

El oído absoluto: el arte nunca es sencillo

Gwen Kirkpatrick*

University of Georgetown

Oh nume número número blanco y piedra
tigre florido almendra
de amargura.
Qué canta así qué busca
qué busca así qué salta
de la boca del verde controlado
de la boca de ver de la del verde
de la verde canto y paz y blanca piedra
qué busca así qué canta
qué canta así qué acento.
Oh nume número número blanco y piedra
tarea sin grandeza
amarga obra escuela
de silencio.

Idea VILARIÑO, “El que come noche” en *Cielo Cielo* (1947).



* Se doctoró en la Universidad de Princeton y actualmente es profesora titular y directora del Departamento de Español y Portugués de Georgetown University, en Washington, DC. Ha publicado libros y artículos sobre la poesía y la prosa modernista (Lugones, Herrera y Reissig, Agustini), la poesía y la narrativa de los siglos XIX a XXI; fue integrante del University of California-Stanford Seminar on Women and Culture in Latin America, y desde 2006 a 2010 actuó como presidenta del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Una beca Fulbright le dio la oportunidad de hacer investigaciones en la Biblioteca Nacional en Montevideo sobre escritores uruguayos y conocer el mundo literario uruguayo.

Desde muy joven, en sus *Diarios*, Idea Vilariño emite juicios bastante objetivos y distanciados sobre sus propios talentos, habilidades y apariencia física. Desde la adolescencia, no duda en escribir un ¡bah! tajante si algo no la convence, un gesto repetido muchas veces en todo volumen. Por ejemplo, sobre el talento musical: “El lunes fui a dar mi clase de violín. No soy ningún genio. Tengo un oído perfecto, absoluto, como me han dicho siempre, y estudio bien pero el resultado no es gran cosa. Seguramente, con el tiempo” (150). Reconoce que tampoco es la mejor alumna del colegio, a pesar de una formación familiar extraordinaria y una poderosa imaginación. Y sobre la apariencia: “Bueno, yo sé que realmente no soy hermosa, pero sé que a veces puedo estar bien” (422). El don de oído absoluto es una de las muchas cosas que ha recibido de su padre, Leandro Vilariño (1892-1944), cuyo oído para la música y la poesía podía, por ejemplo, descifrar la forma de los sonetos de Emilio Oribe por su ritmo, aun cuando la disposición gráfica escondía el esquema de versos. Una de las constantes de la vida de Vilariño, desde la infancia, es la música; todos los hijos Vilariño tocaban un instrumento: “Todos comenzamos a estudiar música a los seis años, un poco antes. Todos piano; luego, Azul, guitarra y yo, violín” (454). La música sirvió no solo como fuente de placer y de sociabilidad, sino como un lazo para sostener la frágil unidad familiar. Para Idea la música sirve para marcar el diapasón de su vida, así como el calendario le marca el paso de los días. En las entradas de sus *Diarios*, después de anotar la fecha, apunta el título y el nombre del compositor de la música que está escuchando mientras escribe. Siempre la música influyó en la concepción de su poesía, quizás porque la recibió junto a la poesía desde sus primeros años: “Me gustó, siempre nos gustó que, de sobremesa, papá dijera poemas de Darío, o de Almafuerte, o de Reissig. O suyos. Los sabíamos de memoria, pero nos gustaba que los dijera él. Pedíamos” (67-68). Mucho después de la muerte de su padre, Idea publicará un volumen de versos del autor L.V., un silencioso homenaje al padre poeta que en vida solo había publicado unos poemas sueltos en revistas y diarios. Como veremos más adelante, las preferencias poéticas de su padre, especialmente las de Herrera y Reissig y Darío, la acompañarán toda la vida.

