

Idea Vilariño y la escritura consciente

Roberto Appratto*

Poeta. Instituto de Profesores Artigas



Expliquemos, en primer lugar, el título que va a definir la orientación de este trabajo y a darle, espero, un cierto grado de singularidad. La poesía de Idea ha sido estudiada largamente, sobre todo en relación con los temas de que se ha ocupado a lo largo de su vida: el amor, la muerte, la pérdida, la soledad, el mundo y los seres humanos más próximos tal como pueden contemplarse desde la poesía. Ha sido estudiada como una figura relevante en la literatura uruguaya, y no solo en ella, por el cultivo de un tipo de poesía sin precedentes en nuestro medio. Por otra parte, su condición de profesora de Literatura, sus trabajos de análisis de la obra de poetas como Antonio Machado, Julio Herrera y Reissig y Rubén Darío, así como sus traducciones (de Raymond Queneau y de Shakespeare, por ejemplo) dan a su escritura un aura indudable de seriedad y solvencia: la que corresponde a alguien que sabía lo que hacía, con qué medio verbal se enfrentaba cada vez que leía o escribía un poema.

A eso se refiere el título: la adjudicación del adjetivo *consciente* al sustantivo *escritura* permite pensar la poesía de Idea Vilariño como resultado

* Poeta, narrador, ensayista y Profesor de Literatura. Dictó Teoría Literaria en el Instituto de Profesores Artigas, y actualmente de Narración Creativa en la Universidad Católica del Uruguay y de Guión en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Es coordinador de talleres de escritura y de lectura. Entre sus libros de poesía: *Mirada circunstancial a un cielo sin nubes*, *Arenas movedizas*, *Después*, *Levemente ondulado*, *Lugar perfecto* y *Sin palabras* y de narrativa: *Íntima*, *18 y Yaguarón* y *Se hizo de noche*. Ha publicado artículos críticos sobre literatura y cine en varios medios nacionales e internacionales. En 2014 editó su investigación *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico*.

de un trabajo intencional, y en varios planos al mismo tiempo, sobre el medio expresivo de que se dispone. Si bien advertir de esa operación puede ser considerado una obviedad, no lo es si se toma como marca diferencial entre un tipo de poesía y otro. Ocuparse del modo cómo se compone un texto, tanto en poesía como en prosa y en sus múltiples combinaciones, hacer de ese “ocuparse” un gesto o una actitud, puede en ocasiones ir más allá del simple hecho de cuidar la forma expresiva. Consiste, para empezar, en el uso de variables formales para generar significado.

En el caso de Idea, no se trata de una opción programática derivada de algún manifiesto que prescriba la inclusión o exclusión de determinados rasgos gramaticales, o fonéticos, o morfológicos. Dicha programación es propia de movimientos de vanguardia como los que hubo en Europa, en Estados Unidos, y también en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo xx, y más adelante, en la década de los sesenta. Idea escribe antes y después de eso. Y más allá de la existencia de manifiestos, fue ajena a la idea vanguardista de compartir un credo estético con colegas de su generación (la del 45) o de otras. Hacer poesía, para ella, era un quehacer personal y solitario; un proceso de composición no anclado en el cumplimiento de normas, sino en la justificación del poema como acto de cristalización expresiva.



La forma y el contenido

También deriva de las vanguardias, y por la misma vía, el privilegio de la forma sobre el contenido. Si bien dichos términos han quedado un tanto en desuso, es posible utilizarlos para designar, a nivel macro, dos polos que admiten una posibilidad casi infinita de variaciones: la atención sobre el modo de composición, es decir la enunciación, y la atención sobre lo dicho, es decir sobre el enunciado. A mi entender, el desuso de los términos *forma* y *contenido* no los invalida. No se ha hablado más de ningún poeta, ni de ningún escritor en general, en esos términos, tal vez porque se entendió que, agotada la discusión entre lo viejo y lo nuevo que planteaba la modernidad ya superada, no tenía sentido postular la forma o el contenido como criterios de valor. Por consiguiente, una característica escritural no se toma como una opción, sino como un rasgo de estilo que, en última instancia, refleja una manera de ser y no una manera de escribir.

