

# La puerta secreta (ritmo y significación en la poesía de Idea Vilariño)

*Gustavo Lespada*

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

*Mais qu'est-ce que le rythme?  
C'est la porte secrète de la poésie.*

Pius Servien Coculesco

## **Resumen**

Idea Vilariño compartió la tesis de Eliot acerca de que un poema puede originarse a partir de una cadencia, de un ritmo determinado antes de lograr su expresión en palabras: “En un poema puede faltar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial: por él algo es o no es lírico”. Idea también afirmaba que el objeto poético está en las antípodas del caos y que su organización formal es, antes que nada, *un hecho sonoro, que está hecho físicamente, de sonidos*, es decir, del material sonoro del habla humana, por eso insiste una y otra vez en el aspecto significativo del tono, el acento, la modulación. El ritmo es la respiración de las palabras, el deseo de la voz: su pulso acompasado, su frenético ardor, su angustia o letanía. Es nuestra intención analizar aquí la funcionalidad de estos aspectos en algunos de sus poemas, con el convencimiento de que Idea, como nadie, encarnó el mandato de Darío: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones”.

PALABRAS CLAVE: Idea, ritmo, semiótica, forma, poesía.

## **The secret door (rhythm and signification in Idea Vilariño's poetry)**

### **Abstract**

Idea Vilariño shared Eliot's tenet that a poem might come into being out of a cadence, a certain rhythm well before it is expressed in words: “A poem might lack everything else, even its sense as it were, but its rhythm might be there. This is essential: poetry is or is not lyrical through its presence or absence.” Idea held that the object of poetry is on the opposite side of chaos and that its formal organization is of an acoustic matter, which is physically made of sounds, the same as human speech. It is this concept that makes her insist on the relevance of tone, stress and modulation. Rhythm is the words' breath, its longing for voice: its even rhythm, its wild blaze, its anguish or lethany. The intention of this article is to analyse the function of these aspects in the light of some of the writer's poems, guided by the belief that Idea embodied Darío's principle: “Love your rhythm and give your actions rhyming”.

KEYWORDS: Idea, rhythm, semiotics, formal, poetry.

## 1. Obertura

Siempre he creído que para enseñar la poesía de Idea Vilariño a los estudiantes es perentorio extenderla en la pizarra o la pantalla, amplificada por algún medio reproductor, para poder trazar líneas curvas y flechas que envuelvan y conecten un verso con otro, una palabra o frase con otras, señalando las repeticiones, los paralelismos, los contrastes, los grupos silábicos, las expansiones, los cortes, y a la vez leer en voz alta acelerando o deteniendo la lectura para que se perciba claramente toda su dimensión prosódica, los sonidos de las vocales y consonantes, los acentos, la escansión, los silencios, los rasgos fónicos del ritmo que exige, que rige el poema. Idea no inventó el ritmo, pero lo encarna. El ritmo en su poesía es protagonista insoslayable, desencadenante, trágico, apasionado, devastador o plétórico, en pocas palabras, más que cualquier otro elemento formal en su poesía *el ritmo significa*.

En el caso de la poesía de Vilariño, además, esto no es aleatorio ni intuitivo sino algo calibrado con la meticulosidad del relojero, quien haya leído *La masa sonora del poema* –ese texto teórico que Idea trabajó durante años sin llegar a publicarlo completo en vida–, sabrá de la importancia obsesiva que le otorgaba a los componentes rítmicos, a las simetrías, tanto horizontales como verticales, entre las vocales de esos grupos caracterizados en base a la acentuación silábica, a la repetición y las aliteraciones. Quien conozca sus agudos textos críticos sabrá de su convencimiento acerca de que el ritmo interviene en el sentido de las palabras y, sobre todo, que actúa misteriosamente sobre la significación desde un más allá de lo que nuestra conciencia o racionalidad percibe; que el ritmo, en definitiva, es un elemento que opera fuerte, hipnóticamente, desde la condición más imprevisible del poema, o sea, que se trata de una actividad semiótica. En un estudio exhaustivo, Ignacio Bajter (2014) despliega toda la especulación teórica de Idea Vilariño al respecto, sus cuestionamientos del verso para atender a los grupos rítmicos y al sonido en sus cualidades de duración, intensidad, altura y timbre, formulando que la verdadera seducción depende de la organización sonora del flujo poético antes que de sus temas. Bajter consigna desde el magisterio recibido de Joaquín Torres García que enseñaba el fundamento del arte por la *proporción y el ritmo* hasta la propuesta de Carlos Vaz Ferreira de estudiar la métrica en tres fases, atendiendo finalmente al “elemento psíquico”, es decir, “lo que el espíritu hace con el verso, al percibirlo”. Continuando –con sus propios ajustes– esa línea de pensamiento, Bajter opina que “Idea abrió, con el énfasis en el ritmo, la senda psicofísica a la percepción del poema” (86-94).

Vilariño comparte la formulación de T. S. Eliot sobre que un poema puede originarse a partir de una

cadencia, de un ritmo determinado antes de lograr su expresión en palabras y así lo afirma, categóricamente, conversando con Mario Benedetti: “En un poema puede faltar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial: por él algo es o no es lírico” (Larre Borges, 2007: 61).<sup>1</sup> En otro momento, durante una entrevista, le dirá a Elena Poniatowska, flaubertianamente: “La poesía es para mí una forma de ser, de mi ser. Todo lo demás en mi vida son accidentes. [...]. La poesía no fue accidental. Mi poesía soy yo” (Larre Borges, 2007: 131). Perfecta definición de esa admirable convergencia entre el cuidado de la forma y la pasión visceral que la caracteriza. Idea, como nadie, encarnó el mandato de Darío: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones”. No es casual que Ángel Rama le encargara el ensayo “definitivo” que abriera el volumen de la Biblioteca Ayacucho sobre Julio Herrera y Reissig, el gran modernista uruguayo. Cuando Idea lee a Herrera, a Darío o a Machado, se lee, cuando busca el meollo, la secreta raíz de la creación del otro, se encuentra consigo misma, con su propio y arduo trabajo: “Sobre el papel se realiza la ensañada partida: se cambian las piezas, se equilibra, se equidista, se pondera. Exigen los ritmos, la rima exige, la voz quiere decirlo mejor, más invenciblemente” (Vilariño 2018: 55).