Si los *Diarios* son un reflejo fiel de su actitud hacia sus padres, asimismo revelan una veneración hacia ambos; cuenta cómo los dos se habían formado sin muchas oportunidades, privilegios e, incluso, cariño, pero a pesar de sus privaciones se habían convertido en personas cariñosas, de fineza y de esperanza. Dieron a los hijos lo que ellos nunca habían recibido. Los llevaron a los mejores conciertos, obras de teatro, y pusieron a su alcance hermosos libros. La veneración, sin embargo, no ciega a Idea ante las limitaciones de ellos; en 1942, dos años después de la muerte de su madre, piensa en las dificultades económicas y se pregunta si su madre había estado satisfecha con su vida como esposa y madre: “Mi padre, su

poeta anarquista, de sombrero ancho y melena, ¿habrá sido una decepción para ella?” (197). Sabemos que el padre, antes “poeta anarquista” se había convertido en hombre de negocios (nunca muy exitoso), pasando así a continuar el negocio de la calera de la familia. Los altibajos sociales y laborales influyen en la situación económica. Una huelga larga casi quebranta el negocio familiar: “Y la falta de dinero se siente en todos los gastos de la casa. Y cada hermano es un problema. Y mamá con las dos casas para atender con su salud y midiendo el dinero” (147).

En la niñez de Idea, su padre mantuvo vínculos con sus compañeros anarquistas, a pesar de ser ya dueño de una empresa: “Cuando chicos, en Inca, sus amigos, que venían a oír música en nuestra hermosa ortofónica y con quienes intercambiaban discos, eran anarcos” (454). Compara el ambiente de su casa, mientras vivía la madre, con el de otras casas: Octubre 1.º, 1937: “Pero no veo que en casa de mis amigos haya tan a menudo tanta gente. Aquí siempre hay algo que ofrecer y entre nosotros hay para todos los gustos y edades” (100). A la vez que buscaba la soledad desde muy joven (para ella, la soledad es equivalente a la libertad) estaba orgullosa de que su familia fuera un imán de sociabilidad y su casa, hospitalaria. Con el tiempo, desaparecen las tres sirvientas y se acentúa la escasez, e Idea se angustia por la salud de la madre. Pero son pocas las veces en que se refiere a la situación económica “venida a menos” previo a la muerte de la madre, quizás por los esfuerzos unidos de los padres que lograron esconder parcialmente la escasez. Hasta la muerte de la madre, se muestra una imagen de una vida rica en amistades, cariño familiar, salidas a eventos artísticos, y temporadas en el campo y en el mar a pesar de la estrechez económica. Sin embargo, Sylvia Campodónico, amiga de Idea desde el liceo, en una entrevista de 2012, señala las faltas y las penurias de la casa Vilariño (Larre Borges, 2013, 16). Tales carencias, sin embargo, no parecían preocupar mucho a Idea hasta la pérdida de la madre y el inicio de sus propios problemas de salud, esto es, cuando se convierte en una mujer adulta.

La madre adorada, pero severa, casi siempre estaba enferma y muere a los 42 años. Idea, la segunda hija, reemplaza a la madre en muchos quehaceres domésticos; su hermana mayor, Alma, tiene problemas en la cadera, de nacimiento, y por eso es la más protegida. Idea confiesa sentir el peso por tener que asumir tantas responsabilidades, como el cuidado de Numen, el hermano más joven, así como antes se quejaba por tener que representar a la familia en los velorios, sospechaba que su madre usaba la enfermedad como excusa (129). Pero de ninguna manera es una Cenicienta en la fase pre-príncipe, como adolescente asiste a todos los bailes, hermosamente vestida por la talentosa costura materna, gana un concurso de baile y triunfa en las fiestas: “Siempre una fiesta, cualquier fiesta, es un éxito para mí. Bailo siempre. Pesco siempre a los que me gustan. Cada uno quiere mi telé[fono], volver a verme. Y no coqueteo” (99). El recuento de

salidas y novios en la sección del diario de adolescente casi llega al vértigo, hasta tal punto que tiende a confundir y cansar al lector. (No obstante, no es tan vertiginoso y cansador el relato del período frenético de la adolescencia como son los vaivenes de su relación amorosa con Manolo Claps, años más tarde, durante un período de angustia existencial). Pero al fin y al cabo la Idea adolescente es sensata, rodeada de novios esperanzados, se dedica seriamente a las actividades que le importan de verdad como la poesía, la música, los estudios, los amigos y la familia. La fuerza de su personalidad emerge temprano y la familia la apoya en lo posible, como también avala los sueños de todos sus hijos.

