

El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura

Ignacio Bajter*

*Departamento de Investigaciones
Biblioteca Nacional*

¿Acaso espera que su facultad habrá de descender de los cielos?

E. P.



Sucede lo mismo con las células sonoras del poema y, en otra escala, con la conformación intelectual de un período: un grupo permite las variaciones de significado de acuerdo con la ubicación de sus elementos, lo múltiple del análisis, incluso la ruptura en los puntos en donde sus piezas se ligan. Esto para considerar a la Generación del 45, dentro de ella a un grupo, y en su interior una de sus figuras plenas, Idea Vilariño, en solo un aspecto de su obra.

En una entrevista de 1994, cuando la historia por lo común se consideraba en la igualdad y en la censura, Idea responde por uno de los núcleos del 45, los llamados “lúcidos”, reunidos en la revista *Número*. Para empezar, un lema con autocrítica: “tuvimos una capacidad de rigor a menudo excesiva” (Albistur, 24). Luego palabras que son una marca de estilo —asco, odio, aversión—, y en el mismo pasaje: “Éramos algo que tenía que pasar y que estaba cómodo entre el rigor de Torres, el de Ayestarán, el de Carlitos Real, el de Quijano” (24).

Decir estos nombres en un rápido y nuevo parentesco, era igual a declarar, más que los aires de familia, los fundamentos intelectuales, el piso de la historia en el que se formó Idea Vilariño. Si los nombres pudieran

* Es crítico literario del semanario *Brecha* de Montevideo y colabora con publicaciones extranjeras. Desde 2010 integra al Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, donde organizó el archivo de Amanda Berenguer. Con una monografía publicada en *Lo que los archivos cuentan* 1 recuperó la figura de Roberto Ibáñez, de quien editó *Imagen documental de José Enrique Rodó. Un fragmento* (2014). En *50 poemas* reunió las traducciones de Emily Dickinson realizadas por Amanda Berenguer (2013).

ser una vez sinónimos, detrás de la lista se levanta un tiempo renovador, excluyente, cuyo legado ha sido recogido en la cultura literaria uruguaya como una herencia traumática. En cuatro nombres circulan *Marcha* y la política (Quijano), la estética y la teoría literaria (Real de Azúa), la música y las regiones del oído (Ayestarán), el orden, la estructura, la simetría y el ritmo (Torres García).

Esta suma es parte de la historia local que transformó la comprensión y la práctica de las artes, la posición del hombre en la tradición, las formas de la crítica y de la comunicación cultural, para decir lo mínimo. Los nombres crean imágenes, métodos, figuras, modos de *transposición* (con un término de Ayestarán) entre estudio y virtud intelectual, entre arte y cultura. La lista anterior es ideal si incluye a quien la dice, Idea Vilariño. Aunque Quijano parezca aquí desajustado, la poesía y la actitud política- ciudadana de Idea lo acerca al sentido integral de estas relaciones en torno al 45.

A la fecha de la entrevista referida, Idea Vilariño tiene preparado un estudio que resume más de cuarenta años de investigación:

*La masa sonora del poema
organizaciones vocálicas
grupos rítmicos*

*Algunos poemas de
Antonio machado
y Rubén Darío*

*El Nocturno de
José Asunción Silva*

El título extenso obliga a la verticalidad que su autora le dio en la portada del mecanografiado. Por una nota a modo de epílogo se conocen algunos detalles del trabajo, preparado a pedido de Julián Murguía, por entonces director del Instituto del Libro del Uruguay. *La masa sonora del poema* es la culminación de una historia. En sus orígenes, a fines de los años 50, se había proyectado como un libro de 500 páginas, una proporción que deseaban los críticos de *Número* desde que su principal servidor de fuentes, el coleccionista de archivos literarios uruguayos, Roberto Ibáñez, prometiera incumplidamente un trabajo de ese volumen sobre Rodó.

La masa sonora del poema es delgado (poco más de 100 folios) pero contundente. Fue editado en partes¹ y su integridad no es el tipo de texto que en archivo guarda algo imprevisto, nuevo, desconocido. La trayectoria

1. *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío* (1986) y *El Nocturno de José Asunción Silva. Estudio prosódico* (2000), con escasas variantes con respecto a los capítulos del libro. (Todas las referencias a *La masa sonora del poema* que se hacen en este artículo pertenecen al inédito).

de Idea Vilariño en la crítica se muestra en estas páginas con las mismas cualidades —entre las que brilla el alto grado de síntesis— que la caracterizaron desde el principio. Este artículo no considera toda la crítica de Idea Vilariño, sino los estudios de audición del poema, los ensayos de percepción sonora que tienen su punto de partida en el número I de *Clinamen* (1947), en el que analiza a Parra del Riego con un modo de lectura formal, técnica, sensible a la “imagen acústica”, en la que será especialista a fuerza de instinto, dedicación solitaria, hábito y preparación en la música. No habría llegado a *La masa sonora del poema* sin un comienzo como ese. A la altura temprana en la que entra en el “ritmo intocable” de Parra del Riego, Idea Vilariño comienza a inclinarse hacia su principal inquietud. Con el tiempo descubrirá un método que va a desarrollar, modificándolo, como herramienta de observación de los sonidos del poema.

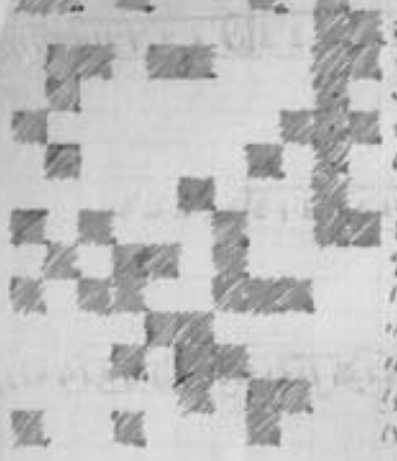
La acumulación que acaba en el libro aplicado a Machado, Darío y José Asunción Silva es ardua de seguir. Parra del Riego, como fue dicho, está en el principio de la serie de trabajos de Idea, “en prosa”, que divulgaba junto a sus poemas, que aprecia y no desmerece. La primera imagen que desprende en un análisis acústico es el *galope del caballo*, adecuada a los grupos de cuatro sílabas del “Nocturno n.º 1” de Parra. Que el ritmo cuaternario grave, peánico, sugiere el galope (– – / – | – – / – | – – / –) está escrito en un poco advertido estudio de Carlos Vaz Ferreira, de 1905, y era del dominio de una generación de poetas cuya obra (y conocimiento de la poesía) para los jóvenes de 1947 ya “no sirve”. El caso es que Idea, cuando entonces era apenas la autora de dos finísimas plaquetas y comenzaba sus estudios literarios, a los que se dedicaba como a un instrumento musical, comprende que la cadena de sonidos —en su propia materia— abre la significación. Puede hablarse, con un término elemental de las teorías posteriores de Louis Hjelmslev, del *contenido de la forma*. Por entonces, en los años 50, la teoría literaria que se traducía al español suponía que era falso que el sonido debiera analizarse separado del significado (Wellek y Warren, 268).

Si bien Idea Vilariño deriva hacia problemas de la lingüística moderna, que en una época se encargó de seguir hasta dar con las encrucijadas de la semiótica y la filosofía del lenguaje, sus investigaciones se dirigen específicamente a prácticas, fundamentadas de cómo leer un poema. El campo de trabajo es el modernismo, que era todavía “el aire que respiraban los poetas”, la corriente que en sus maneras “musicales” otorga ejemplos constantes de riqueza sonora. En el artículo sobre los “Nocturnos” de Parra del Riego refiere, al asociar estructuras rítmicas, al “Nocturno” de José Asunción Silva, que escuchó y aprendió en su casa y luego leyó con una aplicación minuciosa. En el esquema silábico del “Nocturno” de Silva, de ritmo cuaternario y acentos fijos (“eso que Navarro Tomás puede pesquisar a través de casi toda la poesía española”, anotó en un margen) encuentra el antecedente de Rubén Darío, figura que lleva al grado del indecible

AL 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

La E

La A

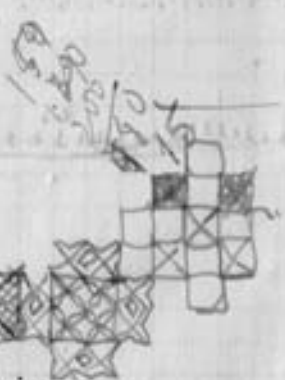


La O

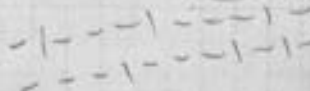
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



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



La o o o i e e e o e i o e e o e i i e e e o e i i e e o o o i



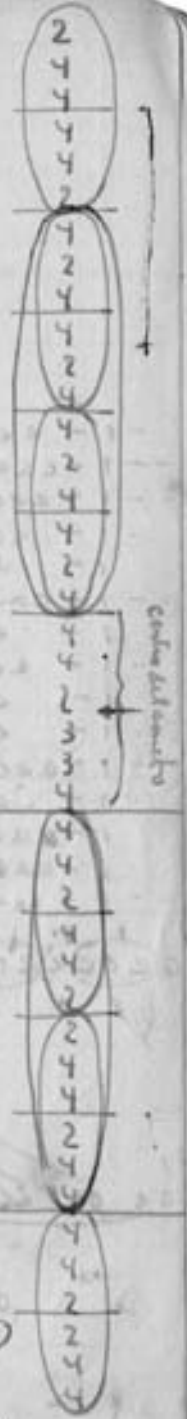
Guerra de Amor AM.