Idea es contundente al afirmar que el objeto poético está en las antípodas del caos y que su organización formal es, antes que nada, *un hecho sonoro, que está hecho físicamente, de sonidos*, es decir, del material sonoro del habla humana. Recuperando la etimología de *prosodia* Idea insiste en el aspecto significativo del tono, el acento, la modulación; temprana inquietud que ya se encuentra en el primer artículo que publica sobre “Los Nocturnos de Parra del Riego” en 1947. “La entonación puede trastocar los significados sin que se alteren los significantes, sostiene, y que la repetición, en poesía, “actúa como un hecho estructurante, tanto en lo léxico como en lo sintáctico y, muy especialmente, en el campo fonético donde, el recurso iterativo engendra series, simetrías, sistemas”, a la vez que descarta las “formas mecánicas” como las regularidades del metro o de la rima por ser las manifestaciones más pobres y monótonas del ritmo (Vilariño, 2016: 13-40).

En el ritmo está el deseo de la voz: es la respiración de las palabras, su pulso acompasado, su frenético ardor, su angustia o letanía. En la creciente atención sobre los aspectos sonoros de la lengua “la oralidad ha vuelto por sus fueros”, dice Idea, en curiosa coincidencia con los reclamos de la poesía indígena en Latinoamérica. Efectivamente, desde hace décadas los

1 Esta entrevista se reproduce en la presente entrega de [SIC].

representantes indígenas denuncian cómo la escritura estimuló la exclusión y la marginalidad de otras formas de expresión, como la poesía oral, las pinturas del cuerpo, el canto y la danza colectiva que cohesionan a las comunidades (Vivas Hurtado: 73-110).

La oralidad, las modulaciones, el grano de la voz, su dulzura y sus énfasis, a partir de la difusión del alfabeto fenicio en la Grecia arcaica –entre el siglo VII y VI antes de nuestra era– fue cediendo terreno a la escritura, la cual –por la reorientación sensorial que conlleva– produciría cambios importantes en los hábitos y comportamientos humanos. Anne Carson (2015) –basada en rigurosa bibliografía teórica– señala, entre otros, el acrecentamiento de la conciencia, la reflexión y el dominio interior, pero como contrapartida el debilitamiento de la percepción del entorno. La lectoescritura habría fortalecido la subjetividad y los controles del individuo frente a los estímulos externos. Por eso, sugiere Carson, aquellos poetas líricos que vivieron esta transición de la oralidad a la escritura –como Arquíloco, Safo, Anacreonte y sucesores– experimentaron en forma tan dramática la pérdida del autocontrol que les producía la experiencia del amor erótico (66-70).

Dentro del núcleo indecible del lenguaje poético, en su carácter heterogéneo respecto del signo y la racionalidad, en su específica rebeldía hacia los significados instituidos, es decir, teniendo en cuenta su modalidad de significancia semiótica, pulsional y opuesta a la función simbólica –como lo expone definitivamente Julia Kristeva–, allí, en ese ámbito, prevalecen las glosolalias, las entonaciones, los ritmos (Kristeva: 249-287). En los componentes prosódicos del poema y, en particular, en los elementos sonoros, musicales de la construcción de sentidos (timbres, acentos, pausas, intensidad, tiempos, repeticiones, etcétera) reside la capacidad de decir incluso lo contrario a lo que la sintaxis expresa de manera gramatical. Más aún, si atendemos al carácter transformador de la dicción sonora, en tanto acto de alteración fonética (por adición, supresión o permutación), la poesía podría definirse como la lengua en función de metaplasmo.<sup>2</sup>

2 Los metaplasmos son figuras del orden de la dicción, operaciones que alteran las formas fónicas de las palabras ya sea por adición –como la prótesis o la epítesis–, por supresión –como la aféresis, la síncope o el apócope– y la permutación –como la metátesis o la tmesis–, sin cambiar el significado, originadas en la antigüedad por requerimientos métricos o licencias poéticas como los neologismos compuestos a partir de la sinonimia. Para la *Retórica General* también son metaplasmos los metagrafos, o sea, las deformaciones gráficas de la expresión sin alterar su fonética, como los de César Vallejo: “Vusco volvvver de golpe el golpe” o “¡Viban los compañeros!” (Mortara Garavelli: 137-149; y Grupo p: 97-119).

