versión corregida y hasta censurada. Y no de una vez y para siempre, porque en la versión que se conserva, según marcan muy precisamente las editoras, hay testadas y arrancadas páginas y páginas, y agregados o aclaraciones manuscritas con “la letra temblorosa de la vejez”, señales de que nuevas relecturas trajeron nuevas enmiendas y así.<sup>1</sup>

---

1. Sobre la reescritura de los diarios de Idea Vilariño son centrales los estudios de Ana Inés Larre Borges a quien no hice más que repetir aquí, y resumí una cuestión cuyas aristas y efectos Larre Borges ha descripto detalladamente. Ver sobre todo: “Bajo sospecha. Idea Vilariño y un Diario reescrito”, *Manuscritica* n.º 24, San Pablo, 2013.

Todas estas intervenciones indican bien el carácter literario, de prosapia fuertemente compositiva, que Idea le dio a su *Diario* y a su imagen de artista, indisolubles uno de otra, al menos cuando ya era la poeta que llegó a ser. Esto, sumado a la decisión final de legarlo para su publicación, reafirma no solo este atributo, sino también una idea de “obra”, incluso de “vida y obra”, muy deliberada y muy totalizante, en la que, sobre el final, cabrían poemas, ensayos y escritos personales.

La poeta Vilariño edita el diario de la joven Vilariño y esa tarea es ya una manipulación perfectiva que desestabiliza el texto: aun sin que se mueva ni una letra este pasa de diario íntimo de futuro ignoto a diario retrospectivo de escritora consagrada. El cambio redunda en *novela de aprendizaje*, y aquellas primeras inclinaciones de la niña Vilariño por las cantilenas rematan en sesudos estudios rítmicos, un “destino poético” consumado del que pueden leerse día a día sus preliminares y que hace del *Diario* y de la juventud una verdadera obra de iniciación.

2. “Leyendo, aprendiendo, sufriendo”, *Diario*, domingo, agosto de 1939.

3. Lo que Idea aprende según su *Diario de juventud*: dibujo, violín, solfeo, alemán, inglés, francés, piano, encuadernación, bordado, pintura, derecho, cerámica, taraceo, tallado en madera, medicina, estética, filosofía, historia, literatura.

Tres citas de la aprendiz:

Terminados los cursos de Preparatorios para Derecho, que hice para profundizar en Filosofía, Historia, Literatura, me inscribo en los de Medicina. Podré revalidar unas cuántas materias y hacer el resto en un año. Me emociona pensar que firmo algo así como mi futuro [*Diario*, verano, 1940].

Voy a bordar el gobelino. Luego estudiaré violín, cuando papá se vaya a leer a su escritorio. Después, un poco de piano. Trabajo el primer preludio de Bach, los preludios 6 y 23 del op. 28 de Chopin, la Barcarola de Tchaicovsky. Todo fácil, aunque a veces me animo con el Bolero de Ravel con la Danza ritual!! [*Diario* 28 de diciembre de 1941].

El lunes 13 comencé los cursos de encuadernación, de cerámica y de taraceo. Me gusta trabajar con las manos, mis manos finas, diestras, inteligentes, delicadas. Las estimo. Y ordenar y hacer surgir formas [*Diario*, 17 de marzo de 1944].

4. Lo que Idea lee, según su *Diario de juventud*: Byron; *18 poetas del Uruguay*; Freud; “algo sobre V. Hugo en Guyau. Y algo sobre las glándulas de secreción interna”; *El contrato social*; *Las afinidades electivas*; “el 2.º Fausto, las poesías de Klopstock, Schiller, Goethe, lástima, como dice papá que