363

- 1 - - - 1 - - - 1 - - 2 4 4
 - - - 1 - - - 1 - 1 - 4 4 2
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 2 4
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 2 4
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 2 4
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 2 4
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 4 2
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 4 2
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 4 4 2
 - - - 1 - 1 - - - 1 - 3 3 4
 - - - 1 - - - 1 - 1 - 1 - 4 5 2
 - - - 1 - - - 1 - 1 - 1 - 4 4 2
 - 1 - - - 1 - - - 1 - 2 4 4
 - - - 1 - - - 1 - 1 - 1 - 4 4 2
 - 1 - - - 1 - - - 1 - 2 4 4



2000



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 e e o e a a e a e a
 a o i o o a a o i e e i
 a e e i e e o a a e e i
 i e a a a o o d a e a y
 e o a i a o a v e e e e
 e e a a o o o e o e a e
 a o a i o e a i a e a e
 e a e o o a e o e e e
 o e a e e o e a v a v a
 e a e e a a e e e i a o
 a a a o e e o a a o a i
 i o a e a e e a i a i a
 a o o o v e o o e o a i
 e o o i o a e u i a i y



2 e o e i e o e i e o e i e a a e o e i z o e i o o o o i
 a e o e i e o e i e o e i e a a e o e i e o e i o o o i
 a e o e i e o e i e o e i e a a e o e i e o e i o o o i

"1950". En este folio de un cuaderno anterior a la publicación de su artículo "Grupos simétricos en Antonio Machado" (1951), Idea Vilarino estudia el poema "Guerra de amor". En la página izquierda busca la simetría en las vocales e intenta un esquema de ritmos.

tótem melodioso,² y con su poesía inaugural todo el movimiento posterior cuyo eco formaba parte de la mesa familiar de los Vilariño y en general de quien –en los años 30 y 40– tuviera hábitos en poesía.

El origen de la relación con el ritmo, la palabra y la música es filial, como ella misma pudo decir, y forma parte de una época que tuvo una extraordinaria actitud de escucha.³ En la entrevista citada, en la que otra vez lamenta la falta de conocimientos elementales de prosodia, como lo había escrito en un estudio de 1958, cuenta que Leandro Vilariño, su padre, poeta, de sobremesa decía a sus hijos poemas de Parra del Riego, Juan Ramón Jiménez, Almafuerde, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, el “Nocturno” de Silva. También le había referido a Mario Benedetti ese ritual de iniciación al que volvía constantemente en busca de desentrañar su encanto. En la primera entrevista, de 1971, Idea habla de su “espíritu científico” y recuerda, ante su colega de la época de *Número*, la influencia del rumano Pius Servien, creador de un método que permite “un estudio de los ritmos casi infinito”.

Lo anterior tenía, en 1971, una vigencia que Idea Vilariño llevó hasta el final. Desde el estudio de Parra del Riego a *La masa sonora del poema*, mantuvo la tesis primaria con la que orienta su poesía y sus investigaciones literarias, toda heurística intelectual: *no hay poesía sin ritmo*. Sin pausas se dedica a comprobar esta afirmación. Admitía que un poema puede carecer incluso de sentido, pero no de esas *secuencias que se dan en el tiempo*.⁴ La seducción por la forma necesitaba instrumentos para ser, en la medida



2. “Darío no es sólo el más importante, el más sabio poeta de Hispanoamérica, el más complejo e incasillable”, dice en *Conocimiento de Darío* (127).

3. Una conferencia en Montevideo del músico Luis Giordano, el 3 de noviembre de 1932, da una idea cuando habla de “estado de gracia para escuchar”, de un raptó que “nos exige por entero”, del temperamento estético, del despertar –de acuerdo con lecturas de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*)– “sentimientos abstractos y generales”. En el origen milenario de la música, sigue Giordano, “el hombre comenzó a vertir (sic) en sonidos vocales expresiones de sentimientos. De ello, el grito y, si queréis, la palabra. Y, con instrumentos, expresiones de movimientos musculares”. Considera el ritmo como “emoción física” que afecta, como componente básico de la musicalidad, al receptor: “modificaciones térmicas y dinámicas, apresuramiento de la circulación de la sangre, aumento o mayor rapidez de la respiración. Erizamiento de la piel, etc.” (15).

4. Puede haber poesía “sin métrica regular, sin rima, sin imágenes ni comparaciones, sin adjetivos, sin tema”, escribió –radical– en unas notas preparatorias del curso “Problemas métricos y rítmicos en la poesía de Rubén Darío”, que dio en la Facultad de Humanidades de la Universidad, en 1970. Henri Morier, en el artículo “Rythme” del *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, que Idea conocía, da noticias del remoto antecedente del monje Beda el Venerable (siglo VIII): “De vray le Rythme peut estre fait par soy sans Metre: mais le Metre ne peut estre sans le Rhythme ou mesure. Ce que l’on peut dire plus clairement, Metre est un chant contrainct par certaine raison; Rhythme est un chant libre et non sujet à aucune loy. Traduction de Claude Fanchet (xvte)” (371).

posible, develada En cuadernos de primera época que conforman una serie extensa (“Ritmos”, c. 1950) de la Colección Idea Vilariño, y sustentan el desarrollo de sus trabajos de poética, toma notas manuscritas, transcribe fragmentos y acopia –basada en bibliografía de la tradición hispánica– discusiones del verso castellano y sus cláusulas métricas. En la medida que se forma con una práctica que consiste en investigar, traducir y comentar, y define un campo de estudio, comienza el trabajo en lo que puede llamarse *descomposición del material fonético*, es decir la división de los grupos rítmicos que componen el poema, que dan la clave del ritmo y son “más reveladores e importantes que los versos mismos”. Los primeros poemas que toma como objeto probablemente los supiera de memoria, escritos por Espronceda, San Juan, Garcilaso, Manrique, Bécquer, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, Parra del Riego, Herrera y Reissig, Antonio Machado.⁵ Los modos de notación de la “masa sonora”, en la que busca “la simetría en las estructuras poéticas”, abren camino a una investigación pionera (basada en Pius Servien, como se verá más adelante) sobre la poesía de Machado que se anuncia en *Número* como capítulo de un trabajo que publica en 1958 con el título *Grupos simétricos en poesía*.

En el artículo que dedica por completo al ritmo,⁶ tema que desde entonces persistirá como un recurso obsesivo, Idea Vilariño busca las “leyes naturales” que rigen al poema. En las formas de Machado, que le son afines, no solo encuentra rigor rítmico en estructuras simples, poesía de “apariencia descuidada y sencilla”, sino “errores, versos perfectibles”, pues asume ya los preceptos del “esquema ideal” como factor de belleza: “la hermosa proporción entre las partes, la *armonía* general”, el “equilibrio”. No corrige los defectos métricos con sus propias palabras –como hacían Carlos Vaz Ferreira y Andrés Bello–, sino que se limita a señalar las fallas de acuerdo con su interpretación del ritmo. Ya entonces arte y estructura eran sinónimos. Idea Vilariño lee bajo el rigor geométrico y constructivo de la prédica de Torres García. Véase el artículo inaugural del número 1 de *Círculo y Cuadrado*, publicación que tuvo seguidores entre los jóvenes con vocación por el arte, entre ellos los integrantes de la futura Generación del 45. Torres escribe que “estructura” no sólo significa *construcción* sino “orden total (universal) con todas sus significaciones” (1936, 1-2). En el número siguiente de *Círculo y Cuadrado*, dice, en medio de las espirales de su estilo, que el fundamento del arte *debe ser* “la proporción y el ritmo”

5. La lista es mayor y la dedicación puesta en ella, empeñosa. Idea tomaba un poema y anotaba, siguiendo un esquema numérico, los ritmos tónicos y tímbricos. Algunos de los autores de la primera selección serán la fuente de sus estudios del ritmo.

6. “Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado” (1951).

(1936). La edición de *Escritos* da los elementos de aprehensión conceptual que persigue Idea en sus estudios literarios: *geometría, ritmo y tono*.⁷

Pertenece a Real de Azúa la observación de que “el pensamiento torresiano es bien visible en numerosos escritores —poetas y ensayistas sobre todo— y en varias direcciones”, más allá del sabido influjo en “los ejercitantes de la pintura que Torres y su ‘Taller’ formaron” (1964, 99). Si hubiese continuado sus ensayos, la solidez de sus puntos de vista habrían permitido a Real de Azúa establecer relaciones entre esos escritores, que eran los de su generación, con el “universo orgánico, inteligible, ordenado por la *Regla*, medible por el *Número*, distribuido por la *Proporción* y la *Estructura*, regido por la *Norma*, movido por el *Ritmo*”, del que partía el pensamiento de Torres (95). Si *Clinamen* no responde a una oculta razón torresiana, de seguro sí el nombre escogido para la publicación que fundó Idea Vilariño y desde la cual extendió sus trabajos de creación y de crítica, de poesía, traducción y ritmo, *Número*, con la inscripción de Filolao: “Es verdad, todas las cosas que se conocen poseen número. Pues sin número no habría modo de entender ni de conocer cosa alguna”.

