

Idea del No

Jorge Monteleone*

Conicet/ Instituto de Literatura

Hispanoamericana, UBA

A G. ama tu ritmo



45

Aquel acto se parece menos a un recuerdo que a un mito de origen. A tal punto que, como todo mito, existe para ser repetido. Idea Vilaríño todavía lo sostenía hacia 1994, cuando lo relataba así:

El problema de la identidad, que no sólo aparece en los *Poemas de amor*, es un problema existencial, no un tópico literario. Sé que en un momento lo sentí por primera vez, a mis once años, en una habitación solitaria y en penumbra en aquella casa de El Prado; me quedé mirando en un espejo mis propios ojos y supe que era una persona, perdida toda mi identidad de niña –hija, hermana, alumna–. Supe que era yo, una persona. Pero ¿quién? No eran ojos de niña. Fue importante. Quedé como perdida. Terriblemente seria. Conservo esa capacidad, esa fatalidad de verme desde fuera, de, a veces, como te decía, no saber quién soy. Eso aparece en muchos poemas: “No sé quién soy / mi

* Es escritor, crítico literario y traductor. Investigador del CONICET, especializado en teoría del imaginario poético y crítica de la poesía argentina e hispanoamericana, temas sobre los que publicó más de un centenar de ensayos y dicta cursos y seminarios de postgrado. Ejerce el periodismo cultural en diversos medios (suplemento *adn* de La Nación; *El Día* de La Plata; Revista *Teatro* del Complejo Teatral de Buenos Aires, entre otros). Dirigió el *Boletín de Reseñas Bibliográficas* y actualmente es secretario de redacción de *Zama*, ambas publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA. Codirigió con María Negroni la revista de poesía *Abyssinia*. Publicó *Ángeles de Buenos Aires* con fotografías de Marcelo Crotti (1992), *El relato de viaje* (1998), *Puentes /Pontes* (2003, con Heloísa Buarque de Hollanda y Teresa Arijón, antología bilingüe de literatura argentina y brasileña. Y dos vastas antologías comentadas con motivo del Bicentenario: *200 años de poesía argentina* (2010) y *La Argentina como narración* (2012).



“Sola” original copiado por Idea en su Diario de juventud. Fechado en 1937 es el poema más temprano de su *Poesía completa*.



Frente al espejo;
de un álbum
personal.
Colección I.V.
Iconografía.

nombre / ya no me dice nada” O “y me diré ésa soy / ésa es Idea” (Vilarriño: 2008, 30).



46

En el poema “Cuando compre un espejo”, fechado en 1965, la busca de identidad al contemplarse en un espejo es una acción futura: “Cuando compre un espejo para el baño / voy a verme la cara / voy a verme/ pues qué otra manera hay decime / qué otra manera de saber quién soy” (Vilarriño: 2012, 114). Se mirará en ese espejo a los ojos y se dirá “ésa soy ésa es idea”, pero el sujeto imaginario del poema se fundamentará en un acto anterior, en aquel mismo acto del mito repetido: “o atenta y seriamente mirareme / como esa extraña vez –mis once años– y me diré mirá ahí estás”. ¿Pero quién es *ésa*? ¿Quién es esa que se halla suspendida entre la Idea del testimonio y la idea del verso? ¿Quién es esa que se proyecta para hallarse futura cuando antes se nombró persona en el espejo? ¿Quién se nombra y en el nombre se borra y en su negación misma se sostiene, como una idea del no: la Idea del No?

Esa que escribió un diario incansable; esa cuya imagen es ícono que mirara como una máscara lateral de altos pómulos y párpados anchos y ojos de fijeza negra, ardida, alerta y ese labio inferior de vago desdén; la de la gabardina de negrura espléndida; esa mentada, amada, descendida, esa ha creado una poesía cuya altísima negación de sí y nominada soledad son el fundamento de una extraordinaria construcción de persona. Nada como el no y el vacío para distraer a la muerte de la vida temblorosa, nada como nombrarse nadie para ser después.

Un yo en suspensión

Ana Inés Larre Borges, editora de *La vida escrita* (Vilariño: 2008) y de *Diario de juventud* (Vilariño: 2013), abre un artículo sobre ese texto con parte de la misma cita transcrita al comienzo. En este ensayo quisiera retomar y explorar una cuestión atractiva: Larre Borges –luego de considerar la reseña de Sofi Richero escrita en 2008 sobre *La vida escrita*, en la cual se sugería que Idea realizaba “la confección narcisista de una imagen” que “contrariaba y erosionaba la renuncia al mundo que fundaba el mito ya en circulación”–, se pregunta: “¿Y si así fuese? ¿Si junto no solo a la poesía desgarrada y nihilista, sino a la leyenda de la soledad, hubiese existido esta paralela construcción de una imagen ‘para’ la leyenda? Entonces, por decirlo en el tono de algunos de los poemas de Vilariño: ¿entonces, qué?” (Larre Borges: 2012).