en español”; *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset; *La luz defendida* de Emilio Oribe; *El teatro de los humildes* de Julio Herrera y Reissig; Juan Ramón Jiménez; Plotino; *Kira Kiralina*, en francés; *Poemas de la pobreza y de la muerte*; Rilke; Nietzsche; *La gaya ciencia*; *Proverbio de la muerte* de Sender; “la Vida de María de Bashkirtseff”; *El origen de la tragedia*; *Voluntad de dominio*; *La vida de Federico Nietzsche* de Halévy, *El artista adolescente* de Joyce; *La serpiente emplumada* de Lawrence; apenas unas páginas del *Diario* de Amiel; *Residencia en la tierra*; Pascal; *Rubaiyyat* de Omar-al-Khayyam; De Broglie; Planck; “algo de *El viajero y su sombra* de Nietzsche”; *Esas hojas estériles* de A. Huxley; *Le pénitencier* de R. Martin du Gard; la antología española de la editorial Labor; J. Laforgue; *Poesía junta* de Salinas; *Memorias de un ser paradójico*, de Dostoievski; *La muerte de Iván Ilich*; *Hombre y superhombre* de Shaw; “Ortega y Gasset, Shaw, Marañón”; *Cementerio marino*; *Teoría general de la música* de Riemann; “*Matière et mémoire*, Bergson, Van Gogh de Irving Stone, Gabriel Marcel, *La soif*. *Crónicas de mi vida*, Stravinsky; *Cuentos*, Andreiev; *Literatura española Siglo XX*, Salinas; *Forma y expresión en la música*, Adolfo Salazar; *Los cuadernos de Malte* etc., Rilke; *Enéada IV* de Plotino; *El lenguaje y la vida*, Charles Bally”; Asunción Silva; Delmira; vida de Rimbaud; *La genealogía de la moral*; *Residencia en la tierra II*; Beltrán Martínez, *Despedida a las nieblas*; Góngora; *Parnasse et symbolisme*, Pierre Martino; *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno; Lamartine; Esther de Cáceres, *Espejo sin muerte*; *Por los tiempos de Clemente Colling*; *Las palmeras salvajes*; *Raro interludio* de O’Neill, *Poema del cante jondo*; *Las olas* de Virginia Woolf; Verlaine, *Fêtes galantes*, *Romance sans paroles*, *Parallèlement*; Garcilaso de la Vega; *Delmira Agustini* de Ofelia Machado Bonet de Benvenuto; *La cartuja de Parma*; “Sobre Cézanne, Orozco, Goya, El Greco, Tiziano”.

5. El 20 de diciembre de 1937 Idea anota en su *Diario*: “Escribí algunos poemas. Viví algunos momentos importantes, sola, en los atardeceres, en las noches”. Las editoras, siempre listas a pie de página a lo largo de todo el texto, advierten que el primer poema de Vilaríño en su *Poesía completa* de 2010 es “Sola”, fechado en el mismo año y con ambiente semejante a los inciertos “algunos” que registra aquí.<sup>2</sup> Vilaríño copia este poema en su

---

2. Ana Inés Larre Borges amplía la coincidencia: “En el mosaico de fotos carnet que arma [se refiere aquí al collage de Idea publicado en el libro de texto e imágenes *La vida escrita* de 2008] el primer retrato lleva, como señalamos más arriba, la fecha de 1937. Como cada retrato de esa composición, el número está rotulado en una esquina en bolígrafo azul y no al dorso, reconstruyendo así la continuidad de la serie. 1937 coincide con la primera entrada del diario y con la del primer poema admitido en su *Poesía completa*, creando una tácita coincidencia en la cronología que simbólicamente inaugura su vida, su poesía y una imagen de sí. El título del poema es emblemático —‘Sola’— y es probable que su *primogenitura* haya sido una decisión deliberada. Es un poema que casi no tiene otro contenido que enunciar la soledad, sin explicarla, entendiéndola tan inevitable como un paisaje” (“Ejercicios de soledad: Idea Vilaríño en su *Diario*”, *Zama*, n.º. 4, Buenos Aires, 2014: 124). En efecto,

diario en febrero de 1938, con retoques en los cortes de versos, que pasan a armar hemistiquios, y en la puntuación: las mismas palabras, diferentes cesuras.

“Sola” es asunto de porvenir asegurado en sus poemas de amor —“Pero yo vivo sola”, “Un huésped”, 1960—, en el preparado de un perfil suficiente de mujer y de escritora —“sola, con los libros, sola”, *Diario*, 27 de octubre de 1938—; y en el registro íntimo de su conflicto juvenil entre diversos amores (Manuel Claps y Emilio Oribe por sobre todo) y su impulso solitario —“Necesito estar sola. No que lo necesite. Solo soy sola”, *Diario*, 8 de mayo de 1942 —.