A pesar de ciertas reservas iniciales sobre su propia poesía, expresa muy claramente y, a veces, de manera tajante sus juicios sobre la poesía de otros, así como sobre la música, las conferencias, las clases, los conciertos. Incluso en el momento de estar enamorada de Emilio Oribe, profesor y poeta mucho mayor que ella, se atreve a indicarle cuáles de sus poemas son los más débiles y no deberían tener lugar en la antología que él está preparando, pero Oribe no sigue sus consejos. En 1943 empieza a reunir su propia poesía para una primera publicación, y trata de describir lo que significa para ella la poesía: “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 desdeñan la forma que no dominan. La poesía de veras no solo 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” (359). Hablando en una época cuando el verso libre empieza a cobrar más importancia cada año, su adhesión a “la despreciada forma”, los acentos y el ritmo seguramente derivan del entorno familiar y de la práctica de recitar y de hacer música, desde la música clásica hasta el tango y la milonga. (Idea, como crítica, escribirá más tarde sobre el tango y la milonga). No es este el momento en que forja su estilo más maduro y escueto, pero sí expresa la convicción de que mantendrá de por vida que el sonido, los acentos y el ritmo son elementos imprescindibles de toda poesía verdadera. En una entrevista con Mario Benedetti en 1971, le explica su pasión por el estudio de formas y ritmos, y la importancia que había tenido el encuentro con el método de Servien: “Permite un estudio de los ritmos casi infinito y para mí, apasionante. Es lo que sé hacer mejor” (*Idea: la vida escrita*, 62). Como veremos más adelante, un elemento de su pasión por la poesía de Herrera y Reissig fue por su manejo magistral de formas y ritmos poéticos y musicales, además de la influencia de su padre.

En el esbozo biográfico hecho más arriba, hemos visto algunas de las piedras fundamentales de una formación poética y musical que con el tiempo Idea hará distintivamente suya. Observamos cómo se combinan la historia familiar y el don del oído absoluto de su padre; quizás los dos



factores le dieron la confianza suficiente para llamarse poeta y pensar, desde joven, que tiene un destino peculiar relacionado con el mundo de la creación, la ciencia y el arte. Idea como niña es poeta y música, pero como adulta, también profesora y crítica literaria. A pesar de las corrientes poéticas contemporáneas de medio siglo que se relacionaban más a las vanguardias que a los modernistas, ella vuelve muchas veces a la obra de Julio Herrera y Reissig, uno de los poetas favoritos de su padre y de los recitados de sobremesa, cuyos poemas aprendió de memoria antes de saber leer. Su labor crítica sobre Herrera ha sido importante en el rescate de esa obra entonces poco conocida para el lector moderno. Entre Vilariño y Herrera hay numerosas coincidencias biográficas: experiencias personales de enfermedades graves de juventud que los llevarían al borde de la muerte, y el atrevimiento y la lucha anarquista que Idea hereda de su padre. Sin embargo, más importante es la musicalidad innata de los dos: Herrera deleitaba a sus amigos con su guitarra y, como a Idea y a su familia, les gustaba tanto el tango y la milonga como la música clásica. También los dos desafiaron los límites convencionales de la libertad amorosa y sexual, con desavenencias de aceptación social por la diferencia de género sexual. (A pesar de la distancia en que varias décadas separaron sus vidas, Idea vivió como mujer en un medio de escasa libertad sexual). Y son uruguayos, él proveniente de una familia patricia que veía caer repentinamente la jerarquía y fortuna, ella de una familia ni patricia ni adinerada, pero orgullosa de cierta aristocracia intelectual y artística. Los dos eran físicamente atractivos, aun cuando él ya era conocido por su personalidad expansiva y ella no, aunque así lo parece, ahora que conocemos el Diario de su primera juventud. Probablemente son coincidencias biográficas de escasa importancia cuando Idea decide



