http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v20n1.67144

"Una pasión honesta": Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía

Enzo Cárcano
Conicet, Buenos Aires, Argentina
enzo.carcano@usal.edu.ar

Al proponer el concepto de *granularidad* de la voz —tan sugerente como difícil de precisar—, Barthes señala que ese erotismo que encarna solo puede redundar en abordajes estrictamente personales, regidos por la relación amorosa entre una voz y su escucha. En esta línea, y apelando a aquella noción barthesiana, propongo una aproximación a la puesta en voz de la poesía de Idea Vilariño por la misma autora, con la convicción de que, en esa lectura, la imbricación de la forma, la negación estructurante y la voz vilariñana redundan en una suerte de fijación.

Palabras clave: Idea Vilariño; poesía uruguaya contemporánea; puesta en voz; granularidad de la voz.

Cómo citar este artículo (MLA): Cárcano, Enzo. "'Una pasión honesta': Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 63-87.

Artículo original. Recibido: 21/06/16; aceptado: 13/10/16. Publicado en línea: 01/01/18.

BY-NC-ND

"An Honest Passion": Idea Vilariño and the *Mise en Voix* of Her Poetry

When proposing the suggestive and slippery concept of *granularity* of the voice, Barthes points out that the eroticism it embodies can only result in strictly personal approaches governed by the amorous relationship between a voice and its listener. In this line of thought and invoking that Barthesian notion, I suggest an approach to the *mise en voix* of the poetry of Idea Vilariño by the author herself, convinced that, in this reading, the interweaving of form, structuring negation, and Vilariño's voice produce a sort of fixation.

Keywords: Idea Vilariño; contemporary Uruguayan poetry; *mise en voix*; granularity of the voice.

"Uma paixão honesta": Idea Vilariño e a recitação de sua poesia

Ao propor o conceito da *granularidade* da voz —tão sugestiva como difícil de precisar—, Barthes indica que o erotismo que encarna somente pode redundar em abordagens estritamente pessoais, regidas pela relação amorosa entre uma voz e sua escuta. Nessa linha, e apelando à noção barthesiana, proponho uma aproximação à recitação da poesia de Idea Vilariño pela mesma autora, com a convicção de que, nessa leitura, a imbricação da forma, da negação estruturante e da voz vilariñana resultam numa espécie de fixação.

Palavras-chave: granularidade da voz; Idea Vilariño; poesia uruguaia contemporânea; recitação.

No abusar de las palabras
no prestarle
demasiada atención.
Fue simplemente que
la cosa se acabó.
¿Yo me acabé?
Una fuerza
una pasión honesta y unas ganas
unas vulgares ganas
de seguir.
Fue simplemente eso.
Idea Vilariño, "Epitafio"

1. Introducción

Sería difícil encontrar una ligazón más íntima entre poesía y vida que en la figura de Idea Vilariño. Pero no se trata de una transcripción lineal y transparente de la vida en la obra, sino de una relación mucho más compleja, cada vez más inteligible a medida que su escritura autobiográfica sale a la luz.[1] Jorge Monteleone propone, por ejemplo, que el sujeto poético vilariñano y el sujeto del diario se contradicen y erosionan mutuamente, por lo que la identidad no está dada jamás y nunca es una esencia, sino un proceso. Dice:

1 Véanse *Diario de juventud* e *Idea Vilariño. La vida escrita*. Ya antes de que estos textos se publicaran, en 1976, Ángel Rama intuía su cercanía con la lírica vilariñana: "Esas trescientas páginas de poesía pueden leerse como las anotaciones espaciadas y extraordinariamente breves de un diario íntimo, que fuera a la vez el diario de su tiempo y de su sociedad [...]. [Y] es posible que cuando se publique, al fin, se descubra el marco dentro del cual deben encajar las piezas poéticas, como elementos de distinta intensidad pero de la misma naturaleza que las anotaciones cotidianas, en una suerte de mensaje confesional" (39). Por su parte, Nora Avaro señala el carácter literario y compositivo "que Idea le dio a su *Diario* y a su imagen de artista, indisolubles uno de otra, al menos cuando ya era la poeta que llegó a ser. Esto, sumado a la decisión final de legarlo para su publicación, reafirma no solo este atributo, sino también una idea de 'obra', incluso de 'vida y obra', muy deliberada y muy totalizante, en la que, sobre el final, cabrían poemas, ensayos y escritos personales" (109).