En “Solo soy sola”, el lema Vilarriño por excelencia, la función poética *á la* Jakobson prima sobre cualquiera de las otras funciones del lenguaje y, aun más, sobre la emotiva y la referencial, más propias estas del confesionalismo diario. Así la aliteración y la paronomasia imponen, físicamente, una forma; dan forma al tema medular de la poeta y lo convierten en eslogan. Esta conversión en superficie fónica aliviana la petitoria de hondura, al límite con el patetismo, con la que se ha gravado casi en exclusiva la imagen de Vilarriño —con su concurso, claro está— y atiende a su gran deleite prosódico, que bien puede rastrearse en su escritura íntima desde los inicios vocacionales y confirmarse en su poesía y ensayos posteriores. Después de leer su obra, —y *obra* en un sentido estricto, es decir: una organización meditada y totalizante, editada una y otra vez, un verdadero sistema de textos— es muy difícil creer a pie juntillas en la siguiente declaración: “Escribir —le dice la poeta a Mario Benedetti en 1971— siguió siendo lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitud ‘literaria’”. Porque si hay algo que a Idea Vilarriño le sobra, incluso hasta la jactancia, es “actitud literaria”

Hay otro caso en el *Diario* que, si bien cabe en esta perspectiva, la complejiza, como deber ser. Se trata de un poema testado en el manuscrito que las editoras logran reponer a pie de página. El poema parte de una situación con Manuel Claps, su amante de entonces, “Él estaba en su casa y yo tenía que salir un rato”, escribe Idea, circa 10, de julio de 1941. Y a continuación copia:

Improntu 2.º

Tengo que irme, poeta,  
pero me iré tan despacio?

---

la *primogenitura* es deliberada: consulté a Larre Borges sobre la ubicación de este poema en la edición de la *Poesía completa* que Cal y Canto publicó en 2002 y “Sola” está recién en la página 19. En su ejemplar Idea escribe de puño y letra: “En realidad el primero debería ser el poema de 1937 que está en la pág. 19 aunque no van por orden cronológico”. La corrección se incorporó a la nueva edición de *Poesía completa* de 2010, de manera que “Sola” abre la versión definitiva de la obra.

será lo mismo que un sueño  
que se hubiera disipado.

Tengo que irme, poeta,  
el frío y el aire helado.

Tengo que irme, poeta  
no me queda otro remedio,  
seremos en la alta noche  
una flor partida al medio.

Aquí el poema testado, con el ritornelo anafórico propio de la poesía juvenil de Vilariño, en función de escuela doméstica octosilábica, arte menor para versos ligeros, —demasiado ligeros para su tribulación—. Le sigue esta apostilla:

Le dije que lo borrara. Yo no hago poesías si no es con un dolor o con una seriedad infinitos. Este nació porque le dije al levantarme: “Me tengo que ir poeta”. Y en seguida pensé que era un hermoso pie. Después acepté que lo pasara a máquina siempre que quedaran anónimos.



El complejo lírico de la joven Vilariño opera a pleno. Primero “un hermoso pie”, azaroso pero potente en su figuración rítmica, dispara versificación y despedida, “Me tengo que ir poeta”; segundo, Idea corrige y favorece “el hermoso pie” con el cambio de acento y la cesura en coma, “Tengo que irme, poeta”; tercero, lo tacha en su diario y le pide a Claps que, en la copia, no lo atribuya, porque, vamos, ella no hace poesías “si no es con un dolor o con una seriedad infinitas”.

El pretendido “oído absoluto” de Idea marca el pie, lo formatea, y su gravedad poética lo censura. Es como si se dejara llevar por el ritmo, ya que no hay ritmo sin dejarse llevar, parara en seco y retrocediera cuando su incipiente retrato de escritora solitaria, doliente y hasta suicida, se frivoliza. *De la musique avant toute chose*, sí, pero el *pathos*...

6. “El dolor por momento aflora pero siempre entre poesía e imágenes”, *Diario*, 9 de enero de 1942.

7. Idea Vilariño en la citada conversación con Mario Benedetti para la revista *Marcha*:

Mi padre era un poeta y un gran conocedor de formas y de ritmos. Y tal vez el mejor lector de poemas que conocí: hacía oír también el sonido, los acentos. Ambas condiciones fueron una buena escuela desde temprano. Empecé a hacer versos antes de saber escribir. Tonterías, pero muy cantables. Me parecían admirables los poemas de mi padre. De sobremesa le pedíamos

que dijese nuestros favoritos. Julio Herrera: “Junio, el rey más blanco, blanco néctar bebe/ bebe blanca nieve; nieve blanca harina...” ¡Almafuerte! Darío: “El olímpico cisne de nieve...”, “Margarita, está linda la mar...” A los diez años ya me sabía de memoria el larguísimo “Los motivos del lobo”, de Darío, pero por mi timidez jamás me habría atrevido a decirlo en público.