En cuanto a las prácticas de escritura, es evidente que sí existen las que privilegian el contenido (lo que se dice, pero también el significado de lo que se dice), y a disimular, casi, el modo de enunciarlo. La importancia de los asuntos, por razones personales o contextuales, se pone así de manifiesto por encima de las operaciones de escritura, que pasan a ser, simplemente, cuestión de técnica. Por otro lado, también existen quienes dan a la forma,

fuera de todo contexto de vanguardia, una relevancia mayor, en esos casos, los temas se toman casi como pretextos para un hacer. Estas dos posibilidades son tanto de escribir como de ver la literatura.

Puede decirse que Idea no privilegió nunca la forma de manera intencional. Tal vez entendiera que plantear un discurso, tanto poético como narrativo, podía establecer diferencias por la complejidad cultural, por la exigencia intelectual, por la actitud crítica ante lo establecido, pero no por la forma, que era más bien una cuestión de superficies, de evasión de la realidad. Idea Vilariño es una poeta centrada en lo real, lo concreto: las referencias a la vida cotidiana, los recuerdos, las descripciones de estados de ánimo, las denuncias de un estado de cosas, la manifestación de sentimientos sitúan a su poesía en un espacio estrictamente “de enunciado”. Pero también de enunciación, y es de eso que quiero ocuparme.

Las opciones particulares de Idea

Ya se ha dicho muchas veces que es a partir de *Nocturnos* (1955) cuando Idea, que ya llevaba cuatro libros publicados desde 1945, encuentra su estilo; si bien ya había escrito poemas en que esa marca personal de escritura se hacía presente, en *Nocturnos* se depura, se hace más fuerte e inequívoca; tal vez más dirigida a la lectura inmediata de sus asuntos. Veamos un poema de ese libro, tomado al azar, para ver cómo funcionaba su escritura ya en 1955, y qué rasgos singulares pueden reconocerse.

Qué tengo yo que ver

Si pudiera saber
Qué diablos tengo yo
que ver con todo esto
sí no se me acosara
acorralara
a toda hora a toda voz
en todas circunstancias y momentos
y pudiera saber
pensar un poco
aplicada y serenamente en qué
en qué demonios en
qué diablos tengo
que ver con todo esto.

A primera vista es el formato típico de su poesía de esos años, la que siguió en *Poemas de Amor y Pobre Mundo*. La prolongación de un período, una oración sola, en un número de versos indeterminado. Es una situación (la de no saber qué se tiene que ver “con todo esto”) que se presenta en un

enunciado solo: empieza y termina ahí. Es una sola oración fragmentada en versos de distinta extensión, en caída. La verticalidad, que forma parte natural de la escritura poética, asume aquí una forma diferente: cada verso va agregando notas en algo que parece la segmentación de todo lo que puede decirse al respecto. Pero hay algo más: no hay puntuación, nada que separe los períodos, hasta el punto final las frases se van uniendo sobre un tono único al no diferenciarse como partes distintas de ese enunciado.

La opción por la no-puntuación no es nueva; muchos poetas la han tomado por entender que no hay puntos ni comas en el pensamiento y que, si se pretende reproducirlo, es decir, representarlo, no son necesarios. Ya Vicente Huidobro, dentro del ámbito hispanoamericano, lo practicaba. Al eliminar toda forma de puntuación, el discurso queda en el aire, suspendido sobre una única nota: la del impulso sonoro que lo conduce. Pero a la vez, al eliminarla, se hace pensar en ella, se invita al lector a reconstruirla, a entender cómo sería el poema si se le agregaran todos los signos que “le hacen falta”, y por lo tanto a ver qué lugar ocupan los versos en relación unos con otros: ¿son una continuación?; ¿una oposición?; ¿una disyunción? No hay nada decidido de antemano, sino que le corresponde al lector intervenir en el texto. Por otra parte, la falta de puntuación no solo “deja en el aire” al discurso, sino que lo priva de animación, de dramatismo: es ese único tono el que se impone, sin las variantes que establecerían las relaciones entre una parte y otra; no hay subordinación de períodos, sino acumulación de notas al respecto de un solo pensamiento.