Analizando, entre otros de *No* (1980), el poema “Yo” –el 35–, con penetrante lucidez Jorge Monteleone (2014) da cuenta y describe esta actividad semiótica en la que el sujeto poético concluye negándose a sí misma –con fuertes resonancias existenciales– por efecto de una ruptura rítmica: “Yo quiero / yo no quiero / yo aguanto / yo me olvido / yo digo no / yo niego / yo digo será inútil / yo dejo / yo desisto / yo quisiera morir / yo yo yo / yo. / Qué es eso”.<sup>3</sup> Hay una progresión rítmica previa de versos de tres y cuatro sílabas encabezados siempre por el pronombre personal para llegar a la acumulación de un heptasílabo y enseguida un nuevo respiro de tres sílabas que, en realidad, es una repetición que comienza a socavar el sentido: “yo yo yo”, para clavarse, machacarse en el siguiente de una sola sílaba: “yo”. Ese último *yo*, insular y desnudo –ya sin predicación ni acción verbal–, expresa su agotamiento, su desolada orfandad sobre todo por el corte de la entonación, del ritmo: antes de la pregunta ontológica ya se encuentra alienado, vacío. La regularidad del significado se quiebra –dice Monteleone– como una música interrumpida, rota: “Ese yo se contamina, en el ritmo quebrado, de sinsentido. Como si el ritmo mismo lo diluyera, como si allí mismo la ruptura rítmica quebrara el último fundamento de ese vocablo fantasmal: yo” (52-54).

## 2. *Aria appassionata*

Partiendo de estos aspectos formales, aunque a veces haya más de una versión, incluso separadas en el tiempo, y aunque motivos y formas se espejeen de uno a otro, aquí trataremos cada poema como una unidad, como una obra autónoma y autosuficiente.

Dolor, escepticismo, soledad, angustia y hasta desesperación atraviesan la poesía de Idea Vilariño con una intensidad inquietante, pero también, cuando se manifiesta el erotismo aparece con una pasión arrolladora, con una audacia y una singularidad que arrasan con estereotipos y lugares comunes, sobre todo tratándose del registro de una mujer a mediados del siglo XX, en una sociedad todavía conservadora pese a la brecha abierta años antes por Delmira Agustini. Idea admira y se identifica con Delmira como se percibe en su aguda lectura de *Los cálices vacíos* al punto que cuando caracteriza su escritura pareciera estar hablando de la suya propia: “es una poesía del cuerpo, pero del cuerpo como campo agónico de lo erótico” (Vilariño, 2018: 141). Veámoslo en acto:

3 Vilariño, Idea, *Poesía completa*, Montevideo, Cal y Canto, 2019, 303. Todos los poemas citados responden a esta edición y en adelante se consigna la página junto al año de publicación en el texto.

## Quiero

Quiero hacer que te olvides de tu nombre  
 en mi cuarto en mis brazos  
 quiero amarte  
 quiero romper al fin  
 vencer tu piel  
 y meterme en tu sangre para siempre.  
 Quiero que hagamos uno  
 ser tú mismo  
 enseñarte una última caricia  
 envolverte cegarte  
 obedecerte.  
 Quiero hacerte gemir  
 quiero quebrarte  
 deshacerte de ti  
 anonadarte  
 que no sepas  
 no seas  
 que te entregues  
 que te olvides  
 que acabes  
 que te mueras.

(1958: 179)

Poema de acción, de prepotente acción a puro verbo: hacer, amar, romper, vencer, meter, ser, enseñar, envolver, cegar, obedecer, gemir, quebrar, deshacer, anonadar, entregar, olvidar, acabar, morir. Posesiva y temeraria, es la sujeto poético quien propone una unión desaforada, sin reparos ni aprensiones. Estructurado en la cadencia de una relación sexual los tres primeros versos nos introducen en la añorada escena amorosa a través de una imagen que ya anticipa el presente absoluto del éxtasis: *Quiero hacer que te olvides de tu nombre*. Este primer endecasílabo encuentra su par cuatro versos más abajo, luego de “romper” y “vencer tu piel”, ya con un arrebatado arrollador: *y meterme en tu sangre para siempre*.

La entrega se desencadena con una ferocidad anunciada después del último endecasílabo, con su larga y *última caricia*; a partir de allí el ímpetu volitivo descarga toda la fuerza del deseo, el acto imaginado cobra cuerpo, consistencia, ella lo envuelve cegándolo, apropiándose y obedeciendo en un mutuo darse y recibir. Los versos cortos —aunque se trate de endecasílabos o heptasílabos partidos o, justamente, por eso—, apresuran el ritmo. Breves como jadeos, como golpes en la carne —la repetida percusión oclusiva de las conjunciones “que”—, metiéndose, venciendo la piel, hasta “hacerte gemir” por el placer desbocado del paroxismo. Invirtiendo los roles, rompiendo con el estereotipo delicado y pasivo de la feminidad, en actitud dominante la hembra es el sujeto que sujeta las riendas, la que

decide, la que quiere: *quebrarte, deshacerte, que acabes, que te mueras*.

Que el poema avance, acelerado por la acumulación verbal, la repetición y la brevedad de los versos y desemboque en el eufórico y desinhibido “que acabes” es prueba de la progresión sexual de su estructura. Para alcanzar el clímax el poema se ha propuesto exponer la mayor intimidad sin mediación alguna: el orgasmo justifica —y celebra— la sobrecarga de acción y cualquier disonancia o vulgaridad. El cierre “que te mueras” lejos de amortiguar la eclosión —pensar en la *petite mort* sería un eufemismo en este caso— nos quita el aliento frente a la violencia y el fuera de sí de la crisis plétorica. El poema termina en el punto más álgido de esa experiencia paradójica, de ese caos, de esa conmoción erótica que arrasa con todo interdicto porque le es imperioso desbordar, estrujar, atravesar como una lanza al objeto del *Eros* y porque, en palabras de Georges Bataille, “el sentido último del erotismo es la transgresión, la profanación, la muerte” (1960: 144-145).