Como en esta declaración, el padre de Idea tiene en el *Diario de juventud* un papel capital en la formación de la niña y de la adolescente con la que compartirá lecturas a viva voz —por las noches, y como rutina filial, Idea le lee libros a su padre—. Poeta él mismo, un oído finísimo le permite descubrir la métrica de cualquier poema, aunque no coincida con los blancos gráficos de pausas y cortes. Con ese mismo sentido —Idea dice tener un “oído perfecto, absoluto”— años después, en su *Estudio prosódico*, ella desocultará, como su padre lo hacía con otros, los “ritmos cuaternarios” del *Nocturno* de José Asunción Silva, contra los que sostienen su versolibrismo.

El padre lega, sobre todo, una ultra sensibilidad hacia la armonía, disciplinada, más que en la lectura, en la escucha de los modernistas de la infancia, y en los ejercicios de versificación ágrafa. Idea hace poemas como si fueran música, antes de saber leer y escribir, y totalmente desinteresada de la expresión y sus contenidos, la niña todavía no tiene temas —los temas, el sentido y sus abismos son, por principio, de la adolescencia, de la juventud—. Se trata de piezas “muy cantables” en las que poco importa qué se canta. Esta ciencia del ritmo, en absoluto instintiva, responde a una práctica en tiempo formal y material, la masa sonora periodiza sus acentos y eufonías, configura su matriz prosódica y repite una línea melódica que solo habrá que seguir y variar a lo largo de los versos y de la vida.

8. Vilariño ensaya en su primera poesía casi todas las formas de la repetición en un muestreo de analogías y variaciones, empezando, lógicamente, por la rima a nivel fónico, y extendiéndolas hasta comprometer todas las cotas de recursos. De la prosodia a la retórica; de la aliteración o la paranomasia o la epífora al paralelismo, la reduplicación, la anáfora, la anadiplosis, el polisíndeton.

Un poema o “canción” en el *Diario*, del 8 de marzo de 1938, “presumiblemente inédito”, según las editoras, es buen prototipo de su estreno en el paralelismo y la anáfora, en la soledad como tema regente, y en su aplicación octosilábica a “forma, sonido, misterio”, y exactamente en ese orden lírico, es decir: forma, materia y sentido:

Ahora sí que estoy sola,  
que estoy sintiendo el silencio,  
que estoy pesando la sombra  
que no pido más que un nombre,  
un nombre para el suspiro,

un nombre para los sueños,  
un nombre, casi no es nada,  
unas sílabas, un eco.  
Y que busco como el agua,  
como a la flor, como al verso,  
algo encerrado en un nombre,  
zona de breve grafía  
forma sonido misterio.  
Todo, todo y casi nada,  
unas sílabas, un eco.<sup>3</sup>

Sobran ejemplos de estos procedimientos y este tema en sus *Poemas anteriores*. Recogidos bajo su supervisión en *Poesía completa* en el año 2002, y con algunos cambios en el orden en 2010, ninguna de estas piezas inéditas, o publicadas en revistas de época, lleva título. El detalle interesa porque le da al grupo, por un lado, ese aire interino, abierto a la enmienda, de todo manuscrito y de toda juventud y, por el otro, porque convoca el diario íntimo del cual algunos fueron extraídos y que Vilariño aprovechó, entre otras faenas vivenciales, como taller literario. El *Diario* incluye la mayoría de estos poemas en sus versiones originales y también otros, descartados en la edición canónica.

La “anterioridad” de esta colección fecha una prehistoria discrecional para la poesía de Vilariño: 1937-1944, saldado ese período por *La suplicante*, su primer “cuaderno” de 1945, con el que, sin embargo, tiene continuidad en método y contenido. Y sobre todo en un aspecto, aquí en formación, que será divisa en la escritura futura, desde chica, desde antes de saber leer, Vilariño arbitra los poemas a su sonoridad; suena obvio, pero no lo es, y menos aún para la adolescente dramática que, como cualquier otra, quiere *manifestarse* sin retaceos, ni maniobras en sus escritos.

Mucho más tarde, en 1986, rescatará en uno de sus estudios sobre Rubén Darío, la muy antigua tradición de la poesía cantada:

La difusión de la imprenta y de lo impreso impuso la costumbre de leer la poesía en vez de escucharla, el vicio de considerarla como algo para los ojos y no para los oídos (...) Los aedas, los coros, los juglares, los trovadores, los trujimanos de tantos Maese Pedro pasaron al olvido; toda forma de recitación se fue volviendo anacrónica.