Los poemas escritos entre 1939 y 1944, llamados *Poemas anteriores* en la *Poesía Completa* y publicados allí por primera vez –previos al primer libro de Vilariño, *La suplicante*–, junto a los poemas recopilados en las páginas del *Diario de juventud* (entre 1937 y 1945, en Vilariño: 2013), permiten entrever el peculiar comienzo de esa construcción de imagen. El 20 de diciembre de 1937 Vilariño apunta: “Escribí algunos poemas. Viví algunos momentos importantes, sola, en los atardeceres, en las noches” (2013, 104). El 5 de febrero de 1938 transcribe el poema “Sola” y será ese el poema más antiguo que la poeta incorpore en la *Poesía completa*. Pero en ese año 1938 hay una secuencia de poemas en el diario que los textos mismos avalan. Como fue señalado, “Sola” es el primero y en la serie de la *Poesía completa* adquiere un sentido singular en tanto comienzo: se trata de la radical asunción de un solipsismo ensimismado que inicia un ambivalente –por su carácter reactivo y negativo que deviene activo y afirmativo– proyecto de subjetivación imaginaria en el yo y en el nombre.

Es sintomático el contrapunto de sentido que ofrece ese poema inicial respecto del *Diario de juventud*. La entrada del 5 de febrero de 1938 refiere los intereses de una chica de diecisiete años: el cumpleaños de una joven. Habla de los vestidos de sus amigas y de los chicos que le interesan y de las pequeñas intrigas de los enamoramientos fugaces. La invitan a Idea a un picnic para el día siguiente y apunta que se levantará a las 6 de la mañana. Luego de ese registro festivo y despreocupado se incluye a continuación en el *Diario* el poema “Sola”, fechado en 1937, que finaliza “Sola, / sola y triste, lejos / de todas las almas, / de todo lo tierno, / de todo lo suave. / Silencio, Tristeza. / La muerte más cerca / en el marco triste y sin luz de la tarde” (Vilariño 2013: 111). Al día siguiente se registran los paseos en grupo, los juegos, los bailes. Una noche de fuegos artificiales, de luces al borde del río. Alguien la ha besado. Pasan los días de febrero en la vida y en el diario. Otra vez Idea sale en grupo y va al Corso, encuentra a sus viejos admiradores, baila incansable en otro baile lleno de gente. Todos la

rodean, la elogian, la asedian. Conversa, baila de nuevo, se expone. Como al pasar, escribe: “Sigo separada de todo”. El 8 de marzo escribirá otro poema, que parece confirmar el anterior: “Ahora sí que estoy sola / que estoy sintiendo el silencio / que estoy pesando la sombra / que no pido más que un nombre” (2013: 114).

¿Qué sujeto habla allí? ¿Por qué ese poema que dice yo es correlativo al yo del diario íntimo? ¿Qué juego de sombras especulares crea esta duplicidad o acaso esta escisión? ¿Y cómo atraviesa, esa soledad que parece radical, aquellos días populosos y luego reaparece buscando un nombre, el ansia de la nominación?

El sujeto imaginario de la poesía de Idea Vilariño habría que discernirlo no sólo en todos los enunciados que dicen “yo” en el poema, sino también en este “otro yo” que se nombra en el diario y a la vez se escande dual en los poemas que se incluye. Acaso no se trataría de proyectar una imagen para la leyenda en contraposición con una vida real que la contradice, sino de que ambos yoes –el sujeto del diario que se nombra Idea Vilariño y el sujeto del poema que busca un nombre o se nombra “esa soy ésa es idea”– construyen una persona poética intersticial, en suspensión y producen entre sí una erosión mutua. La identidad no está dada jamás y nunca es una esencia, sino un proceso o un despliegue diferido. La sujeto nunca se esencializa y por eso dice o dirá *No*.



Tiempo y sucesión

Pero esa temporalidad del sujeto imaginario de la poesía de Idea Vilariño en su despliegue también puede percibirse en la sucesión de los poemas. Me refiero a esa especie de relato de este yo en suspensión, que se da en la continuidad de la lectura completa del volumen. La composición de la *Poesía completa* es, por un lado, parcialmente cronológica, ya que el orden de los ocho libros incluidos es el mismo de su publicación y se incluyen también en un apartado previo los “Poemas anteriores (1937-1944)”, previos a *La suplicante* (1945). Por otro lado, como se señala en el prólogo de los editores, los poemas se ordenan en los libros por su afinidad antes que por su fecha. Algunos libros de poemas de Vilariño, como *Nocturnos* (1955) o *Poemas de amor* (1957), tendrán modificaciones e incrementos en sucesivas ediciones. Interesa observar en la reciente edición de la *Poesía completa* el dato de la fecha de composición para la mayoría de los poemas. Esa datación permitiría reconstruir una continuidad alternativa y, acaso, un relato diverso del que aquí proponemos –que sigue la secuencia de textos en cada libro– al ordenar los poemas cronológicamente. Un solo ejemplo: los quince poemas fechados en 1970 forman parte, respectivamente, de *Poemas de amor*, de *Pobre mundo* y de *No*. En dos de los *Poemas de amor* (“El espejo”