La frase, que es interrogativa, también queda suspendida como una pregunta retórica congelada, la falta de signos de interrogación es suplida por el tono, que es de pregunta sin respuesta, y el hecho mismo de no tener respuesta, de mantenerse “en silencio”, aporta el dramatismo del que parece carecer el texto. Eso es lo que veremos más adelante como personalización del discurso o intervención del yo estructurador.

Lo que sucede, en última instancia, es que la falta de puntuación se hace ver como necesaria: todo signo agregado se vería no solo como prescindible a efectos de su comprensión, sino como atentatorio contra su unidad. Cada verso responde a una instancia de pensamiento en el mismo lugar, en ese presente de composición en el cual se deja constancia de un estado de las cosas. Un “así es” que puede encontrarse en la lectura de muchos otros poemas de Idea de la época y posteriores, y que golpea al lector a favor de su misma evidencia.

Ese único tono se impone al discurso. Si hubiera puntuación tendría mucha, la de todas las alternativas del pensamiento, y perdería su efectividad. Quiere decir esto que Idea presenta el poema a la vez, como constancia de un sentimiento y como construcción de un texto sobre esa constancia. He ahí la duplicidad de intenciones que repercute en la unión entre enunciado y enunciación. El presente puro de lo que se está diciendo en ese

momento retrotrae la lectura al momento del sentimiento, al momento en que se siente la necesidad de representar el sentimiento. Cuando dice:

si pudiera saber
pensar un poco

lleva la reflexión sobre momentos transitivos de ese sentimiento, de su acción de lidiar con él, tanto en lo que presenta como “vida” dentro del universo ficcional del poema como en el trance de su composición poética. Como si fueran la misma cosa. Y lo que se dice en el poema es un corte en bruto sobre la experiencia. Algo que empieza ahí y termina ahí, y que no se preocupa por explicar, en el entendido de que el lector puede entenderlo directamente. Pero es curioso: el hecho de no explicar no convierte al poema en oscuro. No se sabe qué es “esto” con lo que no tiene nada que ver; no se sabe en qué sentido, en qué circunstancias, se “acorrala” y se “acosa” al yo del poema. Sí se percibe, y habría que ver cómo y por qué, que el hecho de “tener que ver” o “no tener que ver” con “todo esto” es dramático para ese yo.



Los efectos de la forma

Habría que pensar, otra vez, en las divisiones del poema y entender el proceso de su recepción. Esas divisiones, al parecer agramaticales en la medida en que establecen pausas donde no debería haberlas, fragmentos de una unidad que deberían estar unidos o juntan lo que debería estar separado por algún signo de puntuación, funcionan, en primer lugar, en términos de espacio. El poema “cae” sobre esa sola nota de su enunciación y establece variaciones de esa nota, a la manera de las “subdivisiones prismáticas de la idea” con que Stéphane Mallarmé describía su *Un golpe de dados*, a fines del siglo XIX, por el solo ejercicio del diseño espacial. El lector ve, entonces, cómo se procesa esa idea, cómo se va desgranando a lo largo de la página y recibe el impacto de esa “sola cosa” que es el texto. Ese sistema proclamado por Mallarmé tuvo una profunda influencia en la poesía del siglo XX. Por supuesto, Idea lo había leído, como había leído toda la poesía que llegó a sus manos, como lectora primero, como profesora de Literatura después y, finalmente, como estudiosa de los fenómenos formales de la poesía en sus ensayos y traducciones. Ella sabía apreciar el modo en que funcionaban los acentos en cada decasílabo de Hamlet, las simetrías formales en los poemas de *Los éxtasis de la montaña*, de Julio Herrera y Reissig, o las exactitudes de designación en una letra de tango. Vale decir que sabía ver lo que hacían los demás poetas y, específicamente, detectaba la existencia de distintos modos de ser del discurso poético en

relación con lo que se dice. Es en función de eso que en *Grupos simétricos en poesía* denuncia los errores (o más bien la ignorancia) de Amado Alonso en su libro sobre Pablo Neruda.