estudiarlo y escribir sobre él y su poesía en distintas etapas de la vida de ella. Lo que emerge de su crítica, seguramente más importante, es que para ella Herrera cumple con el ideal de poeta. Es un artista que domina su oficio, siente, como el latido del corazón, la sonoridad y el ritmo, y explora un universo existencial abarcador, desde lo armonioso hasta lo absurdo y la muerte. Vilariño cree que la poesía de Herrera y Reissig en su época es una apertura importante hacia el futuro, pero que no tuvo el tiempo necesario para vivir y desarrollar plenamente su arte.

En marzo de 1943, Idea asiste a dos homenajes a Julio Herrera y Reissig en Montevideo, uno en el Cementerio Central y otro en el Ateneo. De manera típicamente incisiva opina sobre los que ofrecen discursos o conferencias; pocos se salvan de su desaprobación y, después de una lista de los participantes que fracasan o se aburren, comenta secamente: “Sara de Ibáñez no me decepcionó” (353). Herrera será para ella, además de un poeta de talento mayor e inconfundible, un vínculo con su pasado, especialmente con su padre quien, como Herrera, había sido una vez un joven “poeta anarquista”. En los primeros difíciles años de la década de los cuarenta, cuando pierde a sus padres, a su hermano mayor y lo que quedaba del bienestar económico, Julio Herrera resulta un lazo con su familia y su pasado.

En su “Prólogo” a la *Poesía completa* de Herrera y Reissig, Vilariño subraya el dominio de este en el oficio poético, y nos recuerda su propio desprecio hacia los poetas que desdeñan la forma. Como poeta, Herrera “sabía lo que hacía”, poseía “una singular maestría estilística” (xxi) y su mejor poesía revela a un poeta “de una personalidad poética incanjeable, de un formidable artesano...” (xvii). ¿Por qué tanta insistencia en el dominio de la forma en una época (los 70) menos preocupada por la “artesanía” poética que buscaba entregar mensajes más directos, muchas veces desde el habla coloquial y que solía poner lo político en primer plano? La poesía de Vilariño ya reflejaba esas preocupaciones de justicia social y de política. Hay respuestas obvias, ella busca rescatar a Herrera del desconocimiento (ix) y corregir algunos mitos que se habían formado alrededor de su persona y su poesía, algunos de los cuales habían sido propagados por Herrera mismo en una suerte de *self-fashioning*, como bohemio, *dandy*, seguidor del decadentismo y consumidor de drogas ilícitas. Desmitifica ciertos elementos biográficos de Herrera y subraya su dedicación al arte y la rápida evolución de su talento poético. Herrera sabía que su tiempo probablemente era limitado por su condición cardíaca y tenía que apurarse en todo. En esta edición, destinada a un público mayor del mundo hispanohablante, Vilariño describe los límites geográficos de Herrera: casi toda su breve vida (1875-1910) la pasó en Montevideo, unos meses en Buenos Aires, con estancias breves en dos ciudades uruguayas, Salto y Minas. Tampoco desempeñó mucha actividad laboral: permaneció menos de cinco