y “El ojo”), que no están contiguos, se advierte una posible continuidad dada por el motivo de una mirada especular y de un ojo despiadado que mira impersonal desde afuera; o bien, por el motivo de la playa que aparece en dos poemas de *Pobre mundo* puede ser la orilla del mismo mar que luce en dos poemas de *No*. ¿Revelaría esa lectura un cambio sustancial de significado? Tal lectura estaría por hacerse y acaso quebraría en su linealidad el carácter concéntrico de la estructuración temporal de la *Poesía completa*, pero tal vez no sea relevante, porque esa discontinuidad forma parte de la poética misma de Vilariño. La discontinuidad cronológica produce otra secuencia significativa, breves series, súbitas constelaciones, contrapuntos. Por ejemplo: en el poema 38 de *No*, escrito en 1974, finaliza con ese “tú” que lleva “un hacha en la mano / amenazándome” (2012, 300). En el poema 39, escrito en 1964, se lee: “Me cortan las dos manos / los dos brazos / las piernas / me cortan la cabeza. / Que me encuentren” (301). Lo relevante no es tanto la recurrencia obsesiva de motivos en la poesía de Vilariño, sino el carácter constructivo de todo el conjunto. Ese carácter fuertemente estructurado en la disposición de los poemas y la constante y cuidada dimensión rítmica son aspectos complementarios de la dispersión de la imagen del yo. Y esta participa, asimismo, de una paradójica y circular construcción de la persona poética, situada entre la negación y su sostén en la figura autoral —que el *Diario personal* complejiza— junto a una correlativa negación de dicha figura de autor dada por aquel mismo vaciamiento del yo lírico. Como si la identidad estuviera siempre en proceso y como si esa misma identidad, en estado de catástrofe y de anonadamiento, se ofreciese en una paradójica voluntad afirmativa de la nada.



Voluntad de la nada

En el contrapunto dado entre el “horror del vacío”, tal como se manifiesta en el poema “No”, de *Nocturnos* (120), el “me voy a morir” (233) del poema homónimo y el “quiero morir” del poema 26 de *No* (288) se halla un darse de la identidad. En la poesía de Idea Vilariño la abolición del yo es volición de un yo que se dice al desdecirse:

Yo
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 morirme
yo yo yo
yo.
Qué es eso. (297)

En esa volición Idea Vilaríño es nietzscheana. Lo fue tempranamente, cuando, como registra en su *Diario*, leía *El nacimiento de la tragedia o La gaya ciencia*. Como señaló Larre Borges en su estudio preliminar al *Diario de juventud*, en esos años, menos que su lectora fue su discípula. Señala que ese vínculo está por ser calibrado (Vilaríño 2013: 30). Podría apuntarse, por ejemplo, que la voluntad de la nada que recorre la obra de la poeta no es un gesto nihilista, sino la afirmación del aniquilamiento como fuerza activa, aquello que Nietzsche denominaba *la negación activa propia de los espíritus fuertes*. “La afirmación del fluir y del aniquilar es lo decisivo de la filosofía dionisiaca” se lee en *Ecce Homo* (Nietzsche: 1976, 70). También, en *La voluntad de poder*: “Este perecer se presenta como la ruina de sí mismo, como la elección instintiva de lo que forzosamente destruye. [...] La voluntad de destrucción como voluntad de un más profundo instinto, el instinto de autodestrucción: la voluntad de la nada” (Nietzsche: 2006, 71). Y en el prólogo a *Así habló Zarathustra* se lee: “Yo amo a quienes no saben vivir sino para desaparecer, para anularse, pues esos son los que pasan más allá” (Nietzsche: 1992, 30). A partir de estas y otras citas de Nietzsche, Gilles Deleuze, en el apartado “Activo / reactivo” de *Nietzsche y la filosofía*, comenta este rasgo. Deleuze distingue el volverse contra sí mismo como una fuerza reactiva, pero la autodestrucción —esa “voluntad de la nada”— consiste en negar las fuerzas reactivas para llevarlas a la nada. Se trata, por ello, de una “destrucción activa”: “la negación —escribe Deleuze—, al hacerse negación de las propias fuerzas reactivas, no es solamente activa, sino que esta como *transmutada*. Expresa la afirmación, expresa el devenir activo como poder de afirmar” (Deleuze: 1995, 102). En esto consiste la Idea del No, la que niega y se niega para aniquilarse en una destrucción activa de la posición de sujeto, en una afirmativa transmutación propia del carácter dionisiaco, para ir más allá de sí. Ese lugar es el poema. Acaso esa sea una de las lecciones que Idea Vilaríño aprendió de Nietzsche para constituir ese yo en suspensión de su poesía. Y así es que para manifestarlo no se ofrecen los poemas en su linealidad cronológica sino de un modo cíclico: deben retornar. Y así la poeta es profundamente nietzscheana en su negación, en la negatividad implícita de la afirmación, en el modo de ser Idea del No: “Yo honro las preguntas y paladares selectivos que han aprendido a decir ‘Yo’, ‘Sí’ y ‘No’.” [...] Decir siempre ‘Sí’ sólo lo aprendieron los asnos y los de su especie”, se lee en *Así habló Zarathustra* (Nietzsche:

1992, 219).¹ Un poema de *Nocturnos*, “Pasar”, expresa esta paradoja que quiere y no quiere, que niega y afirma, que busca el paraíso de la negatividad en la voluntad de la nada: “(...) ese vacío / más allá del amor / de su precario don / de su no / de su olvido / esa puerta sin par / el solo paraíso. / Quiero y no quiero / quiero / quiero sí y cómo quiero / dejarlo estar así / olvidar para siempre / darme vuelta / pasar (...)” (103-104). O el breve poema 10 del libro *No*, donde el yo expresa la volición del no y el deseo de que la sirena lo arrastre al fondo del mar, acaso para dejar de ser sujeto y tornarse, como la sirena, ritmo puro, canto, ser fabuloso:

Decir no
decir no
atarme al mástil
pero
deseando que el viento lo voltee
que la sirena suba y con los dientes
corte las cuerdas y me arrastre al fondo
diciendo no no no
pero siguiéndola. (272)²

La lectura de *Poemas anteriores (1939-1944)* permite comprender las huellas retrospectivas de estos rasgos según ese proceso de una subjetividad imaginaria que, por un lado, se desidentifica hasta disolver la categoría misma de persona y, por otro, se sustenta en una proyección atributiva de un yo que se llama Idea y que se halla, como antes señalé, en suspensión. El yo se manifiesta desde el comienzo en ese primerísimo poema —que es también, de un modo sintomático, el primero del *Diario*— en un radical apartamiento: “Sola”. En ese apartamiento el yo se singulariza, como una condición previa de su desplegarse simultáneo hacia el nombre y hacia el vacío. Caen sobre sí las horas de un tiempo perimido y su condición carnal. El cuerpo es la primera morada del yo en el tiempo sucesivo y su lugar en el mundo es la primera renuncia: en la poesía de Vilariño el cuerpo presente no es irreductible para la vida, sino es campo propicio para



1. Nietzsche realiza un juego de palabras en alemán para este fragmento: “Ich ehre die widerspänstigen wälherischen Zungen und Mägen, welche ‘Ich’ und ‘Ja’ und ‘Nein’ sagen lernten. (...). Immer *I-a* sagen –das lernete allein das Esel, und wer seines Geistes ist!–” (Nietzsche: 1994, 202). La palabra “*Ja*”, “*Si*”, se pronuncia en alemán como la onomatopeya para el rebuzno del burro: “*I-a*”.

2. En la entrevista con Jorge Albistur, la poeta lo explica así: “[en este poema] se oponen los dos impulsos, las dos pulsiones: el no decidido, la voluntad de negación a todo —‘diré otra vez que no’ / ‘retiraré la mano’—, lo de atarse al mástil como un Odiseo que no quiere ceder a las sirenas, y el apego, esa vergüenza, el apego a la vida, al amor, a los otros, al placer, a la lucha. Aunque no sé muy bien contra cuál de esas sirenas me debatía entonces. ¿Contra todas?” (Vilariño: 2008, 30).