El vínculo entre el amor y la muerte es un tema de extensa tradición en la lírica, en cuyo inventario encontramos desde la Leyenda de Tristán e Isolda hasta el soneto de Quevedo que culmina, inolvidable: “Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado”. Entidades metafóricas y personificadas con la belleza simple de los romances anónimos medievales, como en el “Romance del amor más poderoso que la muerte” y el “Romance del enamorado y la muerte”. Incluso recuerdo una versión falsificada del final de este último, que circulaba en el liceo de mi adolescencia, en la que no solo la Muerte era derrotada, sino que se la incluía en el goce erótico. El irreverente cambio parecía habilitado tanto por la personificación de la Muerte como por el ambiguo comienzo en que el amante la confunde con su amada. Después de la penúltima estrofa “—Te echaré cordón de seda / para que vengas arriba / y si el cordón no alcanzare / mis trenzas añadiría”, en lugar de que la seda se rompa y la Muerte se lo lleve, mi memoria recuerda así la risueña sustitución: “Sube rauda a su ventana / la seda trenzada es fuerte / ya está en brazos de su amada. / Ya trepa tras él la Muerte. // La Muerte que al ver la escena / de una pasión desbordante / se enardece, se les une / y goza con los amantes”. En aquella época no había reparado en que la chistosa profanación también podría asociarse con la *petite mort* en alusión al orgasmo femenino.

Volviendo a Idea, “El amor” (1961: 185) es casi la definición hecha canto de este contradictorio sentimiento. Un duelo simétrico, una duplicación, ese *dos* que es mucho más que la suma de uno más uno, es una situación límite que todo lo altera y trastoca: el amor es asumir lo *otro* desconocido y desequilibrar lo

propio. Dulzura y dolor, paz y guerra, contendientes y amantes: “un pájaro me canta / y yo le canto / me gorjea al oído / y le gorjeo / me hiere y yo le sangro / me destroza / lo quiebro / me deshace / lo rompo / me ayuda / lo levanto / lleno todo de paz / todo de guerra [...]”. El ritmo debe mucho a los quiebres que se producen en formas clásicas del verso, como ser que los dos primeros hacen un endecasílabo y los demás son heptasílabos cortados. La estructura sonora del heptasílabo sigue funcionando, aunque esté partido, incluso esos cortes producen modulaciones significativas. La violencia amorosa es la que provoca la inestabilidad en la sujeto de la enunciación, el sentimiento de dependencia y la pérdida del propio control cuando se experimenta la posesión del Eros que tanto la remonta a un estado de gracia como la sumerge en un tembladeral de vulnerabilidad.

Atención que no se trata de algo dubitativo, no hay vacilación sino certera y absoluta contradicción entre dos polos, entre dos antagónicas actitudes y ambas son verdaderas al unísono. El amor es una verdad paradójica. En este punto seguimos fervientemente a Alain Badiou, para quien el amor es una construcción de verdad: la de experimentar la vida como diferencia, desde el punto de vista del Dos. Pero este Dos del amor no debe pensarse como una adición ni una fusión sino que se trata de una dupla disyuntiva, puesto que ambas posiciones son irreductibles: “Hay *uno* y *uno*, que no hacen dos, al ser el uno de cada *uno* indiscernible, [...] totalmente disyunto del otro” (Badiou, 2002: 241-249, cursivas en el original).

*Finale molto vivace* del poema: “y me ama y lo amo / –no se trata de amor / damos la vida– / y me pide y le pido / y me vence y lo venzo / y me acaba y lo acabo”. La simetría del poema y las duplicaciones verbales culminan con la culminación –valga la redundancia–, con el éxtasis pletórico una vez más, en el instante en que ambas plenitudes se potencian: el verbo *acabar* –conjugado por ambos– expande, poliniza toda su carga de secreto erotismo, de especular intimidad. “Hay que reinventar el amor”, decía Rimbaud, hay que reinventarlo siempre porque las convenciones matan el amor, así como los estereotipos a la poesía; la sujeto que enuncia demuestra saber tanto de amor como de poesía, quizás porque ambas artes compartan sutiles y rítmicos secretos. Justamente, Ángel Rama, en un artículo publicado en Venezuela sobre la poesía amorosa de Idea Vilariño, lo comienza con un reconocimiento tan cálido como acertado: “Mucho me temo que, entre los uruguayos, hayan sido las mujeres quienes han sabido, más y mejor que los hombres, qué cosa es el amor humano, de qué fuentes nace, qué tormentos acarrea, qué maravilla enciende” (2014: 37).



Colección  
Idea Vilariño,  
Iconografía.  
Archivo  
Literario  
Biblioteca  
Nacional,  
Uruguay

Este aspecto irracional y paradójico del amor, como delicia y sufrimiento, también se encuentra como reflexión filosófica en los diálogos de Platón, por ejemplo, en el *Fedro*, cuando Sócrates discute los argumentos de Lisias que se ufana de no sufrir los efectos perjudiciales y alienantes del enamoramiento mediante el autocontrol o *sophrosyne* (“no seré dominado por el amor”, declara). Sócrates no niega esa invasión impredecible ni esa *manía* que nos provoca Eros, pero la reivindica como un estado supremo, como un don de los dioses y un acceso profundo al conocimiento (Platón: 321 y ss.). De paso recordemos que en *El Banquete* cuenta un mito según el cual *Eros* era hijo del opulento Poros y la pobre mendiga Penia, lo cual alude a la conformación contradictoria del amor, al que caracteriza como descalzo e indigente, pero a la vez un hechicero abundante en recursos (1988: 248-249).

En un intento de recuperar la cordura reflexiva tengamos en cuenta que hay elementos rítmicos que se instalan y perduran en la poesía de Vilariño desde sus poemas de la década del 40: enumeraciones caóticas que aceleran la cadencia, el corte significativo de las formas clásicas (alejandrinos, endecasílabos y heptasí-

labos) para enfatizar algo, generalmente utilizando la repetición, el paralelismo que cohesiona y espejea, el recurso iterativo que marca un compás, la variación –o sea, la repetición en la que se introduce una variante, a veces mínima– y la contradicción, que puede estar junta o separada dentro del poema–a la manera de “inútil, necesaria”; “no te amo [...] te amo”; “yo quiero / yo no quiero”. Posiblemente haya otras constantes, pero estos recursos funcionan como los instrumentos de una orquesta. Veamos otro en el que se manifiestan todos ellos incluso combinados entre sí.