En una de las publicaciones de *Número* Idea Vilariño traduce a un esquema algunas composiciones de Antonio Machado. Las estructuras fónicas se revelan, de esta manera, como cuantificables que componen figuras geométricas. Idea aísla los sonidos de la totalidad del poema y encuentra simetrías. Traslada la masa sonora a una figura visual, pasa del ritmo en el tiempo al *ritmo en el espacio*, tal como la simetría se entiende desde la antigüedad. Al esquematizar la estructura del poema hace que la relación de periodicidad (ritmo sonoro) sea percibida como una proporción (ritmo visual). Aísla las células rítmicas y deja de lado el procedimiento métrico, material, con el que se establecen en la poesía simetrías que facilitan el canto, como un estribillo. La simetría no está dada en la horizontalidad de los versos sino en la relación de los grupos acentuales que los componen, conectados por una geometría que por supuesto incluye a la vertical.

La zona a la que derivan estas cuestiones tienen de fondo el “ritmo puro”, quizá contenido en el abusivo vocablo “poesía pura”, perseguida en la creación y sobre todo en la crítica en el último tramo de los años 40, cuando Idea Vilariño daba los primeros disparos de rigor contra el discurso literario hecho con afectación retórica.⁸ Aunque algunos críticos consideren la “mística” de

7. En Torres García, Joaquín, *Escritos*, 1974, parágrafo 64, p. 35. La serie titulada “La obra de arte como estructura” es fundamental en varios sentidos. Un énfasis de Torres “en la manera de representar radica el arte y no en la representación” es un punto de partida para Idea. Luego: “El tono es conciencia, afirmación, acento”, p. 119, en el que habría que trasponer tono en pintura con tono vocálico en poesía. Por otra parte, fundamental para la “organización” (que Idea prefería a “construcción”) del poema: “Hay que partir, pues, de lo asimétrico”, p. 83.

8. En la contundente reseña de *La poesía pura*, de Henri Bremond (Buenos Aires, Argos,

Idea Vilariño, en este punto parece separarse de Torres García. Llega con su expresión hasta un límite en el que alcanza al silencio, y es esquivada al enunciado teleológico, totalizador, universal.⁹ En la reseña sobre *La poesía pura* de Henri Bremond había anotado al pasar que “la ciencia de la poesía dejó de ser metafísica”, posición que tiene debajo el avance, por un lado, de la “ciencia literaria”, desprendida de la filología germana, y por otro (o por el mismo) la radicación en el ámbito rioplatense, en general hispánico, de la estilística como disciplina que cierra el estudio orgánico-evolucionista del texto literario.¹⁰ A la altura en que parece intentar –al igual que sus colegas– un paso hacia la lectura “finalista”, que acosa al ideal del texto acabado y *perfecto*, Idea Vilariño descubre a Pius Servien, a quien toma como principal, probablemente a través de un ensayo de un poeta leído con voracidad en principio por poetas.¹¹ Las ideas de Servien, “la tentativa más interesante y audaz que se haya hecho para capturar la Hydra Poética”, según escribió Valéry en la portadilla de *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Paris, Boivin & Cie. Éditeurs, 1930), lleva a Idea Vilariño a afinar sus modos de audición y, ya descartada la “ciencia literaria” que tenía bajo sospecha, a entrar en una nueva fase de interés por el ritmo, “introducción física a la estética”.



1947), que firmó con el nombre de Ola O. Fabre en *Clinamen*, n.º 3, 1947, hace ver el horror que le produce –lo lleva hasta el final– el “disparatar sobre poesía”, “poesía pura en particular”, que regía la glosa del poema. Arremete con seguridad de juicio contra “ese clima de mistificación y sin razones que crea la mayor parte de los teorizadores de poesía”. Además de castigar en este caso las posiciones de Bremond, autor al que no vuelve, y el hábito embrollón de los comentadores de poesía (que no dejó de crecer desde los años 40), introduce el conflicto de los límites de poesía y prosa, a los que suele regresar, límites a los que renuncia en favor de la idea de ritmo. Es despectiva: “Es posible que Bremond salte las páginas y crea que la diferencia que existe entre la *Eneida* y *Los tres mosqueteros* se debe a que una obra está en verso y la otra en prosa”.

9. Martha L. Canfield titula sugestivamente “La proyección cósmica: Idea Vilariño” al logradísimo estudio que le dedica en *Configuración del arquetipo* (1988).

10. El Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Amado Alonso, había irradiado su influencia. Atento a los movimientos exteriores, Roberto Ibáñez, en Montevideo, impulsaba sus especulaciones con aquel rigor en conferencias que dio en ocasiones a partir del estudio de manuscritos de poetas uruguayos del Novecientos, sobre todo Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini.

11. “Le cas Servien” es de 1942. La figura de Paul Valéry tiene un explosión de reflejos múltiples en 1945, poco después de su muerte. En el pensamiento poético de este tiempo, que se creaba en nuestro ámbito, su influjo es incuestionable, y quizá sólo pueda compararse al entonces insoslayable Thomas Stearns Eliot. La revista *Sur* le dedica a Valéry el número 132, de octubre de 1945, que incluye “Valéry como símbolo”, de Jorge Luis Borges, con su recordada definición del hombre “infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos”. Borges acaba el ensayo con una palabra final que para Idea era clave: “prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden”.

e e e e e i o e a i
 i o a e u e e e e e
 e e g e e i o n a e
 i a a o e e a i o a a
 e e e a i i e e e e a
 o e e e e e e e e i a
 e a a o a e o e o e e
 u o a e e e e e a o i a

e e e e e i o e a i
 i o a e u e e e e e
 e e g e e i o n a e
 i a a o e e a i o a a
 e e e a i i e e e e a
 o e e e e e e e e i a
 e a a o a e o e o e e
 u o a e e e e e a o i a

e e e e e i o e a i
 i o a e u e e e e e
 e e g e e i o n a e
 i a a o e e a i o a a
 e e e a i i e e e e a
 o e e e e e e e e i a
 e a a o a e o e o e e
 u o a e e e e e a o i a

e e e e e i o e a i
 i o a e u e e e e e
 e e g e e i o n a e
 i a a o e e a i o a a
 e e e a i i e e e e a
 o e e e e e e e e i a
 e a a o a e o e o e e
 u o a e e e e e a o i a

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

3	4	4
4	3	4
3	4	4
3	4	4
5	2	4
3	4	4
5	4	2
4	3	4

INTENSAS (VOCES)
 IGUALES INVER?
 ACENT S/ALGOS
 E MAS NUMEROS
 MAS ACENT.
 NO SIEMPRE: I

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

3	4	4	4	3	4
3	4	4	3	4	4
5	2	4	3	4	4
5	4	2	4	3	4

88 VOCALLES
 33 e 27 a
 16 o 10 i
 2 u
 ACENTOS
 12 e
 6 i
 5 a
 1 o

En la época de la máquina de escribir y el uso de color para señalar las variantes de forma, ensaya su método con "Thanatos" de Rubén Darío, cuyos resultados divulgará en un curso de Humanidades en 1970 y luego en un folleto de 1986.

No obstante se centre en poetas castellanos, del siglo de oro al modernismo, en las fuentes de teoría comienza a alternar la tradición hispánica con la discusión francesa —en la que funcionaba Servien— sobre prosodia y ritmo (*periodicidad percibida*), cuestión que tiene la cuna en Atenas, con Platón (*Timeo*, *Filebo*), y no en Roma, como era el caso de los gramáticos castellanos. En esa tarea de transcribir las lecturas útiles al estudio, Idea aprende con los españoles la descripción discutida de la métrica y su desarrollo histórico, y con los franceses el vínculo de las artes entre sí, ligadas por el ritmo, que lleva a especulación estética con lecturas de Maurice Emmanuel, André Lalande, Etienne Souriau, Paul Claudel, entre otros. Por un lado se encarga de conocer a fondo las formas de poesía en castellano, y por otro de mantener una reflexión abierta sobre el ritmo como fenómeno. En uno de los cuadernos (“Le Rythme”) en los que fija el recorrido de lecturas amplias y sofisticadas, pasa de transcribir fragmentos de Aristóteles y Quintiliano a anotar el acento en las letras de tango.

En los años que comienza su investigación en la crítica metódica, árida y apasionante para el proyecto que acabaría —como toda realidad conocida— en “un libro grande”, el de 500 páginas que se dijo más arriba, Real de Azúa trabaja para desconfigurar el arquetipo ultragrecista de Emilio Oribe —profesor de filosofía e ideólogo de la estética divinizante impartida en las aulas en los años 40, donde se formaban los profesores de literatura—, introduciendo teorías literarias plurales que extendían los recursos de análisis e interpretación de la literatura. Es dentro de un nuevo campo heurístico, disciplinado y traductivo donde Idea Vilariño elabora un método al que parece dedicarse más que a sus delgados libros de poesía. Entre *Por aire sucio* (1951) y *Nocturnos* (1955), editados por el sello Número, a través de la preparación de clases y artículos acaba de dar firmeza a las bases elementales del orden propio, a una poética en la que está por delante el hecho sonoro, la afirmación que niega que la poesía exista sin ritmo.