Y en el mismo escrito su técnica liminar:

en el texto poético actúa como un hecho estructurante, tanto en lo sintáctico como en lo léxico, como, muy especialmente, en cuanto atañe al campo

---

3. El último breve poema que recoge su *Poesía Completa* “Inútil decir más/nombrar alcanza” parece contestar estos tanteos primitivos.

fonético. Además de todas las formas de paralelismo conceptual o gramatical, de las reiteraciones de los versos métricos, de los estribillos, de las estrofas, la repetición se da en rimas consonantes o asonantes, en anáforas, en los grupos rítmicos, en acentos puestos en situaciones fijas o equivalentes, en palabras, en sílabas, en consonantes, en vocales, que al repetirse engendran series, simetrías, sistemas.

La repetición es un recurso insistente. A diferencia del relato o el poema narrativo que, en sus formaciones más acordadas, conquistan en línea tiempo, espacio y causalidades, la repetición crea un punto de retorno y, solo desde ese punto, modula la simetría, hace función y sistema. En 1955, en la revista *Marcha*, Vilariño censurará a Nicanor Parra, después de citar unos versos de *Poemas y antipoemas*, en estos términos: “Estas pobreza segundas se encadenan siguiendo un procedimiento que merece una objeción mayor: prácticamente, Parra no puede prescindir de lo narrativo para organizar un poema” Y más adelante: “La narración no es la negación de la poesía lírica. Es simplemente otro género”.

La axiomática ya está en los inicios de la escritura de Vilariño. En “La tarde es una inmensa gota gris” hay ejemplo del uso de la repetición, casi un rito iniciático para la tarea poética.<sup>4</sup> Con juego de paralelismo en el plano de los versos pero también en las estrofas, las dos primeras se combinan en la última en una cohesión dialéctica elemental pero muy firme para temprar herramientas. El poema es de 1941 y destaca en la recopilación no por su asunto ni por su arrojo expresivo que, comunes a todas las demás piezas juveniles, al tiempo que se afirman, se estereotipan, sino por el empeño en la afinación de una técnica, un ajuste de recursos en proceso que ilustra muy bien la preparatoria lírica de Vilariño.

En la entrada del 12 de setiembre de 1941 del *Diario*, hay copia de este poema que, comparada con la versión última, muestra algunas correcciones (¿hechas cuándo?, ¿como el Borges setentón que corrige su *Fervor de Buenos Aires* para sus primeras obras completas, la Vilariño madura vuelve a editar su juventud?, ¿al igual que con su diario, también con sus poemas?). Las más importantes: un verso más en la última estrofa que, al faltar de la versión final desagrega elementos (“lirios en agonía, campanas destrozadas”), equilibra el juego de repeticiones y atenúa cierto decadentismo; y un verso bisilábico, en la primera estrofa, que después se encabalga para modificar levemente la cesura:

---

4. Con sus bemoles a la hora de cargar de personalidad y distinción los poemas: “Ayer, mirando la antología española de la editorial Labor, encontré unos versos de Darío en que emplea la repetición que yo usé en ‘Hoja caída, hoja caída, llama helada’: ‘Divina estación, divina / estación, sonrío el alba’. Me había parecido algo tan mío”, *Diario*, 19 de marzo de 1942.

la tarde es una inmensa flor azul  
pero  
la tarde es una inmensa gota gris

Aquí la versión definitiva y completa en los *Poemas anteriores*:

La tarde es una inmensa gota gris  
de un licor imposible que sobrepasó el ámbar.  
Hundida en la penumbra yo quisiera decir  
la tarde es una inmensa flor azul. Pero  
la tarde es una inmensa gota gris  
y yo no puedo nada.

La tarde cae y cae sobre mí  
desde una inmensa cúpula de plata.  
Entre la sombra espesa con olor a jazmín  
soy una sombra espesa con olor a jazmín  
que ya no espera nada.

La tarde es una inmensa gota gris  
y es una inmensa cúpula de plata  
y yo qué soy, qué soy en la tarde sin fin.  
Sólo la sombra espesa con olor a jazmín  
De una sombra de nada.