años en algunos puestos: la Aduana, la Inspección Nacional de Instrucción Primaria y unos meses con el censo de Buenos Aires (ix). Sin embargo, Vilariño ironiza sobre su leyenda como un hombre a quien que le faltaba una vida sexual y amorosa fuera del noviazgo y un breve matrimonio, una leyenda fomentada por su viuda Julieta, otros familiares, y una sociedad que encubría en lo posible la sexualidad. (La historia de su hija natural, Soledad Herrera, pianista talentosa, contada con todo su patetismo por Aldo Mazzucchelli en la biografía reciente, *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig* (2010, 475-485). A pesar de los límites geográficos de Herrera, Vilariño asegura que su mundo limitado le bastaba como “inagotable manantial” (xxi) porque tenía qué decir. También quiere liberar a Herrera de las clasificaciones literarias, como el simbolismo, el decadentismo, entre otros, es “incanjeable”. Hablando quizás de sí misma tanto como de Herrera, subraya que el arte verdadero nunca es sencillo aunque “la apariencia de lo simple engañe” (xx), una convicción que resulta constante en su propia obra poética y crítica. Ella escucha para descifrar el eco o la sugestión fantasmal de un sistema musical o acentual presente en toda poesía que considere digna de llamarse *poesía*. Su propia poesía, la gran parte extremadamente despojada de tropos y figuras obvios, seguirá fiel a esta convicción.

Mucho antes del “Prólogo” de 1978, Vilariño había publicado (1950) un extenso artículo, “Julio Herrera y Reissig: seis años de poesía”, en la revista *Número*, a cuyo Consejo de Dirección Editorial pertenecía. Esta instancia de la revista llegó a ser importante, desde el punto de vista de la crítica, por el abordaje a “Los del 900” desde la perspectiva del Cincuentenario. Además del artículo de Vilariño, incluyó escritos de Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti, Manolo Claps, *et al*, sobre escritores uruguayos de comienzos del siglo veinte, momento tan importante en las letras uruguayas y latinoamericanas. También sumó ensayos sobre José Enrique Rodó, Horacio Quiroga, Javier de Viana, Florencio Sánchez, entre otros notables, y el ensayo de Rodríguez Monegal, muy difundido después, “La Generación del 900”. El subtítulo del artículo de Vilariño, “Un desconocido”, ratifica el proyecto de la revista de sacar del olvido algunos de los escritores de esa generación, hoy reconocida en toda su importancia. A diferencia del “Prólogo” de 1978, en este artículo se saltea la información biográfica introductoria y entra directamente en la poesía de Herrera. Trabaja desde los archivos, hace uso de borradores y los compara con la versión final, presenta la época poética de Herrera como un campo de batalla:

Fue el objeto de una vasta invasión que atacaba por todos los flancos; tuvo que habérselas con avasallantes innovaciones en materia de ritmos, sonidos, figuras, temas, estados de espíritu; tuvo que sacarse de encima el Romanticismo... que se le encontraba a la vuelta de la esquina (*Número*, 1950:120).



Eligiendo entre “una selva de artes-poéticas”, al verse enfrentado con todas las corrientes circulantes, Herrera hizo frente al desafío “corriendo todos los riegos” (120). Dice: “Es casi ocioso ocuparse con respecto a Herrera de influencias” (124). Hace lo contrario al traer a la vista posibles influencias, descarta o disminuye el impacto de poetas como Samain o Verlaine. Reconoce el impacto de Hugo y Baudelaire, pero con respecto a poetas como Mallarmé, habla de *coincidencias* y no de influencias. Lo compara favorablemente con los mejores simbolistas europeos. Y señala los cambios en ciertos casos de influencia: “Campea la noción de pecado en un sentido más desaprensivo que en la poesía baudelariana” (147). El análisis de la trayectoria poética de Herrera es muy detallado e ilustra también qué profundamente conocía Vilariño las tradiciones poéticas, en especial la francesa. Quizás es más firme en sus declaraciones en este momento que en otros escritos posteriores. No duda al decir: “Una cosa parece innegable y es su ubicación entre las primeras figuras del Modernismo” (121), un juicio poco acostumbrado en 1950. Termina el artículo declarando elocuentemente su importancia: “Del mismo [sumario] parece desprenderse la certeza de un poderío poético sin par en nuestra literatura de la que se acostumbra a concederle” (160-161). El “sin par” no deja lugar a dudas.