Una consideración del doctor Alfredo Cáceres, a propósito de la actitud de Torres García, señala el camino de rigor: “enseñanza en el Orden y la libertad por el Orden”.¹² No obstante es en las expresiones del pintor donde están los futuros trayectos y la actitud de Idea: “Primero la necesidad, después el oficio”, dice (1938), y en la última línea del mismo texto en el que impulsa el arte y la reflexión de sus problemas pese a todo, como ha de asumirse lo inevitable, agrega: “Tenemos que poseer la ciencia de antes de que fuesen creadas las cosas”.¹³

12. A. Cáceres, “Nuestra actitud”, en *Círculo y Cuadrado*, 1, p. 3.

13. J. Torres García, “Aquí, Montevideo”, en *Círculo y Cuadrado*, segunda época, n.º 6, 1938, pp. 5-8. El texto es un llamado a la acción, de fuerza emotiva. Torres reclama otra vez por el arte “todo estructura, ritmo, unidad” y pide “establecer una relación entre el mundo del pensamiento abstracto (por extensión geométrica) y la realidad. [...] una relación cons-

A la altura en la que Idea prueba una aproximación acústica al poema (1947) con el análisis primigenio de Parra del Riego, y sobre todo –un poco después– con los “grupos simétricos” en Machado, Lauro Ayestarán era ya el oído métrier, quien acumulaba trabajos de gabinete y de campo en la mayor investigación musicológica que conozca el país. Carlos Quijano, en *Marcha*, les daba cabida a todos, investigadores ideales, jóvenes parricidas de generaciones anteriores que carecieron de metodologías para el dominio crítico, y así pudieron basar la interpretación en la función letrada del disparatar; son –los nombrados por Idea, al principio– traductores en sentido amplio, y en este punto convergen en la matriz de la Generación del 45. Ayestarán había escrito en 1938, antes de comenzar la recolección de música folclórica grabada en cintas, que “Hablar de música es ya una traición. Tal delito radica en este escamoteo: recibir una sustancia sonora y entregar una sustancia literaria. Hablar de música es, pues, traducir. Y aquí más que nunca traducir es traicionar”.¹⁴

En el camino de establecer una cronología del ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica, se cruzan itinerarios lentos, anteriores, inevitables. Un episodio aislado, por poner un caso, establece una correspondencia que será recogida por *Número*. Con el título “Carta de París”, *Círculo y Cuadrado* publica un escrito del pintor Jean Héllion enviado a Torres García. Debe ser la primera vez que en Uruguay se tienen noticias de Raymond Queneau, un joven ligado al surrealismo que se oponía al movimiento, a juicio de Héllion, por su “esfuerzo constructivo”.¹⁵ Llegada la hora, Emir



tante entre lo universal y lo particular”. Al principio habla de la penuria de enfrentarse al arte, y da un ejemplo de resistencia: “La idea de crear un centro de cultura artística y una revista, para despertar en nuestro medio un concepto de arte más profundo y universal, ha sido llevada por nosotros sin desmayo. Durante casi cuatro años y con la carencia más absoluta de medios, hemos logrado mantenernos en tal tono de afirmación, que esto ha hecho posible sostener el interés por el estudio de los más complicados problemas de arte”. Existe un paralelo entre la actitud visceral, renacentista de Torres y la vocación (espartana y estoica por necesidad) con la que Idea llevó adelante sus estudios de ritmo, incluso en períodos en los que esperaba de ese trabajo una remuneración que la ayudara a vivir (ver en esta *Revista* carta a Ángel Rama, 1 de julio 1976). Ni la falta de interés editorial, ni de interlocutores (aunque entre excelentes y atentos colegas), de espacio y de recursos desestimularon el desarrollo de aspectos casi intocados del arte verbal.

14. Citado por Coriún Aharonián en el prólogo a su edición de *Textos breves*, de L. Ayestarán (Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, 220 pp). Una versión sucinta del texto de Aharonián se publicó con el título “101 años de Lauro Ayestarán”, en el suplemento “La Lupa”, *Brecha*, Montevideo, n.º 1502, 5 de setiembre de 2014.

15. Dice el pasaje de la carta “últimamente recibida”: “Le Surrealisme va de travers, de plus en plus et ses écrivains semblent autant à bout de souffle que ses peintres. Je leur préfère de loin un jeune romancier, Raymond Queneau [...]. Il oppose au Surrealisme un effort constructif, sain, sans doute encore embryonnaire et peut-être influencé par l'extraordinaire William Faulkner (connaissez vous “As I Lay Dying”, traduit en français sous le titre: ‘Tandis que j’agonise’, par Faulkner (NRF)? J’attends beaucoup de Queneau”. En J. Héllion (1936).

Rodríguez Monegal e Idea Vilariño levantan el consejo dado a Torres. En 1952 Idea traduce con una cuidada tensión sonora tres poemas de Queneau, presentados por Rodríguez Monegal, esta vez atento a la forma: “No hay una torpeza de ritmo, un exceso de gusto. De cabo a rabo, el poema [“Si tu t’imagines”] se alza con su tono agríndice, su consejo sobrador, su flexible y pegadiza melodía”.¹⁶ Ante los recursos teóricos y prácticos sobre el ritmo que por entonces dominaba la traductora, la presentación es solo una noticia escrita en prosa elegante, precisa, suelta. Idea Vilariño traduce “Si tu t’imagines” (al que Joseph Kosma había puesto música, como señala la nota de Rodríguez Monegal), “Tant de sueur humaine” y “Le Havre de Grace” en busca de la fidelidad a la asonancia.¹⁷

Con la entrada de Queneau en el ámbito hispánico, la traducción queda ligada al estudio prosódico del poema, al ritmo como objeto de análisis. También en *Número*, 20, previo a los poemas de Queneau, Idea publica el casi inadvertido artículo “Una ciencia de la poesía. Pius Servien y los ritmos” (1952). En una nota con tipografía minúscula presenta al autor con doce libros de los cuales existe, desde entonces, menos de la mitad en el acervo de la Biblioteca Nacional. Escribe: “Menos conocido que su discípulo o seguidor Matila Ghyka, sostiene hace 25 años, aparentemente sin mucho éxito, las ideas que exponemos en este artículo” (230).¹⁸ Es capaz de resumir con claridad a Servien por el dominio del tema, al que pudo descontarle la sequedad a cambio del placer de describir, traducir, indagar lo concreto y lo abstracto.

En una extensión acotada de la crítica y la teoría literaria, pero igualmente infinita, Idea Vilariño une –como Real de Azúa– “conocimiento y goce” a la experiencia de lectura, fenómenos de “estética de la recepción” (que en 1905 Carlos Vaz Ferreira propuso estudiar mediante preceptos psicológicos) en el sentido de una pragmática que será formalizada, años después, por los teóricos de la Universidad de Constanza. Cerca, en Montevideo, Real de Azúa avanzaba en los años 50 a contramarcha de “la falsa

16. “Tres poemas de Raymond Queneau”, presentados por Emir Rodríguez Monegal, traducción de Idea Vilariño, en *Número*, año 4, n.º 20, Montevideo, julio-setiembre 1952, pp. 256-263.

17. En su ejemplar de *Número*, que ahora pertenece al Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, José Pedro Díaz hizo breves sugerencias al margen de la traducción. Prefería la literalidad al juego rítmico de la traductora. En un caso, Díaz quiso “mar en calma” por “mer étale”, lo cual suma sílabas en español y altera el ritmo de los versos “et que leurs pétales / soient la mer étale” que Idea tradujo como “para que su aroma / sea la maroma”.

18. La comparecencia de estos nombres no es casual. Cuando Real de Azúa refiere a “algunas influencias” de Torres, enumera las “helénicas en general y en especial las platónicas y pitagóricas”, luego “los teorizadores del Renacimiento de la ‘regla de Oro’ (Luca Pacioli, el principal) y sus reelaboradores modernos (Ghyka, Servien, etc.), aunque con estos más bien pudiera hablarse de ‘contactos’ que de ‘influencias’” (99).

IDEA VILARIÑO-
~~IDEA VILARIÑO~~
ESTRUCTURAS
ESTRUCTURAS
RÍTMICAS

→ Análisis de poemas
Análisis de poemas
de
Juan R. Jiménez
Antonio Machado
Gustavo A. Bécquer

MONTEVIDEO

1965

Cuaderno de ritmos, 1965. Idea proyectó la edición de su trabajo. Con el tiempo deja de lado los análisis de Juan Ramón Jiménez y Bécquer y hasta el final se aplica a los poemas de Machado.

dicotomía de la inteligencia y el goce, de la fruición y del conocimiento”, considerando (lo infería de su labor, y lo sostenía con la crítica moderna) que la “armonía de ambas, su plena convivencia en un experimentar estético completo”. Los estudios de ritmo de Idea Vilariño son un ejemplo inmejorable de “la armonía necesaria” que Real supuso en “toda descripción neutral y afinada de la experiencia estética”, en la que coexisten y coinciden “elementos intelectuales, volitivos y sensibles”.¹⁹

Para la investigación en la poética de Idea Vilariño, además de “Conocimiento y goce” el artículo dedicado a Servien es imprescindible. En sus términos, el análisis del sonido en sus cualidades de duración, intensidad, altura y timbre permite separar en diferentes sustancias la naturaleza rítmica del poema, y lleva a comprender, en esas regiones, la inversión de Valéry: “En el poeta: / El oído habla, / La boca escucha”.²⁰ A la esencia física del sonido Servien le agrega la “quinta rítmica”, aritmética, “que viene —explica Vilariño— de ordenar el flujo lírico en paquetes de determinado número de sílabas, paquetes que los libros de métrica llaman versos (alejandrinos, endecasílabos, etc.) pero que no constituyen un ritmo elemental, no son un elemento de análisis rítmico, sino seres complejos” (235). El *ente* al que le quita atención en busca del ritmo como organización, el “ser complejo y lleno de prejuicios” en definición de Servien, el verso, es cuestionado de manera severa aun cuando componía la unidad de análisis para los autorizados indagadores de poesía, metódicos, en el Uruguay de 1952. Por supuesto que reconoce que la “ciencia de lo lírico” no sirve para escribir poesía, de la misma manera que “las ciencias de la vida no pueden reconstruir el hecho vivo” (241). La utilidad de un método que acaba en la matemática es conocer la poesía, investigar a través de la “primera ley general de la estética”, descubierta por Servien y aplicada por ella: “Todo objeto en el cual se reconozca un ritmo tiene una estructura numérica, una estructura que puede transcribirse en números, *cuyos números obedecen siempre a una ley simple*” (232). Desde entonces su análisis estructural, formalista, se decodifica en cifras.