### Se está solo

Solo como un perro  
 como un ciego un loco  
 como una veleta girando en su palo  
 solo solo solo  
 como un perro muerto  
 como un santo un casto  
 como una violeta  
 como una oficina de noche  
 cerrada  
 incomunicada  
 no llegará nadie  
 ya no vendrá nadie  
 no pensará nadie en su especie de muerte  
 no llamará nadie  
 nadie escucharía sus gritos de auxilio  
 nadie nadie nadie  
 no le importa a nadie.  
 Como una oficina o un santo o un palo  
 incomunicado  
 solo como un muerto en su caja doble  
 golpeando la tapa y aullando  
 y en casa  
 los deudos ingieren neurosom y tilo  
 y por fin se acuestan  
 y al otro la muerte le tapa la boca  
 se calla se muere y le arrecia la noche  
 solo como un muerto como un perro como  
 como una veleta girando en su palo  
 solo solo solo.

(1951: 104)

En esta expansión poética de un dicho popular, “solo como un perro”, nos encontramos con el adverbio *como* que se repite trece veces, nueve el adjetivo *solo* –diez si contamos el título–, nueve veces el pronombre indefinido *nadie*. Pero además las estructuras de las frases comparativas, de tres, cuatro y hasta seis sílabas con sus oportunas sinalefas, son como cajitas que reiteran su imagen sonora aparte del contenido que, claro, siempre es algo del orden de la soledad y la clausura, a veces nefasto u ominoso: “como un perro muerto” o “solo como un muerto”. La retórica de lo iterativo

no pasa solamente por repetir palabras o frases “como una oficina” o “girando en su palo”, también las aliteraciones son formas de asociar musicalmente y la paronimia coopera para que una veleta se asocie con una *violeta, incomunicada / incomunicado*. Los paralelismos también aportan lo suyo: *como un ciego un loco / como un santo un casto*. Utilizar los mismos vocablos pareciera un recurso para irlos desgranando, vaciando de significado, para alienarlos del sistema referencial y lograr que terminen siendo solo fenómenos sonoros –que no importan a *nadie nadie nadie*–, como los sonidos herrumbrosos de una veleta azotada por el viento en la noche.

Esta forma de machacar, de insistir, *significa* aunque en un nivel diferente al del signo lingüístico. Se trata de lo que Noé Jitrik ha llamado *semiosis de la incensancia*, cuya reiteración:

[...] en primer lugar significa porque desplaza el lugar del significado y, luego, porque pone de relieve la dimensión de la *incensancia* que no sólo puede tener que ver [...] con la configuración del texto sino también con un *más allá* del texto (1992: 95).

Este *más allá* en el más acá del poema que estamos viendo, sería toda la dimensión del sentimiento de abandono y de desamparo que suscita su lectura y que excede cualquier evaluación o fundamentación gramaticalmente correcta.

Las variaciones también generan, con su carga de repetición trocada, una continuidad como de haber barajado y repartido de nuevo, pero con las mismas cartas: como una veleta girando en su palo; “como una oficina de noche / cerrada / incomunicada”; “como una oficina o un santo o un palo / incomunicado”. Repetir una misma predicación a diferentes sujetos cancela o al menos disminuye la diferencia. Se construye otra lógica que permite la asociación de un santo, un palo, una oficina: las comparaciones previas facilitan el zeugma final, o sea, la conjunción de lo disímil. Veamos por caso un ejemplo de César Vallejo –cuya poesía participa de una concepción del ritmo similar a la de Idea– tomado de “Los nueve monstruos”, de *Poemas humanos*: “Y el mueble tuvo en su cajón dolor, / el corazón, en su cajón dolor, / la lagartija, en su cajón dolor”. Como podemos apreciar, el primer elemento de esta acumulación ilógica mantiene cierta coherencia en tanto es propiedad del mueble tener cajones, aunque en ellos no se pueda guardar el dolor, el cual encontraría su lugar en el *corazón* del verso siguiente. A partir de allí lo repetitivo del “cajón dolor” termina equiparando al mueble con el corazón y con la lagartija: esa reiteración rítmica y monótona de los decasílabos pareciera querer decirnos que *todo* tiene compartimentos y dolor o, mejor dicho, que el sujeto poético no puede escapar a ese destino sufriente, pero eludiendo la frase racional estereotipada. Así lo expresa Román Jakobson cuando se refiere a la significación

sonora –al margen del significado de las palabras– de estas *figuras fónicas* que se reiteran: “la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica” (1985: 379).

Volviendo a “Se está solo”, la exaltación fonética, la repetición sonora va componiendo un compás, una cadencia que por momentos se acelera y por momentos se detiene o se desquicia, según arrecie o amaine el viento, ligada a su suerte. Entonces “el muerto” de la comparación primera puede cobrar vida, es decir, desarrollarse su circunstancia agónica en paralelo contraste con el entorno familiar: “y en casa / los deudos ingieren neurosom y tilo / y al otro la muerte le tapa la boca / se calla se muere y le arrecia la noche / solo como un muerto como un perro como” –es obvio que el último nexos comparativo de este verso solo obedece a una exigencia rítmica de saturación– y entonces, cíclico: *como una veleta girando en su palo*. El poema concluye en la misma soledad existencial del comienzo, peor aún, como (*como, como*) si este girar alrededor de la noria *incomunicada* hubiera ido haciendo un surco en la propia soledad, con medio dodecasílabo: *solo solo solo*.