El interés de Idea por Herrera repercute en otros del grupo de *Número* y en los literatos de su generación en Uruguay. Incluso Emir Rodríguez Monegal le envía una carta desde Londres que cuenta de un plan de escribir juntos una biografía de Herrera y Reissig: “Para fines del [año] que viene estaré visitándola en su casa y empezaremos nuestra biografía-crítica de Julio” (Carta fechada en Londres, 17 de octubre de 1950, Colección I.V., Correspondencia “R”). Aunque el plan nunca se concretó, las publicaciones de Vilariño sobre Herrera continúan, ¿elementos para un libro elusivo? En 1955, Vilariño publica el estudio “La rima en Herrera y Reissig”, en *Número* (Año 6, n.º 27, Montevideo, diciembre 1955, pp. 182-185) que ilustra su detallismo y su afán por las indagaciones sobre la rima y el ritmo poético que expresa en sus entrevistas. Otra vez emplea el adjetivo *inagotable* en referencia a la poesía de Herrera y Reissig:

La poesía de Julio Herrera –no es ningún secreto– es de una gran riqueza tímbrica. Se mueve con completa soltura entre las rimas más difíciles del idioma; maneja las aliteraciones con natural maestría. El análisis de sus mejores poemas los revela como casi inagotables en cuanto a combinaciones sonoras, sea a lo largo de cada verso, sea atravesando las estrofas o los poemas enteros (182). En el artículo juxtapone sus observaciones con esquemas visuales que ilustran su método minucioso. Lo notable en el análisis de los versos seleccionados es la consideración de la rima como un proceso total por todo el verso, no solamente como un sistema de versificación. Busca más bien armonías, las combinaciones que se repiten y se contrastan con otras combinaciones, como en la selección de las tres vocales acentuadas al final de cada verso en la cuarta



estrofa de *Officium de tenebrarum*. Observa que la rima “comienza, o se prepara” en las vocales anteriores de la rima final:

En el coro de la noche	e e o o e a o e
cárdena del otro mundo	a e a e o o u o
retumban su De profundo	e u a u e o u o
los monjes de medianoche.	o o e e e a o e
En el púlpito un fantoche	e e u i u a o e
cruje un responso malsano	u u e o o a a o
y se adelanta un hermano	y a e a u e a o
que en cavernosas secuencias	e a e o a e e a
le rinde tres reverencias	e i e e e e e a
con la cabeza en la mano.	o a a e e a a o

En de la noche y medianoche hay cuatro sílabas involucradas. En la primera mitad de esos versos —primero y cuarto— se registra además una inversión interesante:

e e o o e a o e
.....
o o e e e a o e



Este esquema es solo una de las variantes del análisis de este ensayo breve y concentrado, y pone de manifiesto que las definiciones de la poesía que ofrece Vilariño no son generalizaciones sobre una estética vaga sino que se basan en una recepción altamente sonora que atiende a lo fónico tanto como al significado. El “oído absoluto” que la lleva a la música y a la poesía comparece aquí al servicio de la tarea crítica.

Vilariño seguirá publicando sobre Herrera en varias etapas de su vida. La última contribución, aunque seguramente la escribió años antes, aparece en 2001 en el *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, dirigido por Alberto Oreggioni (289-292). En el 80.º aniversario del nacimiento del poeta había publicado una nota en *Marcha* (31 de diciembre de 1954, p.18 [recopilada en *Idea: la vida escrita* 110-111]) donde reconoce la influencia de Herrera sobre otros poetas más jóvenes, como el mexicano Ramón López Velarde y el primer César Vallejo; dice que en 1954 la poesía latinoamericana y uruguaya “ignora su obra como fuente o camino” (111). Con esto no critica a los poetas contemporáneos por su desconocimiento de Herrera porque “es cierto que nuestro poeta no tuvo tiempo” de alcanzar la madurez que le hubiera permitido desnudar su poesía hasta “dejar ver su corazón latiendo” como llegó a hacer Darío en *Cantos de vida y esperanza*. Tampoco busca hacerlo ingresar panteón mundial de los poetas más ilustres. Pero sí quiere que se conozca y que se lo aprecie por su poesía verdadera y, quizás, por haberse atrevido a romper con las normas sofocantes de su propia clase burguesa y de la poesía de la época.