Hay que pensar, entonces, en cómo pasa ese interés por la manera de escribir de los otros, que siempre tuvo, a su propia escritura. En el caso de este poema, que puede valer como ejemplo, el principio constructivo pasa, primero, por la concepción de lo que se dice, de lo que lo justifica como texto. Se trata de hablar de algo, como en todos los casos, y someterlo, en ese hablar, a una norma (propia) de construcción: lo que se dice es aquello con lo que se lidia, sea o no materia autobiográfica, sea o no, en última instancia, “real”; se lo trata como algo ficcional a los efectos del trabajo. Pero esa ficcionalidad implica su tratamiento de manera abrupta, como en este poema y en muchos otros. Es algo que se expone de manera enigmática, sin dar contextos ni explicaciones. La situación de “no saber qué se tiene que ver con todo esto” se muestra como un capítulo de la vida, o más exactamente, como una condición del yo y otra del mundo que pueden manifestarse en un momento y que se hacen coincidir en un solo golpe. El enigma funciona de manera narrativa, como un cuento que sale de la nada y vuelve de la nada pero deja una impresión indeleble en el lector.

Esa puede ser una de las razones de la novedad de la poesía de Idea: hace poesía con lo que, a la luz de los estándares de poesía vigente, no parece poético, tanto por el tema como por el lenguaje empleado. Hay en su poesía una suerte de desfachatez para irrumpir, para producir textos que parecen salidos de otro lado (de un diario, de un borrador, de una conversación) pero llegan al espacio de la página de manera indudable. En esa condición indudable hay un eje dado por el ritmo. No invento nada si digo que sus estudios teóricos, en buena parte, están centrados en el ritmo, en el modo combinatorio de sonidos y sentidos que percibió en distintos poetas, y que le pareció pertinente comprender y difundir. En su poesía, y de manera cada vez más radical desde los *Nocturnos*, el uso del ritmo se convierte en una pieza esencial.

Puede decirse, sin temor a equivocarse, que en la poesía de Idea el ritmo es un factor constructivo, como señalaba Yuri Tiniánov hace más de ochenta años. Es decir, el ritmo, la alternancia no previsible entre períodos, está integrado a la comunicación del texto y es lo que decide cómo se distribuyen las unidades. El verso no es una unidad de sentido (raramente lo es), sino de construcción. En dos niveles: el gráfico, que resulta de la instalación en la página de las etapas de la historia presentada en el poema, y el sonoro, que a su vez deriva de la oralidad con que Idea siempre especuló: el modo como se dice algo, incluso como se pronuncia, decide su escritura. Como dice Henri Meschonnic, el ritmo “es una organización del movimiento del sentido” y, más exactamente, “del movimiento del habla en la escritura por un sujeto”. Aparte de la consideración del significado como



PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA IBEROAMERICANA
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE MONTEVIDEO

IDEA VILARIÑO

GRUPOS SIMETRICOS
EN POESIA



UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
MONTEVIDEO
1958

elemento arrastrado por el sonido, otros elementos básicos se desprenden de esa última afirmación: la visualidad y el movimiento, aplicados a la comunicación de un enunciado. Dicho enunciado conserva su esencial ambigüedad, pero no pierde la claridad de su peso emocional. La clave de la poesía de Idea, con las variaciones lógicas que experimentó en los años siguientes a este texto, está en la confluencia entre la intervención del yo, ese “sujeto” de Meschonnic, que personaliza lo que dice, y la configuración consciente del texto. El ritmo es la orquestación de las unidades (sonoras y visuales) como lectura “respiratoria” de un contenido. En esa lectura se simula el habla de un modo que permite entender el aporte de Idea a la coloquialidad en poesía.