“Si muriera esta noche / si pudiera morir / si me muriera [...]” (1952: 102). Principio sobre un final; así comienza este poema que más bien es una caída, un asomarse al abismo, un desmoronamiento iterativo cuyo ritmo de avalancha desgaja, desprende a la sujeto, la hace rodar entre versos como si fueran piedras, el ritmo empuja como un “coito feroz / interminable”, no da respiro, arrasa incluso con aquello que suele reconciliarnos con el mundo: “abrazo sin piedad / beso sin tregua”. La pasión vital se tensa y se trenza con la pulsión de muerte. Si lo sublime es feroz, el deseo impiadoso y el amor no dan tregua, ¿solo en la muerte se encuentra la esperanza de sosiego, descanso y paz? ¿Qué significa, qué nos dice el anhelo –que se repite como una cabeza dándose contra la pared– acerca de que la luz, que el aire, que la solidaridad, el amor, la vida misma “y todo ya no fuera un haz de espadas”? (recordemos el ejemplo de Vallejo). Por el carácter sufriente del enunciado pareciera que la metáfora aludiera al filo y la capacidad de herir de un conjunto de espadas vueltas contra el sujeto de la enunciación. Pero *as* es homofónico con *haz* –comparten el fonema– por lo cual en la escucha no se distingue del *as de espadas* y, en este caso, se trata de una carta de triunfo –tanto para el Tarot como para el Truco, por ejemplo–, lo que nos lleva a conjeturar un sentido dual, ambivalente. Conjetura que se fortalece con el imperfecto de los verbos y con la imagen del coito “peleado y sin clemencia” o que abrazos y besos no tengan piedad ni tregua.

Pero hay más duplicidad. El padecimiento no cede; su letanía se repite como una puntada o un cóli-

co, una y otra vez se reitera el deseo de morir, de que tanto afán se acabe, que todo termine y cese el dolor: “y acabara conmigo / para mí / para siempre / y que ya no doliera / y que ya no doliera”. Pero a su vez esos sonidos familiares, cotidianos, forman grupos rítmicos, una cadencia, un canto que sostiene el conjunto, que soporta –literalmente, en tanto estructura sonora– el dolor. ¿Acaso no es obvio que el desquicio del “para mí” se justifica en función del “para siempre” que le sigue y completa (el heptasílabo) como un acorde? Ese heptasílabo roto realiza dos movimientos opuestos que no se percibirían tan claramente si no estuviera partido: uno centrípeto “para mí” y otro que se expande, centrífugo, infinito: “para siempre”. El sintagma final –el heptasílabo entero– extiende su nota plañidera y duplicada como un eco, como ante un espejo. El tema es doloroso pero la belleza, el valor estético de ese soporte esencialmente rítmico es lo que finalmente triunfa y perdura.

Quien trabaja con palabras –el escritor, el poeta– siempre lo hace desde el borde del abismo, con plena conciencia de la caída: la suya es una labor de equilibrista entre texturas y conceptos. Un equilibrista sin público ni espectacularidad, allá arriba en lo oscuro sobre la cuerda tensa, con su vara y su riesgo, en total soledad. Apareado con la muerte urde su trama con ella: la irrefrenable fuerza del amor proviene de la certeza de que semejante delicia tiene los días contados. La cara opuesta del amor no es el odio sino la ausencia, la inevitable pérdida, saber que en algún momento el ser amado ya no estará con nosotros. Deseo y ausencia: esa sí que es una yunta inseparable. Como corolario, veamos cómo se trenzan las fibras amorosas con las desgarradoras del adiós definitivo y cómo se va gestando ese ritmo exasperante sobre versos breves –en alternancia de cuatro, de dos, de tres, de siete sílabas– que niegan, siempre niegan hasta el vaciamiento total, hasta la desolación última:

#### Ya no

Ya no será  
ya no  
no viviremos juntos  
no criaré a tu hijo  
no coseré tu ropa  
no te tendré de noche  
no te besaré al irme  
nunca sabrás quién fui  
por qué me amaron otros.  
No llegaré a saber  
por qué ni cómo nunca  
ni si era de verdad  
lo que dijiste que era  
ni quién fuiste

ni qué fui para ti  
 ni cómo hubiera sido  
 vivir juntos  
 querernos  
 esperarnos  
 estar.  
 Ya no soy más que yo  
 para siempre y tú  
 ya  
 no serás para mí  
 más que tú. Ya no estás  
 en un día futuro  
 no sabré dónde vives  
 con quién  
 ni si te acuerdas.  
 No me abrazarás nunca  
 como esa noche  
 nunca.  
 No volveré a tocarte.  
 No te veré morir.

(1958:161-162)

La muerte del amor, la despedida inapelable está dada a través de la acumulación de heptasílabos que comienzan con el adverbio de negación para enumerar todo lo que ya no tendrán. Como un ritual esotérico o una danza tribal las repeticiones funcionan como golpes, percusiones que van generando una cadencia, una impregnación rítmica, una música fúnebre, como las paladas de un sepulturero. Cadencia que al romperse bruscamente llama la atención, obligando a detenerse en la anomalía que es como subrayar la importancia de esos versos centrales: “ni quién fuiste / ni qué fui para ti”. En contraste con el abultado paradigma del no, lo que hubiera podido ser se adelgaza notoriamente, se reduce a formas verbales desprovistas, escuálidas: “vivir juntos / querernos / esperarnos / estar”. El “nos” desaparece de pronto como si se despertara de un sueño, para dar paso al singular del presente: “Ya no soy más que yo / para siempre y tú / ya / no serás para mí / más que tú.” Y así como al comienzo la duplicación en paralelo del “Ya no” inauguraba el paisaje de la desolación, el “nunca” categórico cierra el conmovedor final: “No me abrazarás nunca / como esa noche / nunca. / No volveré a tocarte. / No te veré morir”. No es tanto lo que dice –son palabras cotidianas– sino cómo lo dice, cómo lo formal duele, cómo la repetición y los cortes rítmicos enfatizan, afectan, significan.