Volviendo al “Prólogo” de 1978, Vilariño no rescata toda la poesía de Herrera e introduce su conocido ¡bah! de una manera críticamente aceptable: “Este pobre poema de 1899 [...] hace lo que puede –pero puede poco–” (xxiii). En muchos de los poemas (“una masa de lírica amorosa”) de *Los éxtasis de la montaña* aclara que Herrera no está contando su vida personal, que los suyos no son poemas confesionales sino los poemas de un artista. La anécdota apenas está presente. Ya vimos que Vilariño, en su *Diario*, critica a los poetas que piensan que contar los hechos es poesía. Su sensibilidad crítica es notable, capaz de advertir que en casi la mitad de los poemas del volumen el ocaso inicia un cambio en el poema. El ocaso, a secas, “esa función servicial” le sirve a ella como punto de partida para explicar la compenetración del paisaje con el cuerpo del poema. Nota que el buen humor de *Los éxtasis...* da paso a otro tipo de humor en los textos francamente eróticos. Según Vilariño, “Herrera y Reissig es, increíblemente... uno de los hombres poetas que ha explorado más el erotismo” (xxx). No se sabe cuál es la fuente del adverbio *increíblemente*, a menos que sea que a ellos se les permitió un erotismo más explícito, pero que los poetas no aprovecharon tal libertad. Sin duda alguna, Delmira Agustini, contemporánea de Herrera, había abierto el camino de la expresión erótica para las mujeres, aunque medio siglo después un poema de Vilariño es rechazado por el semanario *Marcha* porque fue considerado demasiado chocante por incluir la palabra *semen*.

La destreza técnica y expresiva que logra Vilariño en este ensayo destaca especialmente cuando escribe sobre el Herrera que “se lanza a esta aventura” en *La Torre de las Esfinges* (xxxvi). Su análisis de *Tertulia lunática* suscita verdadera admiración tanto porque revela sus capacidades como lectora de poesía, como por sus intuiciones (fruto de un estudio detallado de la obra y de su propio talento) para descubrir puentes estructurales y existenciales entre poemas que en apariencia no parecen estar relacionados, y para establecer las grandes parábolas construidas por Herrera. Advierte que él escogió siempre formas de muy poca libertad, las más difíciles, para expresar la escisión del yo, el enfrentamiento con lo insondable, la arbitrariedad, el enigma cósmico y el absurdo, una identidad que, dice, se le escapa (xxxviii). Además, paso a paso, Idea destruye las generalizaciones críticas transmitidas sobre Herrera, que es “oscuro, hermético, barroco, demencial” y que no vale buscar un “tema” en su obra, como si descubrir temas fuera el propósito de leerlo (xxxvii). Para encontrar al Herrera hombre nos aconseja buscarlo en los nocturnos, especialmente en *La Torre...* (xxxix). Quizás está pensando en el Herrera enfrentado con la conciencia de una muerte cercana. Igualando los términos “poesía” y “muerte”, incorpora algo del Herrera biográfico: “La poesía vive en él como un cáncer, como la muerte. El corazón, la herida del poeta, su lepra divina, son el terreno donde germina la floración poética [...] como un cultivo de astros en la gangrena nocturna” (xxxiv). A su juicio, la poesía de Herrera es un

“cataclismo” en la historia de la poesía. Tal vez, una poeta nocturna se ve reflejada en otro poeta asimismo nocturno, como en los versos de Herrera de *Tertulia lunática* IV:

En la abstracción de un espejo
Introspectivo me copio,
y me reitero en mí propio
como en un cóncavo espejo. (*Poesía completa*, 34)

En una entrevista de 1994 con Jorge Albistur, Vilaríño dice: “un poema lírico debe decir algo; si es posible, una sola cosa. Un poema es un franco hecho sonoro –sonidos, timbres, estructuras, ritmos–. O no es” (2007, 21). En casi todas las entrevistas y encuestas, además de su trabajo crítico, repite su afán por la estructura del poema, su cuerpo. En el *Cuestionario Proust* (2005), también incluido en *Idea: la vida escrita*, responde a la pregunta “¿Tu ocupación preferida?” “Mis indagaciones sobre los ritmos poéticos. Las plantas. Ambas ocupaciones solitarias” (114).