Dos años después de publicar su artículo, que es la primera traducción al español, en fragmentos, de Servien, viaja a París e intenta encontrar al

19. Las citas están tomadas del folio 7 de “Conocimiento y goce”, inédito de Real de Azúa, mecanografiado. Colección C. Real de Azúa, Archivo Literario, Biblioteca Nacional. En la página siguiente, una síntesis de ideas de Gaëtan Picon, autor que Real compartía con Idea Vilariño, sirve para considerar los problemas de intencionalidad estructural —podría llamarse así— en los poemas que sirven de fuente a los estudios de Idea sobre el ritmo: “No hay placer sin recreación inconsciente de la creación, pero también existe un proceso de inteligibilidad ante la obra que no es lo que de racional, de consciente, aplicó a ella el propio creador”.

20. Citado por J-M Rey, *Paul Valéry. La aventura de una obra*. México, Siglo XXI, 1997, pp. 18-19.

lingüista, matemático y poeta, que le había dado mucho a su temperamento auditivo, culto. Tiene otra suerte:

Vi a Queneau en la *Nouvelle Revue*. Le escribí antes porque decían que era imposible verlo. Interesante, cansado, ojeras, no sé si asmático. Me prometió enviarme poemas para *Número*, pero él creía que eran intraducibles, –yo los traduciré, le dije. Le escribí a Servien pero estaba de vacaciones. Tengo su gentilísima respuesta. No había nadie más que me interesara ver.²¹

De regreso a Montevideo se encarga de los “intraducibles”, dos sonetos de Queneau que publica en 1955.²² En el mismo índice de *Número* suma a su tarea de traductora del francés un nuevo avance en los estudios de la organización sonora del poema, esta vez con ejemplos de “perfección” en las combinaciones tímbricas de Julio Herrera y Reissig. En este análisis sucinto, además de mostrar con sus esquemas la versatilidad de Herrera, discute el alcance de la rima (como rítmica de timbre), que en 1952 había llamado “uno de los accidentes más llamativos y artificiosos del verso”.²³ Observa el “remate sonoro” del poema y advierte que la “rima perfecta” puede coartar los ritmos espontáneos. Con ello pone a circular una tensión poética que mantenían los de su generación con respecto a los poetas anteriores: cómo evitar lo artificioso, cuando ya el lenguaje lo es. De otra manera: cómo evitar el artificio en segundo grado, cómo entregar la expresión a la “naturalidad”, al flujo espontáneo, inevitable como la respiración y la voz, como el cuerpo (espacio acústico, caja de resonancias, objeto rítmico). Más que al dictado de los preceptos de la métrica, la poesía lírica debe al impulso sanguíneo, al ritmo del cuerpo que Servien tuvo en cuenta (también Ghyka) en la comprensión del sonido: deprimido, el corazón da menos de 70 golpes por minuto; excitado, más de 80.

Los estudios del ritmo en los que Idea trabajó con propiedad son el sustrato, la raíz de una poética cuya seducción no está en lo que trata y representa, en sus temas, sino en la organización sonora, en el instinto musical, “un signo original y poderoso que se adueña de inmediato de la atención del lector y se graba en su memoria” (Canfield, 71). Movimiento, periodo, ciclo, “cualidad de cuerpo vibrante” son términos que pueden



21. Diario, agosto (s/f), 1954, inédito. Colección Idea Vilarriño.

22. Beatriz Vegh estudia este intercambio y la relación posterior, entre poetas, en “Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilarriño / Raymond Queneau”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 6-7, *Palabras sitiadas*, Montevideo, 2012, pp. 223-237.

23. En el artículo sobre Herrera y Reissig escribe que “la rima, en algunas manos, ha llegado a ser un juguete vulgar, que puede servir tanto como el ‘verso libre’ para la simulación de la poesía, que se la ha transformado, a menudo, de medio en fin”. Ideas afines se encuentran desarrolladas en otros textos.

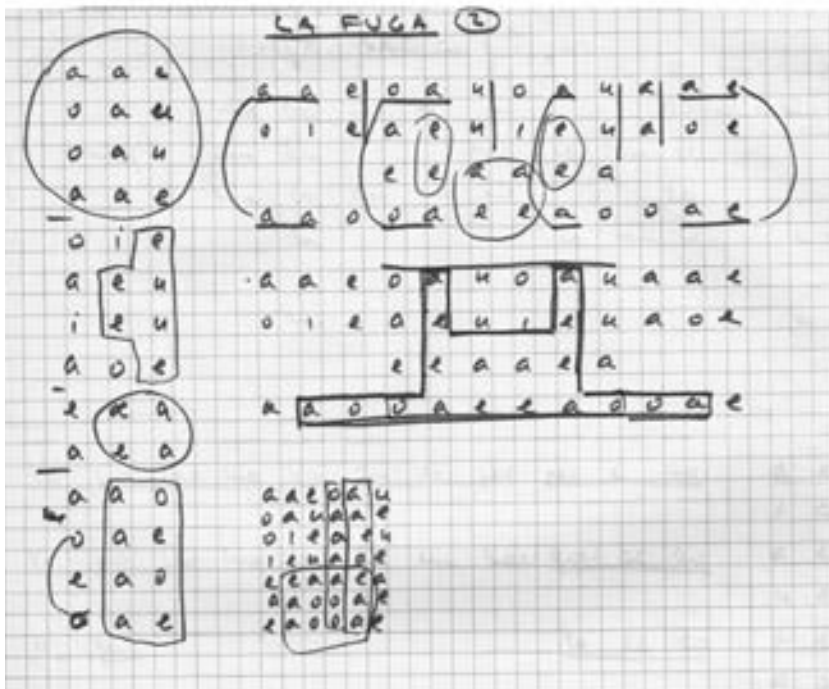
aplicarse tanto al sonido como a la poesía amorosa.²⁴ En 1958 todo está definido de manera irreversible. Con el tiempo Idea ofrece una extensión conceptual y en lo importante pocas variaciones. En *Grupos simétricos en poesía* mantiene la queja por el desinterés de los poetas en “los secretos de su técnica”, polemiza con la vaguedad crítica, agrava su ataque al “verso libre”, “hijo descarriado” de la convenciones de la versificación (5), y reserva energías a la preocupación por la “introducción física a la estética”. Dámaso Alonso, que era una figura de referencia, es maltratado por la dispersión en cuanto a la idea de ritmo (“no sabe de qué está hablando” [11]), que introdujo en sus trabajos sobre Pablo Neruda, y por la inexactitud al hablar de simetría. Apoyada en una escuela menos formal que la de Alonso, pero más aguerrida e intuitiva, artística antes que académica, desautoriza la “ciencia de la poesía” por carecer de “un conocimiento científico de los problemas del ritmo” (9). A esa altura había cruzado siglos de definiciones a través de Matila Ghyka (*Essai sur le Rythme*, fundamental como la obra de Servien), quien había comenzado su recolección con Aristóxenes de Tarento (*ritmo es en el tiempo lo que simetría en el espacio*) y había cerrado la suma con las preocupaciones de sus contemporáneos.


En *Grupos simétricos en poesía*, más allá del placer de hallar la perfecta equivalencia en los esquemas tímbricos y tónicos, al aislar las vocales –que reciben el acento, esencial al ritmo– en poemas de Manrique, Herrera y Machado, Idea no llega a conclusiones categóricas.²⁵ Antes que un aporte conclusivo desarrolla problemas en los que por delante está el conocimiento de la forma, el aprendizaje de las técnicas, la pregunta por el umbral de la estética, que fue de Roland Barthes y antes de Jakobson: *¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?* Con una “técnica de lo lírico” Idea restablece el conocimiento de la manera de representar, de hacer, previa al significado. El fin del instrumento, usado por pocos dentro de las teorías literarias (en adelante cada vez más dispersas), es la “aprehensión de la belleza”.

Cuando la idea de perfección se quiebre en la poesía de Uruguay, caen los principios que la sustentan, pero Idea Vilaríño no los deja. La dedicación al estudio del ritmo es parte de la soledad del que escucha, del

24. Como si hablara de amantes, anotó en uno de sus cuadernos de estudio que “cuanto más aumenta la frecuencia mayor es la intensidad”.