la declinación y aun para la mutilación: “Me cortan las dos manos / los dos brazos / las piernas / me cortan la cabeza. / Que me encuentren” (301). En el comienzo, entonces, el cuerpo ya se halla incapacitado y ha envejecido: “Da hasta miedo seguir / si con tantos años pesa tanto la vida” (20). “Hace frío, estoy vieja / y nada vale nada. / (...) / Ya no soy yo ni nadie. / Estoy deshecha, muerta, / no soy nada” (25). Es, entonces, el cuerpo el primer signo del tránsito hacia la Idea del no. Surge un ademán metonímico: la mano. Vinculada a una potencia, a una realización, la mano suele simbolizar actividad y dominio. Y también distingue, síntesis de lo masculino y lo femenino, lo humano de lo animal y de las cosas. “Ahora soy una mano” (23) escribe Vilariño, como si el yo se cifrara en esa parcial tentativa de ser. Pero allí fracasa su propia condición: la mano ya no puede asir cosa alguna, está vacía y el mundo mismo se le sustrae. Surge otra tentativa: ser los ojos. “Ahora soy unos ojos” (23), leemos. La mirada es constitutiva de subjetividad y al conformar su objeto, también se conforma. Pero esos ojos “se largan vacíos / en la luz desolada” (25). La voz, otra tentativa, es aquello que articula también lo subjetivo en la lengua. Pero la voz está quebrada: “Oye, / te hablo a duras penas, / con la voz destrozada” (25). Así el sujeto en tanto cuerpo se torna una “pobre cosa destrozada” (25). No hay entonces un rodeo posible por la carnalidad o la corporeidad para que el yo se arraigue o reciba cierta presencia. O si la hay no es el cuerpo su morada, sino el dolor: “Este dolor sin ecos, / de pétalo arrancado, / que a veces totalmente se vacía en mi forma, / que es como una ventana cerrada al infinito. / Este dolor oscuro, rasgado, delirante, / este dolor que a veces tiene mi misma forma, / que me hace creer que soy, / sin cuerpo, sin sentidos, sin dolor, / sólo un grito en la sombra” (42).

Poesía y ritmo

Y aquí arribamos a un elemento de profunda autoconciencia en la poesía de Idea Vilariño: el ritmo. La dimensión rítmica es motivo de constante reflexión y práctica para la poeta. En la página 23 de *Idea: la vida escrita* puede verse una muestra minuciosa en la cual la poeta apunta su estudio de los esquemas rítmicos del poema “Blasón” de Rubén Darío. No es posible comprender la poesía de Vilariño sin atender a la dimensión del ritmo. Siempre vindicó largamente, como en el reportaje de 1994, el carácter rítmico del poema, su condición de “objeto sonoro” y el hecho de que, independientemente de su significado, dependa “de su organización sonora, de su ritmo”: “un poema es un franco hecho sonoro –sonidos, timbres, estructuras, ritmos–. O no es”, afirmó. (2008: 21) Vilariño observa el error de los críticos cuando señalan que su poesía está escrita en “verso libre”, como si esto implicara una especie de “prosa cortada”. Utiliza el ritmo

versal, con patrones reconocibles, para articular el enunciado poético y aun sustituir la puntuación. Ese ritmo viene a menudo antes del significado pero a la vez potencia dicho significado. Para dar dos ejemplos sencillos, retomemos dos poemas ya citados. Aquel “poema 10” del libro *No*, obtiene parte de su gran fuerza elocutiva por el esquema del endecasílabo que subyace en su forma. Es fácil reconocerlo si unimos arbitrariamente los versos de ese modo, como si fueran cinco versos endecasílabos (con una leve licencia en la sílaba final del tercero) que marcamos entre corchetes, en tanto las barras reponen el corte del poema original:

[decir no / decir no / atarme al mástil]
 [pero / deseando que el viento lo voltee]
 [que la sirena suba y con los dientes]
 [corte las cuerdas y me arrastre al fondo]
 [diciendo no no no / pero siguiéndola.]

Obsérvese que el ritmo mismo repone aquel juego de lo activo y reactivo, lo afirmativo de la negación que antes fue señalado. En cuanto se lee en esa continuidad rítmica la repetición misma de lo negado se niega a sí misma: “decir no / decir no” también significa “decir no” y “no decir no”, negación y afirmación. Del mismo modo, el poema “Yo”, antes citado, puede leerse como un conjunto de siete heptasílabos trocaicos (acentuados en segunda y sexta sílabas) o como hemistiquios de tres alejandrinos con fuertes cesuras y un heptasílabo final:

[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 morirme]
 [yo yo yo / yo. / Qué es eso.]

Pero a la vez hay un ritmo interno que ofrece otras simetrías en la alternancia de versos de tres y cuatro sílabas (“yo quiero / yo no quiero” o “yo aguanto / yo me olvido”). Asimismo la repetición anafórica se realiza en el vocablo principal del poema, que encabeza el título: “Yo”. Ese uso del ritmo convierte a este poema en una pequeña obra maestra. Porque la relativa regularidad a la que se somete el significado –ese Yo que actúa y a la vez niega toda acción– se quiebra, como si se quebrara una música y se demorara. Si el lector tiene, en la progresión rítmica del poema, esa expectativa de una alternancia de tres y cuatro sílabas y luego de un heptasílabo (yo dejo / yo desisto / yo quisiera morirme) de pronto se repite otro verso de tres (yo yo yo), pero el que sigue ya no tiene cuatro sino una sola sílaba: yo. 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. Basta que se repita para

que deje de significar, como un sonsonete. Y en su lugar, como verso final, aparece la disolución de todo sentido: “Qué es eso”.