¿Y qué es la coloquialidad? Y sobre todo, ¿cómo funciona en su poesía? De antemano puede entenderse como el recurso (inaugurado por el también uruguayo Jules Laforgue a finales del siglo XIX) al habla como fuente básica de enunciación. Ir al caos, al error, a la expresión cotidiana de lo cotidiano; más ampliamente, a la creación de un ámbito de expresión desde el cual puede procesarse todo tipo de materiales sin pasar por lo académico, son los movimientos que, amparados en el verso libre, renovaron la poesía del siglo XX. Eso es lo que explica parte de la poesía de Maiakovski, de Pessoa, de Eliot, de Pound, de Cummings, de Vallejo, de Oswald de Andrade, de Nicanor Parra, de tantos otros hasta llegar a Idea y después de ella. Escribir como se habla, pero al mismo tiempo cuidar la condición de texto: reproducir los vaivenes del pensamiento y la singularidad expresiva sin olvidar que no es una mimesis, sino una construcción basada en el lenguaje escrito. La sintaxis, el vocabulario, el ritmo mismo del habla, se aplican, en el caso de Idea, a un material biográfico que abarca tanto lo vivido como lo sentido en ocasión de lo vivido, tanto lo interior como lo exterior, y aporta a su vez su propia significación.

La preocupación por cómo quedan las cosas, no solo las palabras, sino las frases y las oraciones, y por cómo se juntan o se separan, en un ejercicio de montaje necesario para conservar la claridad del enunciado, son también centrales en su poesía. A eso también contribuye la repetición, como cuando dice:

en qué demonios en
qué diablos

y se apoya en el encabalgamiento para reforzar, mediante dos alusiones entrecortadas a una misma cosa, como si se probara la eficacia de las palabras en el impulso expresivo.

En este, como en otros casos similares, se trata de rescatar lo sentido mediante la escritura a sabiendas de que es contingente, está sujeta a la desaparición y al olvido: de ahí el énfasis en la composición, la necesidad de

ser exacta en la elección de términos, en el modo de discurrir sobre lo que se dice, de interrogarse, de asumir el texto como un enunciado, y también como un acto de enunciación. Es bueno recordar que la coloquialidad para Idea no es vulgaridad, ni tipificación, ni mucho menos simpleza: es el acto de llegar directamente a una situación tal como está, y ponerle palabras apenas se presenta. Esa velocidad de formulación, que implica un riesgo de pérdida informativa, es también parte de su “manera”.

La radicalidad

Ahí volvemos a la conciencia de escritura y al modo particular que asume en su poesía. Para profundizar en ese punto es necesario hacer algunas precisiones respecto de cómo procede la lectura de poemas, y en especial de poemas de Idea. Agregó para eso otro poema muy posterior, incluido en *No* (1980).

2

Uno siempre está solo
pero
a veces
está más solo.

Como en muchos otros casos, la lectura de este poema obliga a tomar conciencia de la misma poesía; de qué es leer un poema, qué tipos de significados aparecen y desaparecen o se resitúan en el diálogo que establece la lectura. Esa singularidad de la poesía, y no solo la de Idea, como tipo de texto que hace tomar precauciones al momento de entender, de comparar, de evaluar, de saber lo que se está leyendo, justifica la introducción del concepto de “espacio de percepción”, con que Úrsula Oomen designa el monto de informaciones que el texto poético comparte con sus lectores. En ese espacio se incluye una manera de nombrar, de situar, de temporalizar el discurso, que difiere mucho de la empleada en la comunicación cotidiana. Según Oomen, en la poesía se multiplican los factores de la comunicación porque esta no queda restringida por la gramática, ni por el uso habitual de la lengua, ni por una lógica que sistematiza las opciones, se crea ese espacio de percepción en cada lectura para representar un acto de habla en el que se incluye al lector. Y esa representación trabaja en términos de escritura particulares por el uso del sonido y del espacio, aparte de la significación específica que los términos y su agrupamiento pueden adquirir en cada instancia. O sea, no es una lectura simple, por razones de libertad y de apertura.



Parte de esa dificultad, que aleja a muchos lectores de la poesía, está en la forma elegida; otra, en la comprensión de las razones por las cuales el mensaje se presenta de esa manera. En la lectura de un poema de Idea parece como si se volviera a un grado cero de esa situación, en la medida en que no oculta su forma ni su condición de poética. El recurso a la división en versos, a la condensación, a la creación de un espacio de enunciación propio en el cual la respiración entre los versos suena, enfrenta al lector con un texto y al mismo tiempo con la necesidad expresiva que ese texto exhibe.