25. Tampoco sus comentaristas en la prensa. Ruben Coteló (en *El País*, Montevideo, domingo 19 de julio de 1959) intentó el milagro, en una columna de 6 x 10 centímetros, de resumir el trabajo de Idea y juzgar el “tufillo de anacrónico positivismo” de Servien. En *Deslinde* (Montevideo, números 14-15, octubre 1960), Emilio Ucar pondera el resultado pero no logra, al revisar el método y los propósitos de Idea Vilaríño, suspender sus prejuicios. En *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (quinta época, año IV, n.º 2, abril, junio 1959) Roberto Yahni no se obliga a objetar con facilidad sino a entender el estudio que comenta, lo cual origina la más precisa de las reseñas de *Grupos simétricos en poesía*.



 Borrador del estudio del poema "La fuga", de Julio Herrera y Reissig, en el que señala las relaciones horizontales y verticales del ritmo y encuentra una imagen simétrica de la estructura.

aislamiento y de la noche, que es el reino del sonido, y acaba en la soledad de quien no encuentra, en otro, una respuesta. En esa obstinación por la forma hay una fe comparable a los artistas que se formaron con Torres García. Desde fines de los 40 Idea insiste en la tenacidad que acabaría en un libro de 500 páginas. Mantenía viva la herencia histórica del Novecientos y seguía, omitiendo la referencia, el antecedente único de Vaz Ferreira, a quien renueva en asuntos de percepción métrica a partir de la figura del galope del caballo que halló en un cuaternario, peánico, del primer "Nocturno" de Parra del Riego.

Aquí se verá un caso en el que un "lúcido" se sujeta a la piedad. Idea Vilariño tenía un antecedente, en Uruguay, para su trabajo. Se titula "Contribución al estudio de la percepción métrica", fue publicado en 1905 y en ediciones posteriores, desde 1920, acotó el título. La propuesta de Vaz Ferreira en sus páginas es estudiar la métrica en tres fases: descriptiva, histórica y esquemática o de tipos ideales (78). Idea Vilariño cambió "métrica" por ritmo en el poema y continuó el vasto desafío. El último escalón de Vaz Ferreira era el "elemento psíquico", "la acción y los efectos de la actividad perceptiva; *lo que el espíritu hace con el verso, al percibirlo*" (79), y en este punto deja trunca cualquier explicación, que debía ser psicológica. Idea tampoco llegó a desarrollar el nivel más difícil, pero abrió, con el énfasis en la percepción del ritmo, la senda psicofísica a la percepción del poema.

Hay puntos en común, continuidad y ruptura entre *Sobre la percepción métrica* y lo que se recoge en *Grupos simétricos en poesía* y en trabajos posteriores. Vaz Ferreira recae en el verso como objeto (a través de la

métrica) y compara el estudio del poema con el de los organismos vivos.²⁶ Admitiéndolos como los más exigentes que han escrito en Uruguay sobre poesía a partir del “oído métrico”, del placer melómano, una comparación entre uno y otro daría lugar a un trabajo que excede a esta reseña. Cabe anotar que en la tentativa de dar los fundamentos de la percepción, en este caso del verso, Vaz Ferreira (educado en conocimiento del latín, lector de poesía francesa) consideró la “evolución de las formas” y la “fijación del ritmo” –claves en Idea– como elemento que perfecciona el verso “una vez que ha salido del amorfismo primitivo”.

De la audición de la poesía del Novecientos queda la huella incomparable de Vaz Ferreira. Medio siglo después continúa en Idea Vilariño, y con el tiempo, aunque el ritmo siga siendo fundamental en la escritura literaria, la línea –que ya había sido cortada entre un punto y otro– se pierde. Todo es dominio de la mistificación y la sordera que Idea repudiaba. La explicación de por qué eliminó toda alusión al antecedente de Vaz Ferreira, aun en la admiración, está en los textos. Que aquel siguiera la métrica del griego y del latín, basada en la duración de los sonidos, que considerara con estrictez una serie de reglas para analizar e incluso corregir poesía en español, y que admitiera la existencia del “verso totalmente libre” y “parcialmente libre” eran posiciones que imponían en Idea una distancia.²⁷ En una distinción



26. “Para conocer los animales o vegetales, es necesario, ante todo y esencialmente, observarlos y describirlos con toda exactitud tal como son. Esta es la base [...]. En seguida, es utilísimo el estudio de los antecedentes de esa realidad actual descrita: origen de los individuos y de las especies. Este estudio genético pone de manifiesto relaciones íntimas que sin él no podrían ni sospecharse” (77). En sus aproximaciones a la poesía, para Idea era igual. Es posible que su formación, por ejemplo en prosodia y ortología, en métrica, luego en lingüística y siempre en la especulación sobre el ritmo, se debiera a la necesidad de esclarecer el “origen de los individuos y de las especies”. Es notorio cuando recorre bibliografía de mitad del siglo XIX para entender el auge sonoro del modernismo. A propósito de la otra “genética”, contemporánea, que trabaja con las relaciones de un poema consigo mismo, en sus distintas etapas de elaboración, en algunos casos Idea consideraba la escritura de los manuscritos para determinar una postura acabada sobre la forma. Sobre Machado (en 1951 y en *La masa sonora del poema*): “No sostendremos que las estructuras y combinaciones que vamos a exponer sean producto de una elaboración consciente, elaboración que sólo el estudio de los manuscritos permitiría aseverar”.

27. La división entre ambos en cuanto a la cuantificación del metro es señalada, en intercambio por correo electrónico, por Jorge Liberati. Posterior es el encuentro de un folio, de las notas del curso sobre Rubén Darío en Humanidades (1970), en el archivo, que confirman la memoria de Liberati. Se lee: “[René] Waltz, en *La création poétique*, recuerda el sentido de la palabra ritmo para los griegos, el de algo vital, que corre fluidamente, y afirma que los latinos, que tradujeron por ‘números’ las diferentes acepciones de ‘ritmo’, falsearon todo, sustituyendo la noción de ritmo por la de medida. ‘Hijos de los latinos, dice, hemos endosado y adoptado su error [...] hemos hecho depender el ritmo, menos de la docilidad del poeta a las sugerencias de su oído y de su gusto musical, que de la observación de las prescripciones formales y de las reglas convencionales’. Agrega [Waltz] que tomamos como *verso*, que en latín significaba línea, *rangée*, una línea de escritura caracterizada ante

fundamental, subraya en los ensayos y en los cursos la necesidad de acabar con un malentendido que perduró durante siglos y Vaz Ferreira amparó, a pesar de la reacción de Andrés Bello en 1835: la doctrina de las sílabas breves y largas, que tiene sentido en latín, en francés y en alemán, idiomas que Vaz tenía en cuenta, pero no en español pues la lengua no presenta aquellas variaciones en los sonidos vocálicos (fundamentales en la trama sonora) y el ritmo se establece por la intensidad y el timbre.

Por otro lado, para Vaz Ferreira el último cuarto del XIX estaba fresco y con él “la ruina progresiva y finalmente la destrucción” de la métrica (Genette, 55), lo cual originó (no sólo en Francia) “el continuo debilitamiento de los modos auditivos del consumo literario” (Genette). Al enfrentarse a la novedad del llamado verso libre tentó clasificaciones²⁸ que para Idea Vilariño, al pasar por la lectura de T. S. Eliot, carecían de utilidad. El objetivo no estaba puesto en el verso, cuyo valor central en el poema –dado por la tradición– se relativiza (“no hay por qué respetarlo tanto”), sino en los grupos rítmicos que lo componen y lo dominan. Tradujo de Eliot (“Reflections on *Verse Libre*”, 1917) y citó más de una vez que “El verso nunca es libre (para quien propone un trabajo cuidado)”. Y escribió que la primera parte del enunciado ya es suficiente. Otro apoyo anglosajón es, fugazmente, Chesterton, de quien anotó en un cuaderno una línea que se le atribuye: “El verso libre, como el amor libre, es una contradicción de términos”.

Como otros críticos del 45, Idea Vilariño modernizó al Novecientos y su estela extemporánea: la relación con *Sobre la percepción métrica* en cuanto al estudio poético es un caso soterrado y ejemplar. Referir al antecedente de Vaz Ferreira hubiese sido atacar los supuestos de partida, e Idea prefirió, al dejar atrás al maestro, omitir toda alusión. Por ejemplo, si solo se considera al “verso libre” la tensión dura siempre. En su ensayo sobre el “Nocturno” de José Asunción Silva, el análisis le permite pretextar un ataque a la consideración de Rufino Blanco Fombona sobre el poema: “dechado de versolibrismo”. En todo caso, lo que Idea admite es el “verso

todo por el número de sílabas (reacciones los románticos, los simbolistas, etc.) dando más importancia al aspecto visual que a la sonoridad”. Colección Idea Vilariño. Clases: Curso Darío-Humanidades.