Por eso en la poesía de Vilariño el ritmo es previo al significado y dicho ritmo a la vez lo exalta y lo diluye. Por un lado se niega y, por otro, se expande en el ritmo y en tanto el yo pierde su individuación yoica en su propio devenir, la recupera en la plenitud ayoica de una música verbal. La música se despliega en el tiempo y el yo se repliega o sustrae –vacío o muerte en los términos de la poeta– en ese mismo movimiento. Además, la persistencia de esos dos metros básicos –el heptasílabo que conforma, duplicado, el alejandrino o el endecasílabo–acentúa el otro ritmo, rupturista, que divide cada metro en unidades menores. Ese carácter es típico de muchos poemas de Vilariño que, también a través de un notable juego rítmico, logra esa paradoja: hacer inolvidable el yo sometido al olvido.

Otra vez Nietzsche es del todo familiar a Vilariño. Como señaló Rafael Gutiérrez Girardot, para Nietzsche la música es la negación del principio de individuación y esa noción integraría la doctrina de lo dionisiaco. Puesto que para el filólogo “el estudio de la música desde la perspectiva del lenguaje es la métrica”, es sintomático que los textos de Nietzsche previos a *El nacimiento de la tragedia* hayan sido, por un lado, *El ritmo griego, Teoría del ritmo métrico e Investigaciones rítmicas* y, por otro, su *Visión dionisiaca del mundo* (Gutiérrez Girardot: 2000, 112). En el capítulo 5 de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche evoca a Schiller cuando reconoce que el estadio previo al acto de poetizar no consiste en una serie de imágenes o de pensamientos sino un “estado de ánimo musical” y luego identifica al poeta lírico con el músico. La identificación del artista dionisiaco con lo Uno primordial produce una réplica de dicha unidad bajo la forma rítmica y esa música se le hace visible de nuevo como una “imagen onírica simbólica”. La inmersión rítmica en lo Uno supone el proceso dionisiaco en el cual “el artista ha abandonado la subjetividad”: “el ‘yo’ del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su ‘subjetividad’, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación” (Nietzsche: 1991, 63). Las imágenes del lírico son objetivaciones de sí mismo y por ello le es lícito decir “yo”, pero no se trata de un yo empírico-real. Aunque el genio lírico y el no-genio real parezcan la misma cosa, están escindidos:

[...] aun cuando parezca que el genio lírico y el no-genio unido a él son una misma cosa, y que el primero, al decir la palabrita “yo”, la dice de sí mismo: esa apariencia ya no podrá seguir induciéndonos ahora a error, como ha inducido indudablemente a quienes han calificado de artista subjetivo al lírico. (Nietzsche: 1991, 64)

Cuando Vilariño –temprana lectora de *El nacimiento de la tragedia*– afirma que ante la inminencia del poema el ritmo viene primero, reconoce la precedencia de ese “estado de ánimo musical”. Al utilizar los dos grandes

metros tradicionales de los versos de arte mayor en lengua española, el endecasílabo y el alejandrino —o bien el heptasílabo en cada uno de sus hemistiquios—, que divide en “unidades menores”, reúne lo lírico a lo musical como fundamentos de una pérdida de la individuación. Esa pérdida supone, tal como lo advierte Nietzsche, el reconocimiento de un sujeto imaginario que se desidentifica respecto del sujeto empírico y que aun así se nombra como un “yo”. El proceso reactivo y activo que antes describí, se homologa entonces con estos ritmos clásicos cuya armonía se quiebra y perturba en esas unidades menores.

Está por estudiarse entonces, acaso con estas premisas, el despliegue rítmico de toda la obra poética de Idea Vilariño. Pero no cabe duda de que la condición rítmica unida a la pérdida de la subjetividad se halla desde sus primeros poemas. En un poema de 1941 se contraponen la música armoniosa y acompañada de la lluvia “con un ruido de perlas contra el fondo de un cofre” con el silencio del yo: “Dentro de mí no hay ruidos. / Hay cántaros vacíos, campanarios en ruinas, / hogueras apagadas, hay agotadas minas / blancos ojos de estatua, grandes estrellas huecas, / relojes sin agujas y libros sin palabras / y violines sin cuerdas” (28). En este poema puede observarse la contraposición entre una dimensión armoniosa del mundo en la cual el ritmo universal surge a través de la lluvia como un patrón y un yo sin ritmos donde prevalece el silencio. Al observar el uso franco del alejandrino o del endecasílabo en otros versos del período, puede conjeturarse que esa primera división entre un mundo ritmado y un yo sin ritmo, comienza a desbaratarse cuando el sujeto intenta unirse al mundo para alcanzar así una identidad con las cosas, o a través de las cosas, ya que carece de ella. Aquella organicidad inicial que se muere o caducaba, el fracaso del cuerpo como sostén del yo, se tiende ahora hacia el mundo como una incógnita de supervivencia: “Todo el cuerpo hacia qué / como un ramo de lilas, / como una rosa roja, / como un jazmín sediento. / Todo el cuerpo hacia qué”. (31).