En cuanto a este poema en particular, vemos que, varios años más tarde, el estilo de Idea se ha depurado al máximo. Es algo así como un síntoma de ese estilo seco, despojado, que no podría ser otra cosa que poesía y a la vez casi queda afuera de la poesía, por ausencia de retórica, de apelación a la belleza por rasgos conocidos de la poesía. Lo que se dice tiene un aire de afirmación filosófica, con tintes pesimistas exagerados por la redundancia aumentativa (“más solo”). Como en otros casos, la condición del sujeto se diluye en lo colectivo: es “uno”, no “yo” el que sufre esa soledad. Y el estar “más solo” profundiza en lo imposible, en lo que el mismo discurso ha planteado como última etapa. Y sin embargo, se dice.

Otro rasgo de escritura poética que se enfatiza aquí, y que forma parte de la comprensión del texto, es el presente. Uno de los elementos de ese “espacio de percepción” de Oomen está en el tiempo, en el presente de enunciación que se convierte en presente del enunciado, y aun más: el tiempo en que se vivió algo coincide con el tiempo en que se escribió sobre algo y con el otro, volátil, en que se lo lee. Ese tiempo no es, en realidad, ningún tiempo medible, sino el tiempo compartido con el lector en la captación de los significados que se van abriendo en la lectura. Toda poesía está escrita en ese presente, y esa es una condición básica de la comunicación poética. En este poema hay, además de esa temporalidad, algo que puede llamarse carácter definitivo del enunciado: las cosas “son así” de manera inevitable. Pero eso está complementado por el presente de su dicción, por el modo dramático en que se plantea. Entonces se abre la lectura en muchos campos posibles, para preguntarse por qué se dice eso, qué alcance puede tener, qué podría ser estar “más solo”; eso, a su vez, abre la reflexión sobre una circunstancia que justifique la afirmación, no solo en términos vitales, sino de escritura. Vale decir, qué puede explicar la inclusión de ese enunciado en un texto. A su vez, ese movimiento que empuja el diálogo con el lector a las razones de escribir así, a las razones de pensarlo, se presenta como un cierre, como un monólogo a ser atendido. Es que los significados pueden liberarse, pero a favor de la solidez inmodificable de su forma. Ejemplos así ayudan a entender que Idea otorgue idéntica importancia a lo que dice y al modo en que lo dice.

El problema de la claridad

La preocupación por el modo y el tono de la escritura pasan, en este caso, por varios puntos a la vez: por la caída de la oración verso a verso; por la brevedad y la condensación expresiva; por la repetición de palabras; por la articulación del discurso que convierte en verso, y por consiguiente destaca lo que podría no oírse por ser simplemente una apoyatura (el “pero” y el “a veces”); por el sonido del habla cortada en los versos, que se escucha junto con lo que se está diciendo como una estructura rítmica que se impone. Finalmente, por la claridad del enunciado. En este poema, en esta poesía, no hay casi expresiones metafóricas de ningún tipo, lo que equivale a decir que no se recurre a la expresión indirecta de sentimientos ni de ideas, tan común en otros casos. En Idea no hay imágenes que no sean directas, de designación de lo inmediato. Eso es parte del estilo coloquial, pero también algo suyo: un método de escritura que pasa por la discreción, por la restricción y la inteligencia para decir lo que quiere decir del mejor modo posible.

La conciencia de los efectos que produce la escritura está en función de la fuerza del enunciado, porque eso es lo que se destaca por medio de los procedimientos que también se destacan. Idea busca la claridad, la evidencia, sin pretender ningún tipo de verdad universal. Este poema es una reflexión personal que la escritura generaliza: lo que se dice acá puede ser vivido y nombrado así por todos, y adquirir una nueva significación más allá de la biográfica. Al mismo tiempo, la tristeza, la amargura de la declaración quedan a la vista. Los significados que se desprenden de la situación aludida se transparentan por el solo hecho de ser tratados. Idea no oculta ni el sentimiento ni el procedimiento.