28. Este aspecto merece una monografía. Vaz Ferreira sostiene que el verso libre existe de acuerdo con tres puntos de vista: el de su ordenación estrófica, el de la rima y el de la medida y del ritmo. Lo dice en el prólogo (1919) a la edición de *Sobre la percepción métrica*, de 1920, y lo mantiene en reediciones posteriores. Después de leer a Idea Vilariño la crítica a Vaz puede ser sencilla pues bajo sus perspectivas aquel suena parcial y erróneo. Al tratar un fenómeno contemporáneo y desconocido, el *versolibrismo* (“la plaga se desata hacia 1920”, según escribió Idea varias veces) debe renunciar a la “percepción métrica”, que era de su dominio estricto.

liberado”, nacido de las divisiones sobre la forma entre simbolistas y parnasianos.²⁹ Si bien el énfasis parece solo un capricho, la confrontación es central en sus propósitos. El poema es una sucesión acentual que responde a una estructura imperceptible para el observador común. En toda forma subyace una organización opuesta al caos, a lo asimétrico, y el ritmo —verdaderamente creador— es “condición previa al sentido” (Wellek y Warren, 267).³⁰

La trama compleja no va más allá de “buceos serviciales, modestos preámbulos” al estudio de la totalidad del poema (*La masa sonora del poema*, folio 72). Aún en el esfuerzo casi matemático, “se trata sólo de ir inocentemente oyendo, y anotando lo que se oye; [...] registrando las formas emergentes. Las que, por un lado, revelarán que el ritmo es un gran productor de formas, estructuras, sistemas”. El campo analítico es inagotable como la relación entre las letras y los números, y no se acaba en el método descriptivo que Idea Vilariño aprendió y enseñó para dividir al poema en secuencias sonoras, en grupos extensos y mínimos. Ante el poema no desatiende ningún aspecto: vocales, consonantes, sílabas, aliteraciones, timbres, acentos, etc., “que entretejen sus propios ritmos”. Como los formalistas rusos (Wellek y Warren, 202), usó estadísticas para medir el comportamiento de las vocales. Cuando conoce las discusiones, a partir de los años 60, del estructuralismo, asume la estructura del contenido (a la que no siempre pretende llegar) como un objeto móvil, polivalente y

29. “Buscaban [Verlaine y los simbolistas] no el ‘verso libre’, como se dice a veces, sino el ‘verso liberado’; liberado de los rigores de la rima idéntica, que era sustituida por una apenas parecida, y por las asonancias. Buscaban volver a la música con sus nuevas libertades, con el poder de la sugestión sonora, con las aliteraciones, con los nuevos ritmos” (*El Nocturno de José Asunción Silva*, 33).

30. “Rhythm may bring to birth the idea”, palabras de Eliot en una conferencia en Glasgow (“The Music of Poetry”, 1942). Antes de escribir un poema, Yeats “suele pescar una tonada” (citado por Pound, 195). Ivan Fonagy, a quien Idea Vilariño leyó después que a Eliot y Pound, también parte del supuesto de que los elementos sonoros *constituyen* la expresión del mensaje, y habla de un caso referido en *La masa sonora del poema*: “Robert Frost mentioned in his lectures the poet’s commitments. The first measure determines the rhythm of the poem and with each word the choice of the following words will be more and more restricted, until the poet is finally caught in the net of commitments”. Unas líneas debajo: “Even free verse is governed by stricter rules” (I. Fonagy, “Form and function of poetic language”, *Diogenes* 51 (Fall), 1965, p. 73). Vilariño tenía testimonios de cómo para algunos poetas —Valéry, Maiakovski— “ante la inminencia del poema, el ritmo venía primero, antes que el significado. Lo que en cierto modo estaba implicando lo mismo: el verso venía obligado a una forma; no era libre” (Albistur, 22). El procedimiento de los poetas mencionados aquí también es suyo. Habría que consultar los manuscritos para un análisis de la forma. Lo que dice de la composición es inquietante: “casi nunca tuve que corregir un poema. A veces lo escribí cuatro, cinco o más veces sin salir de él, en una misma noche, en una misma hora. En general escribo el poema de una vez y a menudo sin hacer una corrección. A lo sumo, como te dije, testo un terceto, o la mitad, o lo que sea necesario, para dejar lo esencial” (Albistur, 34).

plural, capaz de propiciar intersecciones en distintos puntos con la estructura de la expresión, conformada por los grupos rítmicos, y de crear así otras relaciones de objetos, estructuras en diferentes niveles, estéticamente activas.³¹ Por entonces, con la excepción de Gilles Deleuze, nadie recordaba a Pius Servien.

En los estudios del ritmo hay estabilidad y placer, resultados duraderos e incluso descubrimientos enigmáticos como el de las figuras geométricas en el esquema de la sucesión de las sílabas. Las soluciones a los planteos de poética, en cambio, son escasas, tenues de principio a fin, y admiten de manera reiterativa la dificultad de extraer conclusiones del estrato fonético. Por qué ciertas formas se imponen, por qué un verso prospera y otro se hunde, así estén escritos con la misma división acentual, se esbozan sin respuesta. También queda en blanco la relación entre la forma y “lo que el poema dice”, asunto que aclararía “a qué fin estético o expresivo sirve” la estructura y qué intersección formal desprende la “emoción estética”. Así se considere un manual para la audición del poema, la dimensión del trabajo en general está contenida en los desafíos que la descripción de los acentos deja a la vista, y su sola existencia es ya una contribución de enorme valor cuando priman la pereza y el máximo desprecio a la forma. El planteo de Idea Vilariño, como si tratara un programa científico, admite un momento posterior del estudio de poética (“estos esquemas serán, tal vez, útiles para calar en más hondas indagaciones acerca de lo que el poema dice y de cómo lo dice”), y proponen la hoja de ruta para valorar apropiadamente sus poemas.

Si de algo no carece, en cuanto escribe, es de claridad, precisión, agudeza. El estudio del ritmo, o “los ritmos”, funcionaba como un trabajo exclusivo y un extraño pasaporte, una esperanza. En respuesta a una invitación de Casa de las Américas para un homenaje a Darío, que recibió en carta de Haydée Santamaría (8 de setiembre de 1966), ofrece sus “trabajos demasiado técnicos” sobre el poeta. Entre 1973 y 1985 habría que suponerla como la protagonista de *Silencio*, de Ingmar Bergman: encerrada en una habitación, siguiendo los intervalos del carril de la máquina para neutralizar el ruido de las calles. En una carta a Ángel Rama (copia manuscrita, julio-agosto 1978), dice:

Mi única gran tarea, lo único que sé, lo que tal vez sé más que nadie es cuanto tiene que ver con ritmos. El trabajo exhaustivo sobre textos me ha llevado a resultados <clareadores> milagrosos, e increíbles sobre los autores que trabajé. Tengo un libro con 4 partes: Machado, Julio, Darío y Bécquer [...]

31. “Muchos lingüistas se inclinan a pensar que, de los dos planos de la lengua, el del contenido y el de la expresión, es sobre todo el último el que posee en sí mismo una estructura organizada y cerrada, mientras que el sistema del primero sería inestable, abierto, y no constituiría una estructura, hablando propiamente” (Lotman, 121).

Alude al trabajo que acabará quince años después (quitando a Herrera y Reissig y a Bécquer de la lista) a pedido de Murguía. En 1978 habla de las dificultades de recibir ingresos (“Hudson me servirá para tapar múltiples agujeros”), de la búsqueda de quien se interese en darle un contrato para dedicarse a sus estudios y de planes sorprendivos: “Propuse a Beto [Oreggioni] una colección de novelas policiales a plazo fijo y pagos fijos que me permitiera vivir mientras trabajaba en los ritmos”. La finalidad es una forma de la resistencia (“exponer, enseñar, demostrar mi método y sus insospechables resultados”, en la misma carta a Rama), cuando el paisaje cultural era tan desolado como en “Aquí, Montevideo” (1938) de Torres García. Dada la relación con la forma, no había manera de detener la aplicación, el placer, el juego, la aventura, la persecución de las partículas evanescentes por donde cruza su relación con la poesía y la existencia, incluso más allá del sentido. Por ese destino ante la forma pasaba el hecho mismo de ser artista.

Cuando en 1985 Cesare Segre señala que los fenómenos de orden acústico “se están revalorizando lentamente” (69), Idea Vilariño lo había hecho casi todo y conocía a los autores que el profesor italiano citaba. En aquel año comienza una época exitosa (aunque poco célebre) con los ritmos: reintegrada como profesora a la Universidad, publica *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío* y luego *Conocimiento de Darío*, en el que el estudio puramente acústico queda oculto en la trama del análisis bio-bibliográfico que ella tendía –como Valéry– a rechazar. El ensayo de Martha Canfield que destacó entre sus críticos es de 1988. Allí se considera el “análisis técnico de la métrica” porque la estructura de Idea obliga: “en su sistema poético el *rigor formal* es el índice de una ascesis en estrecha conexión con su temática” (introducción a *Configuración del arquetipo*). Por primera vez alguien sigue la intensidad y el timbre y tiene en cuenta la “sucesión de breves unidades rítmicas más o menos agudas o más o menos melancólicas pero siempre martillantes” (75), al “elemento cromático”, célebre con el poema de Rimbaud, “Les Voyelles” como emblema de su poesía, al tono que liga la forma sonora con la visual.

En 1991 presenta sus investigaciones en un encuentro de poetas en México, al año siguiente en la Universidad Complutense de Madrid y en 1992 en la Universidad de Estocolmo. De regreso prepara el libro para Murguía –proyecto que debe haberse disuelto con la muerte de este, en 1995–, hace la entrevista con Jorge Albistur que se citó al comienzo de este artículo y allí, además de reclamar conocimientos de prosodia, habla de la exigencia de los de *Número*, de las diferencias de los grupos de la Generación del 45, de poemas oídos en su casa y de los ritmos. Esa entrevista estaba casi

perdida cuando se recogió en un libro-homenaje a Idea, en 2007, que hizo ver a los lectores imágenes que pocos conocían.