En “Idea Vilaríño: una poética de la intensidad”, Carina Blixen atiende a la rara combinación “calidad y éxito” que ha marcado la poesía de Vilaríño, cuya obra atrae tanto a intelectuales como a ingenuos lectores que buscan experiencias intensas (103). Cierta “halo de autenticidad” nace, según Blixen, de la visión de la vida como “un mundo desierto” y relaciona esta percepción con la pasión de Vilaríño por las letras de tango, sobre las que Idea escribió que “tocan el pobre dolor, la vulgar miseria del hombre, porque hablan de las cosas de la vida, patéticas, sucias, desamparadas, ridículas” que reflejan “cosas nuestras” que “nos pueden haber formado, deformado” (Prólogo a *Las letras del tango*, 1951). Gran parte de la crítica sobre la poesía de Vilaríño se ha concentrado lógicamente en los antecedentes biográficos de sus poemas, práctica fomentada por ella misma en su propio *self-fashioning*. Sin embargo, su obra pide quizás más críticas como la que ella dio, en varios momentos, a la de Herrera. Idea dice que Herrera no “cuenta su vida” sino que escribe poesía con todo su “poder terrible”, imponiéndose los límites más difíciles para “lanzar la aventura”. La poesía de Vilaríño merece una búsqueda tan profunda como la suya sobre la obra de Herrera, sin olvidar a la mujer fascinante que fue, hay que buscarla no en la anécdota sino en la palabra. Hugo Achugar dice que Idea Vilaríño “salva y se salva con la palabra, con el ritmo, con ese ritmo que con paciencia y rigor ha estudiado, con ese ritmo recuperado en sus varias traducciones, con la palabra se salva” (*La vida escrita*, 154-155). Idea cuenta en sus *Diarios* que componía música y poemas antes de saber leer. Para ella la poesía está en el hueso, en la luz, en el mundo, en el recuerdo.



- ACHUGAR, Hugo, “¿La salvación por la escritura?”, en *Idea: la vida escrita*, 2007, pp. 154-155.
- BENEDETTI, Mario, “El amor y la muerte, esas certezas” [entrevista con Idea Vilariño], *Idea: la vida escrita*, pp. 60-67.
- BLIXEN, Carina, “Idea Vilariño: una poética de la intensidad”, *Una literatura en movimiento: poesía, teatro y otros géneros*, Heber Raviolo y Pablo Rocca, eds., Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, pp. 102-123.
- LARRE BORGES, Ana Inés y Virginia Friedman, eds., *Idea: la vida escrita*. Montevideo: Cal y Canto, Academia Nacional de Letras, 2007.
- VILARIÑO, Idea, “Julio Herrera y Reissig” en *Diccionario de literatura uruguaya*, Montevideo, Alberto F. Orregioni, Ediciones de la Banda Oriental, 2001, pp. 291-295.
- ____ “Julio Herrera y Reissig”, *Número*, enero-junio, 1950, Año 2, n.º 6-7-8, pp.119-161.
- ____ *Poesía (1945-1990)*, Prólogo de Luis Gregorich, 2.ª ed., Montevideo: Cal y Canto, 1995.
- ____ “Prólogo” a Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 9-11.
- ____ *Diario de juventud*, Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, eds., Montevideo, Cal y Canto, 2013.
- ____ “Herrera y Reissig y las otras rebeliones”, fotocopia de recorte sin fuente, cortesía de AILB.
- ____ “Taller: La rima en Herrera y Reissig”, *Número*, Año 6, n.º 27, Montevideo, diciembre, 1955, pp. 182-185.