En esos poemas iniciales los metros clásicos se manifiestan sin ninguna alteración. El paso siguiente es el de una inmersión del sujeto en la armonía rítmica para hallar algún modo de identidad, al menos como posibilidad: “Tal vez pude subir como una flor ardiente / o tener un profundo destino de semilla / en vez de esta terrible lucidez amarilla / y de este estar de estatua con los ojos vacíos. / Tal vez pude doblar este destino mío / en música inefable. O necesariamente...” (41). La capacidad del yo de doblar o también desdoblarse en música, es el principio de una mutación. El ritmo que recorre todo el poema halla en la irrupción de la forma adverbial —“O necesariamente...” una cierta interrupción, un corte expectante irresuelto. O aquel otro poema que se inicia: “Sí. Hay una mujer que a veces abre un piano / o se abraza a un violín melancólicamente” (45). En ese punto de fusión con el ritmo, el yo desbarata tal ritmo e impone otro: un ritmo que

se quiebra, que si sostiene todavía la armonía propicia –manifiesta en los metros clásicos– esta se descompone, se altera, se desdice.

En ese lugar de tensión rítmica se sostiene el yo de la poesía de Vilariño y abre entonces la herida misma del ritmo respecto de una identidad vacilante. En los poemas de 1943 y 1944 ya se advierte esta ruptura: “[...] campanas dilatadas, / estrellas ateridas, / tercios dioses luchando por quedarse en mi pecho, / manos juntas / y nombres / que ya no diré nunca” (49). Y finalmente, en un proceso rítmico que podría seguirse hasta *Aire sucio*, aquella antigua armonía se transmuta por completo y se disuelve en un ritmo nuevo, que se desgarrar e interrumpe en su propia alteridad: “Se cae la el otoño / le cae un encendido / el aire amargo del / el aire amargo / la sospecha de un ángel devorante / una fruta de horror / un signo ardiente” (77). Aquella demanda de la vida en su ritmo se torna irreal ya en *Nocturnos* –el condicional y el subjuntivo prevalecen en ese libro– y entra en el no saber, que carece de expectativa: “Qué fue la vida / qué / qué podrida manzana / qué sobra / qué desecho”. Como si fueran las ruinas o los restos de una armonía destronada, el poema de Vilariño alcanza desde entonces el temblor de la incertidumbre y, con ella, la asunción del No, que es también la de otro ritmo, oralizado, de escandido solipsismo, de melancolía egotista, de clausura:

La última palabra

Que no me importa
digo repito explico
que no me importa
grito
que no me importa.
No me importa
no quiero
diré otra vez que no
retraeré la mano
no volveré a aceptar.
Digo que no me importa
y aunque me desdijera
seguiría siendo esa
la única verdad
la última palabra. (121).

Amor y vacío

En la constitución subjetiva de la poesía de Vilariño hay otro pasaje fundamental. El cuerpo no sólo tiende hacia qué, sino hacia *quién*. No sólo se halla la apelación al mundo, sino al otro del amor. Así la dimensión