Desde el vamos, es muy evidente la voluntad compositiva de Vilariño, su pasión por la forma. Y hasta tal punto que, aunque con sus vaivenes morales, esta parece prevalecer por sobre cualquier anhelo intimista, sobre cualquier derrame confesional. O, aún más, exasperar en la repetición la normativa posromántica —el ideario estético más a mano de toda mocedad— hasta alterar su precepto distintivo y vaciar el yo de su numen y de su afición expresiva en los tres versos heptasílabos de finales de estrofa: “y yo no puedo nada” / “que ya no espera nada” / “De una sombra de nada”.

Como queda registrado en su *Diario*, Idea Vilariño somete su impulso confesional a la disciplina técnica, en una formación en la que la nota íntima no suena sino en sus variaciones acentuales, métricas, retóricas; ritmos y tropos para decir su paradójica materia capital: la negación —un dato evidente, su último libro de poemas se titula *No*—. “Y nada más./No./Nada”, estrofa de 1941 que, en el límite, bajo el “examen sonoro vertical” con que la Vilariño adulta pondrá a prueba los poemas de Darío, Machado o Herrera, se vacía de asuntos para atender a su neto timbre: /aa/ /o/ /a/.

Es empeño de ese ritornelo procesar en la instancia prosódica el pivote romántico del yo que ya no enuncia, sino en cláusula armónica. Se trata de “la orquestación de la palabras”, de “la tonalización de la idea”, según los términos de Herrera y Reissig, autor que Vilariño, ya formada, estudiará

y admirará. Aquí una cita del prólogo que escribió para la edición de la *Poesía completa* de la editorial Ayacucho, en 1978:

su poesía, tan escasamente confesional, no ayuda a conocerle, ni siquiera —y menos aún— cuando parece serlo más (...) Tal vez fue así porque (...) discriminaba vida de poesía e integraba en el poema sólo aquellos materiales que, escindidos de la vida, cupieran en su organización. Hasta tal punto que, cuando dice ‘amo y soy moribundo’ no sabemos si se refiere a su verdadera y agónica situación o si sólo está cumpliendo con la décima.

Como Herrera, antes que agónico, dominado por la décima —antes muerto que prosaico—, la joven Vilaríño, y aún la niña Vilaríño, no es “inocente de formalismo” y sabe algo que, para la poeta y diarista adulta, será un título de autenticidad: el arte es artificio.

9. A partir de 1950 cuando escribe por primera vez sobre Julio Herrera y Reissig, el interés de Idea Vilaríño por la *organización* prosódica de la lengua poética, evidente ya en varias entradas de su *Diario de juventud* y en sus primeros poemas, se continuará con nuevos y detallados estudios. Todos delimitan bien su campo, enfocan “la trama sonora” y dejan en sombras cualquier lazo con los contenidos. A Vilaríño no le importa, y en absoluto, la interpretación argumental, ideológica o epifánica de los versos, no pretende separar fonemas, analizar acentos, con el fin alto y último de liberar o enriquecer sentidos; muy por el contrario, sus investigaciones teóricas y las aplicadas a diferentes poetas de habla española culminan por lo general en un esquema vaciado de palabras donde las sílabas son reemplazadas por guiones o reducidas a sus vocales, acentuadas o no, dispuestas horizontal o verticalmente, según los casos. De tal manera que el verso de Herrera:

“Ya no te amaba sin dejar por eso”

Se convierte en:

a o a a a i e a o e o

El endecasílabo de Góngora:

“A batallas de amor, campos de pluma”

en:

— — | — 4 — | — 3 — — | — 4

Y el poema de Antonio Machado “La plaza tiene una torre”, con esa *e* pivotando entre las “a” y las “o”, en:

a o o o o a a o a e a o a a o o o a a

Perdida ya su dimensión semántica, la traducción de versos y poemas en bocetos rítmicos aspira de lleno a la notación musical: una grafía para la pura forma. Lejos aquí de la heurística confesional —y tantas veces altisonante, profunda y “metafísica”— con la que se caracterizó su poesía,

cuando es Idea Vilariño la que lee, estudia y analiza, ella, mucho menos teatral, atiende a los sonidos en superficie, y separa tajantemente la plana construcción lírica del hondo —y hundido— testimonio autobiográfico: “Julio Herrera y Reissig está creando una obra y no contando su vida”, escribe en el citado prólogo de la editorial Ayacucho.