Fuera de la voracidad por el conocimiento, y del retorno a la figura de Leandro Vilariño, qué explicación puede tener el ejercicio de “desmontar” el organismo de los sonidos durante medio siglo: ninguna. Incluso después de dejar de escribir (c. 2004), con letra estremecida anota la acentuación de algunos de sus poemas, memorizados, trabaja –incluso entonces– en el método que había definido a partir de Servien. La dedicación al ritmo era ya, en términos generales, un hábito extremadamente solitario, y en términos de crítica un dulce e injusto fracaso. El ritmo era lo inevitable e imponía una entrega, una fe ciega al oído. En una de sus libretas, en la que preparara un curso de literatura, anotó:

[...] hay que ir a los libros, y a la poesía, siguiendo algunos grandes consejos coincidentes: el de Ronsard: Sigue a tu oído, que nunca te engañará. El de Ezra Pound: Hay que escuchar el sonido. El de Michaud: Una completa sumisión y una atención escrupulosa.

La entrega al poder del canto recrea ininterrumpidamente al famoso mito de Ulises y las sirenas. Con la imagen homérica del poeta atado al mástil, con el oído cautivo, escribió un clásico entre sus poemas, y acaso todo.



3 de mayo
opin

(~~Es una postulación sobre~~
~~el contenido de la poesía~~)

1

Ya dijimos que no se trata de
 los de normas métricas sino
 de problemas de ritmo. Y este
 no es una norma convencio-
 nal ni un dato casual sino
 que es algo esencial a lo que
 arte. Hay que presia sin ritmo,
 aunque pueda haberse sin
 métrica regular, sin rima,
 sin imágenes ni compara-
 ciones, sin adjetivos, sin <sup>constru-
 ciones</sup> ~~verbales~~,
 "no hay poesía y la poesía es el contenido, pero
 un poema no es su contenido".

dic, es como un cuadro no es
 en letra". (¿^{Picou?} cuadros de un mismo tema)

- Sois sage, un docteur, et tiens
 toi plus tranquille.
- Crac, coraça, caçote un poço,
 e saccha, por favor, ste campo,
 Hay un contenido en arte, dice
 Picou, (et scitor) en zombia), pero
 el arte no está en el contenido.
 Y cita a Nietzsche:

Apuntes para un curso sobre Rubén Darío:
 Idea Vilarino anota, en esta serie de folios extraído de una suma mayor, su tesis principal: "no hay poesía sin ritmo". Refiera a la forma y busca ejemplos entre quienes afirman sus posturas: "Para el poeta comenzó por ser 'una intención', como dice Waltz (creo), una idea, un sentimiento oscuro, una angustia, un movimiento de exaltación o de cólera. O un ritmo, como atestiguan diversos creadores, entre ellos Valéry".

'Se es artista a condición de sentir como un condenado, como la cosa misma, lo que los artistas llaman la forma'.

Lo que un poema expresa ^{del} ^{de la} ^{vivencias,} ^{de la} vida, de los sentimientos de un hombre, pero que eso sea un poema deriva de las posibilidades, de las cualidades de ese hombre como artista; de cómo lo expresa, de lo que hace con las palabras, de cómo trata (estructura los elementos, significantes) sonoros a la vez, que son la materia con que construye: las palabras, las figuras diversas, los poemas, los libros, ^{de} ^{los} ^{que} ^{hace} ^{el} ^{poeta} ^{con} ^{estas} ^{palabras}. La palabra, como ^{concepto} ^{tiene} ^{las} ^{dimensiones} ^{de} ^{un} ^{sonido}, importa, importa al poema. (El creador ^{para} ^{hasta} ^{el} ^{límite} ^{mínimo} ^{de} ^{los} ^{detalles} ^{de} ^{la} ^{palabra} ^{en} ^{el} ^{acto} ^{de} ^{crear}), por eso, ^{se} ^{trata}.

El poema oído, leído, es una totalidad, un organismo que el lector (auditor) recibe como una totalidad.

Para el poeta comenzó por ser 'una intención', como dice Waletz, (es), una idea, un sentimiento oscuro, una angustia, un movimiento de exaltación o de éxtasis, o un ritmo, como atestiguan diversos creadores, entre ellos Valéry.

En Variétés, hablando de uno de sus poemas, afirma que éste comenzó por ser la simple indicación de un ritmo que poco a poco se diversificó... El proceso fue de la forma hacia el fondo!

Qualquiera de esos estados iniciales puede provocar el surgimiento del poema. En algunos casos éste se hace de un movimiento, de manera frecuente.

- ALBISTUR, Jorge, «Entre la pasión y el escepticismo: Partida en dos», en *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, 2007.
- BENEDETTI, Mario, «El amor y la muerte, esas certezas», *Marcha*, Montevideo: 29 de octubre de 1971. Reproducida en: *Idea: la vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto, 2007, pp. 60-67.
- CANFIELD, Martha L., «La proyección cósmica, Idea Vilariño», en *Configuración del arquetipo*, Firenze, Opuslibri, 1988, pp. 69-94.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* [1972], Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- FISCHER, Ernst, «El caos y la forma», *Unión*, Revista de la unión de escritores y artistas de Cuba, año VI, n.º 2, La Habana, junio 1968, pp. 13-21. Traducción de Olimpia Sigarroa.
- GENETTE, Gérard, «Lenguaje poético, poética del lenguaje» [1968], en *Estructuralismo y literatura*. Selección de José Szabón. Traducción de Jorge Jacobbe. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, pp. 51-81.
- GIORDANO, L[uis], *Actitudes para oír música*, Montevideo, Asociación Coral, 1933.
- HÉLION, Jean, «Carta de París», *Círculo y Cuadrado*, segunda época, 1, Montevideo, mayo de 1936, p. 4.
- KAYSER, Wolfgang, «El ritmo», en *Interpretación y análisis de la obra literaria* [1948]. Traducción de M. D. Mouton y V. G. Yebra. Madrid, Gredos, 1954, pp. 379-434.
- LOTMAN, J. M., «Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura» [1963-64], en *Estructuralismo y literatura*. Selección de José Szabón. Traducción de Jorge Jacobbe. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, pp. 107-123.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- POUND, Ezra, *El abc de la lectura*. Traducción de Patricio Canto. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1968.
- REAL DE AZÚA, Carlos, «Joaquín Torres García (1874-1949)», en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, 1964, pp. 95-100.
- *Conocimiento y goce*. Inédito. Colección Carlos Real de Azúa. Archivo Literario, Biblioteca Nacional.
- SEGRE, Cesare, «El texto», en *Principios de análisis del texto literario*. Traducción de María Pardo de Santayana. Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pp. 36-99.
- TORRES GARCÍA, J., texto de portada de *Círculo y Cuadrado*, segunda época, n.º 1, Montevideo, mayo de 1936, pp. 1-2.
- «El plano en que deseamos situarnos», *Círculo y Cuadrado*, segunda época, n.º 2, Montevideo, agosto de 1936, pp. 1-3.
- «Aquí, Montevideo», *Círculo y Cuadrado*, segunda época, n.º 6, Montevideo, marzo de 1938, pp. 5-8.
- *Escritos*. Selección analítica y prólogo de Juan Fló. Montevideo, Arca, 1974.

- VAZ FERREIRA, Carlos, *Sobre la percepción métrica*. Montevideo, Cámara de Representantes, 1957. [En primera edición titula «Contribución al estudio de la percepción métrica», en *Ideas y observaciones*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1905, pp. 283-419]
- VILARIÑO, Idea, «Los Nocturnos de Parra del Riego», *Clinamen*, año I, n.º 1, Montevideo, marzo-abril 1947, pp. 16-30.
- «La poesía pura por Henri Bremond» [reseña firmada como Ola O. Fabre], *Clinamen*, año I, n.º 3, Montevideo, julio-agosto 1947, pp. 47-48.
- *Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía*, Montevideo, Número, 1950.
- «Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado», *Número*, año 3, n.º 15-16-17, Montevideo, julio-diciembre 1951, pp. 348-355.
- «Una ciencia de la poesía. Pius Servien y los ritmos», *Número*, año 4, n.º 20, Montevideo, julio-setiembre 1952, pp. 230-241.
- «La rima en Herrera y Reissig», *Número*, año 6, n.º 27, Montevideo, diciembre 1955, pp. 182-185.
- *Grupos simétricos en poesía*, Montevideo, Universidad de la República, 1958.
- *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*, Montevideo, Arca, 1986.
- *Conocimiento de Darío*, Montevideo, Arca, 1988.
- *La sudicia luce del giorno*. Introduzione, scelta e traduzione di M. L. Canfield. Urbino, Quattroventi, 1989.
- *El Nocturno de José Asunción Silva*. Estudio prosódico, Montevideo, Cal y Canto, 2000.
- *La vida escrita*. Edición de Ana Inés Larre Borges. Montevideo, Cal y Canto, 2007.
- *La masa sonora del poema. Organizaciones vocálicas. Grupos rítmicos. Algunos poemas de Antonio Machado y Rubén Darío. El Nocturno de José Asunción Silva*. Inédito. Colección Idea Vilariño. Archivo Literario, Biblioteca Nacional.
- WELLEK, René y WARREN, Austin, «Eufonía, ritmo y metro», en *Teoría literaria* [1948]. Prólogo de Dámaso Alonso. Traducción de J. M. Gimeno Capella. Madrid, Gredos, 1953, pp. 267-296.



106



Idea Vilarinho
a sus 19 o 20
años.