El vacío que no se aplaca ni ante la confesión de que la “amaron otros”, la ausencia ahondada por recuerdos que de tan intensos se tornan lacerantes. El desgarrar, la falta como un signo vital, como una muerte en vida, anticipada: *nunca* –que se repite cuatro veces– condensa la pérdida definitiva, el *never more* de Edgar Poe. La situación límite aliena y desbarata la lógica sintáctica

(“por qué ni cómo nunca”): agolpamiento adverbial sin nexos ni cesuras, huérfanos de la acción de un verbo como un desbaratamiento caótico, inaprehensible. A la sujeto poético se le ha corrido un velo y al contemplar esa verdad inexorable –como ante la visión de Medusa o una nueva versión de la mujer de Lot –la revelación arrasa hasta con todo lo vivido y creído; no hay futuro pero tampoco el pasado se sostiene sino que se desintegra ante sus ojos: verdades y vivencias se deshacen como si fueran de sal. ¿Cómo se puede decir tanto dolor con un lenguaje tan sencillo y sin adjetivos?

El goteo persistente del *no* hasta la saturación cancela toda continuidad. La ruptura, el desgace del vínculo se enfatiza aún más en el solipsismo agónico del “ya no soy más que yo / para siempre”: la retracción taxativa opuesta al acto trascendente del amor, que siempre es ir hacia un otro y en esa entrega alcanzar la plenitud del ser. Ese encierro, esa reducción del yo prefigura la muerte, que es el acto individual y solitario por antonomasia. “Morir” es la última palabra del poema, y el único final posible. La pérdida del aliento: *el mayor desaliento*. Y ni eso podrá ser compartido con el ser amado. Moriremos separados, solos –dice el poema–, acaso aún aferrados a una imagen o un recuerdo, pero solos; con nuestra tristeza, nuestro dolor, nuestra paz o nuestra conciencia obnubilada, opiácea... pero solos.

Además, allí hay algo de intercambio epistolar con la muerte, con esa nada solitaria como destino ineluctable. En un texto que devela la dimensión poética del *Diario* de Idea Vilariño, Ana Inés Larre Borges (2012) ejemplifica estos pasajes de una escritura a la otra, estas migraciones de escenas íntimas a su poesía y viceversa, a la vez que evidencia la simetría por la cual “la poesía amorosa de Idea está concebida epistolariamente” porque, al igual que la carta depende también de la ausencia del destinatario y de ahí su afinidad con ese amor lejano, en soledad, de inútil espera como una Penélope vencida que insiste en escribir –tejer– su derrota. Aislamiento que también comparte con la escritura del *Diario* (129-131).

“La limosna” (1949: 170), publicado originalmente en *Por aire sucio* (1951) pasó luego a integrar la colección de *Poemas de amor* de 1972, según nota de la editora, y es una prueba más de cómo el ritmo fue siempre prioritario para Idea. El ritmo irregular, que por momentos se extiende, se entrecorta, se suspende, reproduce una respiración alterada, insuficiente, atravesada por deseos y dudas, por demandas amorosas y sobre todo ahogada de vulnerabilidad. Esta mendicidad de enamorada –que viene desde la definición del título– verá modificada la valoración de la dádiva, sin embargo, la cual deviene de dulzura en suciedad a través de mínimas variaciones en dos versos que se



repiten en el cuerpo del poema y cuya primera enunciación dice: “Abre la mano y dame / la dulce dulce miga”. El resto, la migaja percibida primero como una epifanía por la espera amorosa, luego del “como si” desiderativo deviene en “la dulce sucia miga”, como si la dilación o la propia naturaleza asimétrica de la mendicación comenzara a devaluar la limosna para terminar siendo “la sucia sucia miga”.

La inseguridad de la sujeto poético acerca de la propia condición habla a las claras del enajenamiento del amor (“si estás, si yo soy alguien / si no es una ilusión”), porque no se trata de un planteo existencial sino de *si soy alguien para ti*, de ser alguien para ese otro que de repente *es todo* para el yo doliente, enamorado. Ya no alcanza la piel ni la saliva de la intimidad, se requiere *todo*: el amor es un depredador indigente e insaciable que va por las entrañas, que no para hasta dar con el “tierno corazón”, otra que migas. El amor visceral busca embriagarse, busca volcar la vida, dar la vuelta, trocar las estructuras responsables, cambiar la circunstancia, torcer itinerarios, detener los relojes, para acceder al tiempo de los amantes que es la eternidad: *como si el dios, si el viento / si la mano que abre / que distrae el destino / nos concediera un día*.

### 3. Último movimiento (a manera de coda)

En uno de sus poemas de juventud el yo lírico enunciaba la voluntad de morir junto a la imposibilidad de morir. Lo que parece un contrasentido no lo es tanto. No lo es porque la enunciación poética —es decir, los aspectos formales que hacen que un registro verbal trascienda su nivel comunicativo y se transforme en poesía— se impone sobre el enunciado. La contradicción potenciada por el recurso iterativo, ese *quiero / no quiero* persistente se impone como estructura existencial, como dilema irresoluble: su demanda de muerte termina siendo un enfático homenaje a todo lo vivido. La conformación estética —la entonación, el ritmo, los contrastes, las figuras e imágenes— es lo que finalmente prevalece como una epifanía, por eso “quiero morir” deviene en su contrario: hay una vitalidad que recorre todo el poema, verso a verso, desafiando a la muerte, embriagando a la muerte, venciendo a la muerte.