amorosa forma parte de la constitución misma de la subjetividad imaginaria, pero, una vez más, este movimiento no colma al sujeto sino también lo vacía. También en el *Diario de juventud* se halla un primer registro, de 1938. El martes 6 de setiembre se registra la mirada “de un hermoso hombre, alto, bigote y pelo negros, muy elegante. Me mira de pies a cabeza con una mirada de admiración, que me deja satisfecha de mí, de él y del mundo. Vale la pena vivir para recibir una mirada de esas alguna vez” (2013: 123). Luego hay un poema, “24 horas” que habla de esa mirada pasajera que constituye esa subjetividad. Interesa advertir la inversión del tópico de la mirada pasajera en el espacio urbano que manifiesta Baudelaire con el poema “A une passante” en *Les Fleurs du Mal* (1961: 103-104). Aquel primer verso perfecto del poema donde la ciudad vibra (“*La rue assourdissante autour de moi hurlait*”, la calle ensordecedora en torno de mí aullaba) es el marco sonoro en el cual el sujeto descubre, como en un relámpago, la mirada de la mujer que pasa velozmente: “*Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan, / la douceur qui fascine et le plaisir qui tue*”, Yo bebía, crispado como un extravagante, / en su ojo, lívido cielo donde el huracán crece, / la dulzura que fascina y el placer que mata. El contacto que posibilita el renacer del sujeto ocurre a partir de la mirada súbita de la fugitiva belleza. En el poema de Vilaríño, en cambio, es la mujer la que busca constituir su yo en la búsqueda de un nombre, que le es desconocido—. De pronto, súbitamente, halla en la anonimidad otro modo de constitución cuando entrecruza su mirada con la del otro, el hombre, y la evoca luego: “Y tus ojos sombríos, / y mis ojos, / temblando en el momento, / transformaban para toda la vida, / suavemente, / minutos que pudieron ser vacíos / un acontecimiento. / Ah! Yo no pedía más que un nombre / para mis versos / y tú pedías mis labios / para entibiar tus días. [...]. / Pero no, / no quiero darte nada, / no puedo, / más que mi mano amiga y mi palabra” (123-124). Otra vez la matriz de la subjetividad imaginaria primera de la poesía de Vilaríño se registra en el diario personal y se transfigura. Y, además, se constituye invirtiendo los lugares habituales del discurso poético amoroso. La mujer se encarna activamente en el darse a un tú y a la vez se sustrae porque también debe conformarse en una negatividad activa. La vasta dimensión amorosa de toda la poesía de Vilaríño podría vaciarse de persona y referente —Claps, Onetti—; podría, incluso, ser privada de circunstancia. “Nunca mentí en un poema —declaró la poeta—. Pero hubo una especie de engaño, de equívoco para quien leyera los *Poemas de amor*, que provienen de haber sido casi siempre escritos en el colmo del dolor o de la desesperanza. Y entonces las horas de pasión, de plenitud, de amor compartido, la espera colmada apenas se mencionan. Tal vez la dicha no se escribe. Por lo menos en mi caso. Hay muy pocos poemas felices; ninguno de ellos tiene que ver con el dueño de la dedicatoria” (2013: 32). Pero no podría ser de otro

modo. ¿No significa esto que la anécdota es irrelevante? En la cronología irregular de los *Poemas de amor*, por ejemplo, el sujeto femenino sueña, en un poema fechado en 1990, al fantasma del amante muerto y en el poema final, fechado en 1955, se lee: “Amor amor / jamás te apresaré / ya no sabré cómo eras. / No habré vivido un día / una noche de amor / una mañana / no conocí jamás / no tuve a nadie / nunca nadie se dio / nada fue mío / ni me borró del mundo con su soplo” (207). ¿No prueba esta simple sucesión que ese tú del vínculo amoroso es otra forma de la ausencia que, sin embargo, se sostiene como apelación? ¿No es también el discurso amoroso la constitución de un yo vacante en la máxima alocución de un tú? “Yo —escribe Émile Benveniste— plantea otra persona, la que, exterior y todo a ‘mí’, se vuelve mi eco al que digo tú y que me dice tú. [...]. ‘ego’ tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a un tú” (Benveniste: 1991, 181). En la poesía de Vilaríño ese tú de la intensidad amorosa, el tú del deseo y de la espera, el tú de la memoria y los cuerpos asertivos y la sombra en el umbral, es, al fin, nadie: “Ni tú / nadie / ni tú / que me lo pareciste / menos que nadie / tú / menos que nadie / menos que cualquier cosa de la vida” (149). Así también la poesía de Vilaríño constituye el prodigio de una poesía que todos sus lectores proyectamos como una especie de tensión sentimental —los grandes amantes que señalan los nombres en la autoría y la dedicatoria, Onetti y Vilaríño— en la cual el tú no sólo no trasciende al yo, sino también lo duplica en vacuidad. No es un eco del yo, sino una resonancia de mudez, incluso en los poemas donde los dos hablan y susurran, incluso en los poemas de dicha colmada. Esta ambivalencia es, otra vez, el modo en que la dimensión amorosa abre el No. Pero en esa negación del Yo nada alcanza una presencia más poderosa que ese sujeto imaginario, en suspenso, y que nítidamente sobreimprime un nombre a la negación. Así regresa incesante, retorna bajo la forma de un ritmo que ama: Idea, Idea, Idea del No.



- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*. Edición de Antoine Adam. Paris: Garnier: 1961.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, I, México: Siglo XXI editores, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Nietzsche y la filología clásica*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2000.
- LARRE BORGES, Ana Inés: “Ejercicios de soledad: Idea Vilariño en su *Diario*”. *Zama*. n.º 4, a. 4. Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA (2012), pp. 119-136. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/623/604>
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, Madrid: Alianza Editorial: 1976.
- *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- *Así habló Zaratustra*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992.
- *Also sprach Zaratustra*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- VILARIÑO, Idea, *Idea Vilariño: La vida escrita*. Edición de Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Cal y Canto, 2008.
- *Poesía completa*, Montevideo: Cal y Canto, 2012.
- *Diario de juventud*. Edición, estudios preliminares y notas de Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