Dicha evidencia del procedimiento, de la operación formal a que se somete a las palabras, parece dejar a Idea del lado de los poetas “claros”; de los que emplean vocabulario, sintaxis y razonamiento casi no poéticos, de habla cotidiana, para expresar algo que, aparentemente, es lo único que cuenta. Esa categoría de poetas, de los “sencillos”, de los “didácticos”, de los que “dicen lo que dicen”, es la que corresponde a los que no se ocupan del lenguaje. Los que, por lo tanto, lo toman como una cuestión meramente técnica, sin preocuparse por cumplir con esa función del lenguaje denominada “poética” por Roman Jakobson, y antes “estética” por Jan Mukarovski: aquella que llama la atención sobre el mensaje mismo y no sobre su referencia. Y al no ocuparse del lenguaje dejan el texto librado a esa referencia.

Pero como ya dije, Idea transgrede esa categoría: para ella, el hecho de decir y la instancia en que se escribe quedan dramatizados en el texto a la misma altura que lo que se dice. Eso significa que el tono, ese único tono que queda y se preserva a lo largo del poema, es fundamental como marca

de escritura; es lo que podría llamarse el perfil retentivo de su poesía. Si un poema como este, y otros, puede recordarse, eso se debe al modo en que está presentado: a la división, a los acentos, a la repetición de palabras, a la condición de mini-relato del cual se muestra solo la superficie. En el ya mencionado “espacio de percepción” que se comparte con el lector, natural a cualquier poema, se establece un juego de implicancias: se da por sentado que el lector entiende, o puede entender, por qué se puede decir que alguien “a veces/está más solo” que identifica esas “veces” como circunstancias biográficas que pueden corresponder al yo real, y que por lo tanto también implican a otros; que puede entender, también, la pertinencia del adverbio *más* aplicado a *solo*, aun cuando nada permita situarlo en el mundo de las referencias. Sí lo permite en el universo ficcional del poema, que puede considerarse entonces como un relato mínimo. Dicha condición configura lo que podría llamarse una manera de ser del poema, una manera de hacerse comprender que Idea establece en cada caso particular, pero que puede trasladarse como signo de su conciencia de escritura.



Conclusiones

Una de los aportes de la poesía de Idea es la apertura de las posibilidades expresivas y formales de la poesía, que pasa por la intervención personal en los temas y por la sinceridad con que se expone sin salir de la poesía, sin renunciar al manejo significativo de las variables sonoras y espaciales. Una y otra vez Idea experimentó con la claridad expresiva: se mostró indignada, dolida, descreída, violenta, nostálgica, amargada, solitaria, apasionada, y plasmó cada una de esas variantes de sí misma en textos que retienen su contenido emocional. La forma para Idea sale de la presión sobre el significado para que libere su versión más exacta.

Vale decir que, como en el caso de Vallejo, el modo expresivo es el lenguaje de la intensidad, de su valor de presente. Los cortes, el ritmo, la ausencia de puntuación, la brevedad, la concepción del texto poético, son valores que pasaron a la poesía uruguaya como un modelo que elevó la media poética del país. Ese es otro aporte de su obra, tal vez el más importante.



- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1967.
- ARETA MARIGÓ, Gema, LE CORRE, Hervé, SUÁREZ, Modesta, VIVES, Daniel (editores), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica (s)/ ruptura(s)* Madrid, Verbum, 1999.
- CASADO, Miguel, *La poesía como pensamiento*, Madrid, Huerga & Fierro, 2003.
- GENOVESE, Alicia, *Leer poesía*, Buenos Aires, FCE, 2011.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- MESCHONNIC, Henri, *La poética como crítica del sentido*, Madrid, Territorios, 2007.
- OOMEN, Úrsula, «Sobre algunos elementos de la comunicación poética» en *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- POUND, Ezra, *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1968.
- RIFATERRE, Michel, «La significación del poema», en *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.
- TINIÁNOV, Yuri, *El problema de la lengua poética*, México, Siglo XXI, 1975.
- VILARIÑO, Idea, *La masa sonora del poema y sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*, Montevideo, Arca, 1986.
- _____ *Grupos simétricos en poesía*, Montevideo, Universidad de la República, 1958
- _____ *Diario de juventud*, Montevideo, Cal y Canto, 2013.



Idea trabajando en su ritmos, 1983.