En su *Diario* el 18 de abril de 1943, cuando aún no ha publicado su primer libro, Idea legitima la forma en la autenticidad:

Así como sé que mi poesía si no es otra cosa, es por lo menos más auténtica que mucho de lo que anda por ahí y que desprecio. Sí. Desprecio a los que no saben hacerlo y desdennan la forma que no dominan. Y a los otros que llenan hojas con una masa de bellas imágenes, de bellas palabras de las que todos estamos cansados ¿para decir qué? [...] La poesía de veras no sólo desnuda una idea poética diáfana, sino que lleva la forma, la despreciada forma, las palabras, los acentos, el ritmo revistiendo esa idea, haciéndolo. Algo así. No sé decirlo.

Y en 1971, ya consagrada, ante otra pregunta de Mario Benedetti, contesta:

¿Qué significado tiene el ritmo? Es fundamental en todo hecho poético. En un poema puede faltar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial; por él algo es o no lírico.

Títulos ilustrativos: en 1958 Vilariño publica *Grupos simétricos en poesía*; en 1986, *La masa sonora del poema: sus organizaciones vocálicas: indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*; en 2000, *El Nocturno de José Asunción Silva. Estudio prosódico*.

10. ¿Qué hay entonces de *esto*?:

Quiero decir esto: Todo lo que he plasmado en poesías, todo lo que paso a la libreta de poesías, es lo único que he vivido verdaderamente. Todo lo que yo diga sentir que no esté apoyado por un poema, puede no ser cierto [*Diario*, 12 de octubre de 1941].

*Esto*: Si la única verdad está en los poemas, la vida, la verdadera vida está en el ritmo.<sup>5</sup>

---

5. Idea utiliza solo una vez más en su *Diario* esta cláusula que sube hacia el pronombre dominante “esto”. Una entonación apelativa y fáctica anuncia que, después de los dos puntos, llega un dictamen de importancia vital. Si el anterior fue de índole poética, el otro es de índole amatoria, Idea escribe que no ama a Claps y lo hace con la misma sintaxis severa y reveladora con que trata su experiencia literaria: “Quiero escribir esto: No estoy enamorada de Claps”, 4 de octubre de 1941.

11. Aunque al cabo resulten insuficientes (“Todos los hombres son pequeños para el molde imposible que forjó mi amor”, *Diario*, 1.º de febrero de 1943; o “Te amo y tal vez la noche. Pero, óyeme, no alcanza”, poema de 1942), la formación literaria e intelectual de Idea Vilaríño está fuertemente conectada a los varones como agentes de amor y de saber —empezando, como ya vimos en otra nota, por el padre—. En una carta a Manuel Claps, copiada en su *Diario*, Idea deslinda bien ese campo en que gravitan fuerzas eróticas y doctas:

Muchas veces me pregunto si no exijo más de usted que de mí misma. Es posible. Y es posible porque en cierto sentido veo en usted más posibilidades, porque su inteligencia es más poderosa. Y porque es necesario que usted esté muy por encima de Idea —aunque solo sea para que ella pueda quererle más [*Diario*, 30 de agosto de 1941].

Hay otra versión masculina en el *Diario*. Sobre todo en los petulantes primeros años, además de los enamorados más o menos pasajeros —Rubén, el de la calle Inca y “la camisa celeste”, o Roberto— están esos hombres azarosos al acecho, incluidos los forcejeos abusivos. Y son muchos, y a cada rato. La joven Idea y la Idea anciana se complacen, una en registrar y la otra en copiar: “los ojos de los hombres son un espejo halagador”, “me mira de pies a cabeza con una mirada de admiración y de hambre que me deja satisfecha de mí, de él y del mundo”; “vivo rodeada, codiciada”; “los hombres me asediaban”; “La admiración de los hombres siempre me ha hecho bien”; “todos los hombres me miran ahora”, y etc. Como se ve, en el trámite amanuense algunas “reiteraciones” merecieron pasar a la historia.

Sobre ese fondo masculino innominado, Claps y Emilio Oribe, que resultarán, con el paso del tiempo, la vanidad y los devaneos, dos galanes culminantes y simultáneos, actúan como maestros y también como personajes en los escritos de Vilaríño. El primero es amigo y compañero de estudios; el segundo, su profesor de Estética. Ambos, literatos y “filósofos”—uno inédito, el otro prestigiado; uno titular de cátedra, el otro ayudante; uno joven, el otro maduro— le sugieren lecturas, revisan sus poemas y evalúan la edición del primer libro, aunque con criterios distintos, mientras Claps, en un principio, no quiere que dé “su alma a cualquiera”, el otro, sobre el final de la etapa inédita, busca promocionarla.<sup>6</sup>

Una de las primeras veces que Oribe aparece en el *Diario*, un domingo de agosto de 1939, lo hace en halo magistral:

---

6. “Para mí siempre estuvo claro que eran dos zonas diferentes, dos cosas mías incompatibles, profundas, respetables, respetadas, aceptadas ambas”, *Diario*, domingo, setiembre de 1942.