#### Quiero morir<sup>4</sup>

Quiero morir. No quiero oír ya más campanas.  
La noche se deshace, el silencio se agrieta.

4 Este poema de 1944 tuvo una reescritura posterior, mejor dicho, en 1975 en *No*, Idea retomó el comienzo de este poema y lo desarrolló como una síntesis que, de alguna manera, dialoga con aquel: “Quiero morir. No quiero / oír ya más campanas. / Campanas —qué metáfora— / o cantos de sirena / o cuentos de hadas / cuentos del tío — vamos—. / Simplemente no quiero / no quiero oír más nada”.

Si ahora un coro sombrío en un bajo imposible,  
si un órgano imposible descendiera hasta donde.  
Quiero morir, y entonces me grita estás muriendo,  
quiero cerrar los ojos porque estoy tan cansada.  
Si no hay una mirada ni un don que me sostengan,  
si se vuelven, si toman, qué espero de la noche.  
Quiero morir ahora que se hielan las flores,  
que en vano se fatigan las calladas estrellas,  
que el reloj detenido no atormenta el silencio.  
Quiero morir. No muero.  
No me muero. Tal vez  
tantos, tantos derrumbes, tantas muertes, tal vez,  
tanto olvido, rechazos,  
tantos dioses que huyeron con palabras queridas  
no me dejan morir definitivamente.

(1944: 53)

Obsérvese como ya en este poema veinteañero —hay otros, incluso anteriores como “Hoja caída”— Idea ensayaba el corte del alejandrino —en dos heptasílabos— para generar un cambio en el ritmo y enfatizar: “Quiero morir. No muero”. El yo poético desciende *ad inferos* reclamando la muerte. Pero no hay descanso ni respuesta al reclamo: “No me muero. Tal vez / tantos, tantos derrumbes [...]”. El reloj detenido, el silencio que se agrieta, la noche nada tiene para ofrecer al yo doliente, nada que lo sostenga, nada que justifique el desvelo ni la respiración constante. “Quiero morir ahora [...]” cuando el mundo parece suspendido como aguardando una profecía milenarista, el derrumbe apocalíptico, la *caída*. Sin embargo, no muere, no puede morir. Aunque se hunda en la sombra, en la agonía. No hay sostén, pero lo hay: desde el sintagma la negación afirma, el texto —tejido— se revela como una red, *contiene*. No hay sostén, pero lo hay: lo hay en el conjuro, en las figuras, en el ritmo que cobra la repetición y en los contrastes apretados como nudos. Lo hay en el misterio encarnado en los sonidos, en la celebración del cuerpo que es la voz, el canto. Lo hay en la presencia de tantos muertos, tantos recuerdos. Lo hay en la propia ausencia de dioses desertores: la deserción también es una huella, *un rastro*. Incluso lo hay en la inesperada muerte, desconocida, pero, sobre todo, *inefable*. En esa indecible que se retuerce en el lecho insomne y grita, desvelada, agitando a la sujeto poético con ese *don* hechicero capaz de congelar las flores y hacer callar estrellas: la muerte engendra el poema pero el poema, finalmente, la devora.

El poema: lo que no ha de morir, lo que no puede dejar de ser, *morir*. Es el poema quien enuncia “No muero”.

#### Referencias bibliográficas

Badiou, Alain (2002). *Condiciones*. México: Siglo XXI.  
\_\_\_\_\_ (2016). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.



Colección  
Idea Vilariño,  
Iconografía.  
Archivo  
Literario  
Biblioteca  
Nacional,  
Uruguay

- Bajter, Ignacio (2014). “El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura”, *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*, N.º 9. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 75-104.
- Bataille, Georges (1960). *El erotismo*. Buenos Aires: Sur.
- Carson, Anne (2015). *Eros. El dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo.
- Grupo  $\mu$  (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Jakobson, Román (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Jitrik, Noé (1992). “La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición”, en: *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Filosofía y Letras (UBA).
- Kristeva, Julia (1981). “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en: Lévi-Strauss C. (1981). *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Larre Borges, Ana Inés (2012). “Ejercicios de soledad: Idea Vilariño en su Diario”, *Revista Zama*, N.º 4. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), pp. 119-136.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) (2007) *Idea Vilariño: La vida escrita*. Montevideo: Cal y Canto/Academia Nacional de Letras.
- Monteleone, Jorge (2014). “Idea del No”, *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*, N.º 9. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 45-59.
- Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica*. Salamanca: Cátedra.
- Platón (1988). *Diálogos III* (Fedón, Banquete, Fedro). Madrid: Gredos.
- Poniatowska, Elena (2007). “La suplicante”, *Idea Vilariño. La vida escrita*. Ana Inés Larre Borges (ed.). Montevideo: Cal y Canto/Academia Nacional de Letras.
- Rama, Ángel (2014). “Mujer con toda la voz (rescate)”, *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*, N.º 9, pp. 37-42.
- Vilariño, Idea (2019). *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto.
- \_\_\_\_\_. (2018). *De la poesía y los poetas* (Textos Críticos). Montevideo: Biblioteca Artigas, Ministerio de Educación y Cultura.
- \_\_\_\_\_. (2016). *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Vivas Hurtado, Selnich (2015). *Komuya Uai. Poética ancestral contemporánea*. Colombia: Universidad de Antioquía.