Este último jueves, en el salón de conferencias, quedó una ventana abierta y por ella entraba una luz extraña de crepúsculo lluvioso, verdosa, que daba a su vez mate una iluminación extraordinaria. Su voz venía como siempre, profunda pero como de lejos. Y en un momento en que dejé de anotar quedé maravillada oyendo tanta palabra hermosa e importante junta, extrañada, o algo así, de que él pudiera emplear y nosotros comprender un lenguaje de sabiduría y de belleza tan diferente de lo cotidiano, como si fuera otra lengua.

Otra, el 5 de mayo de 1940, en modo seductor de homonimia fácil:

Me pregunta si las clases tienen interés. —Siempre, digo. —Porque yo a veces llego tan cansado. Cuando llegamos a Uruguay nos detuvimos. —Idea, por qué le pusieron Idea? Tengo que estar todo el día nombrándola. Tener yo que encontrar una mujer con ese nombre.

Y el 29 de julio de 1940 supervisa bibliografía en estilo directo: —“Qué está leyendo. Oh, deje eso y lea a Lawrence”—. Posteriormente, ya iniciado el lazo sensual, Oribe revalida su magisterio y le ofrece a Idea prologar su primer libro:

Una tarde de luz triste, llegó O. y encontró unos poemas míos sobre el escritorio. —Son muy buenos. ¿Qué pasaría si publicaras un libro y yo te lo prologara? ¿Cuántos poemas serían? Cuando los reúnas yo te lo escribo. —Para qué reunirlos si no podré publicarlos? —Tú haz el libro. Esas palabras, no por el libro sino por lo que implicaban, me conmovieron más que un elogio directo (*Diario*, 3 de noviembre de 1944).

Por su lado, Manuel Claps oficia como interlocutor y como instructor particular, “He comenzado a estudiar seriamente filosofía —escribe Idea en el *Diario*, el 22 de junio de 1945—. Le he pedido a Claps que me provea y me dirija, aunque hace tiempo que lo está haciendo”. Y también como lector de originales, en carta del 3 de marzo de 1945, Idea le envía una lista de 26 poemas para su primer libro: “creo que ya no tocaré más el libro. Te envió los poemas para que me dediques un rato, los mires y me digas tus objeciones. Son 26”. Para esa época, Idea baraja varias opciones para estrenarse en la edición, Claps y Oribe son sus principales consejeros, paralelos y simultáneos como en el amor. Finalmente decidirá incluir en *La suplicante* solo cuatro poemas, dos de ellos organizados en varias partes.

Pero con Claps las cosas se turban. Aunque Idea solicita, como requisito del amor, su potestad intelectual, también cree que la relación, los circuitos neuróticos de la relación, le quita tiempo productivo. Amar a Claps la distrae de su “destino poético” que, como tal, alterna solo con absolutos, Idea es romántica y es joven. El mismo 3 de noviembre de 1944, inmediatamente después de copiar el diálogo que mantiene con Oribe sobre

el libro posible, ella, que ya se ejercita bien en los paralelismos poéticos, coteja en dos tardes paralelas a sus dos amantes paralelos:

Hace poco, otra tarde junto al mar, llegamos lejos en una conversación con C. Lo acusaba amargamente de ser —en parte— el culpable de que no escribiera [...] Él me ayuda, me protege, me quiere, pone libros en mis manos, me da días hermosos. Pero invade mi vida, la vulgariza porque en vez de andar sola y abandonada a las cosas, estoy consultando el calendario, la hora, esperándolo o apresurándome porque me espera.

Es en este punto, es decir, en conflicto con la pasión erótica, donde el tópico de la soledad carga su energía lírica y configura la figura legendaria y canónica de la poeta. Una ardid inaugural, de gran eficacia y, sobre todo, de gran vigencia para implicar el arte y la vida.





Caricatura de Idea por Fermín Hontou, Ombú (detalle).