> El sujeto imaginario de la poesía de Idea Vilariño habría que discernirlo no solo 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 esa 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. El sujeto nunca se esencializa y por eso dice o dirá *No.* ("Idea del No" 48)

Aunque no desconocida en la Argentina, pocas consideraciones críticas ha merecido la obra de Vilariño en este país rioplatense tan cercano, por amistades y afinidades, al suyo propio. En el presente trabajo, abordaré uno de los aspectos que, a mi juicio, resultan más atractivos y a la vez esclarecedores para pensar la estrecha correspondencia entre lo vital y lo poético en esta poeta uruguaya: la puesta en voz de su obra lírica. A diferencia de lo que sucede con el trabajo de otros escritores y de otras formas artísticas, la poesía de Vilariño, recogida en el disco *Idea Vilariño / Poesía 1947-1991*, parece alcanzar, en la puesta en voz de la propia creadora, toda su potencialidad sonora y semántica. Contrariamente a lo que ocurre en, por ejemplo, las *performances*, de suyo singulares y efímeras, opera aquí una indisoluble unión de lo semántico (el texto) con lo suprasemántico (la voz) que da como resultado una suerte de fijación —ya previsible, es cierto, aunque no definitiva, en el notable trabajo formal de cada poema— de los acentos, del tono, del ritmo, de las pausas de cada poema. Ensayaré entonces aquí las razones de este singular fenómeno que ocurre con la puesta en voz de la poesía vilariñana, atendiendo principalmente a la noción de la *granularidad* de la voz formulada por Roland Barthes, que se imbrica, en el caso de Vilariño, con la idea de negación, que recorre toda su obra.

2. "Unas vulgares ganas de seguir"

Idea Vilariño nació el 18 de agosto de 1920 en Montevideo. Hija de Leandro, un militante anarquista con marcadas inclinaciones poéticas y una

sensibilidad particular[2] —a sus otras dos hijas las llamó Alma y Poema; a sus dos hijos, Azul y Numen—, Idea fue incentivada desde pequeña a cultivar su interés por el arte: en su casa y en voz de su padre,[3] conoció a Juan Parra del Riego, Juan Ramón Jiménez, Almafuerte, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, José Asunción Silva, entre otros. Su primera publicación, la *plaquette La Suplicante*, data de 1945, año de la muerte de su padre. Aparecerían luego *Cielo cielo* (1947), *Por aire sucio* (1951), *Nocturnos* (1955), *Poemas de amor* (1957), *Pobre mundo* (1966) y *No* (1980), además de los que luego serían llamados "Poemas anteriores" (1939-1944), incluidos, desde la primera edición, en su *Poesía* (1994). Con los años y las reediciones, algunos de estos poemarios se irían engrosando con nuevas composiciones, de modo que, por ejemplo, en *No* podemos hallar piezas de 1964 o del 2000.

Vilariño fue docente de literatura en los niveles secundario y universitario, empleada de una biblioteca pública, crítica literaria y traductora del inglés y el francés —labor que le merecería cinco premios Florencio—, además de una de las más notables y comprometidas mujeres intelectuales de Uruguay de mediados del siglo pasado —probablemente junto con Amanda Berenguer e Ida Vitale—, actitud que parece contradecir el tono desesperanzado de su obra.[4] En 1948 comienza a colaborar en el semanario *Marcha*, en torno del cual se reunían las figuras de la llamada Generación del 45. Abandona la publicación en 1955 por discrepancias con su director, Carlos Quijano, y

2 Con su padre, entre otras tantas, compartía la cualidad del oído absoluto.

3 Dice Vilariño sobre su progenitor en una célebre entrevista con Mario Benedetti: "Mi padre era un buen poeta y un gran conocedor de formas y de ritmos. Y tal vez el mejor lector de poemas que conocí: hacía oír también el sonido, los acentos. Ambas condiciones fueron una buena escuela desde temprano. Empecé a hacer versos antes de escribir.[...] Tonterías, pero muy cantables. Me parecían admirables los poemas de mi padre. De sobremesa le pedíamos que dijese nuestros favoritos" (62).

4 En la entrevista que le hace Benedetti, al comentario sobre lo difícil de relacionar el optimismo revolucionario con su constante pesimismo, Vilariño responde: "¿Qué haría yo con mi poesía, con mi visión nihilista y escéptica —más que pesimista y angustiada— en medio de una revolución? Tal vez mi actitud más profunda sea un 'producto' del sistema, como explicó Enrique Amorín a Ariel Badano, que criticaba los que llamó mis 'Nocturnos para suicidas'. Tal vez, pero sea como sea, ya no tiene remedio.
Sin embargo uno es más que su yo profundo, que su posición metafísica; hay otras cosas que cuentan: el dolor por la tremenda miseria del hombre, el imperativo moral de hacer lo posible por que se derrumbe la estructura clasista para dar paso a una sociedad justa. Aun cuando uno sea coherente con su actitud esencial —hay una sola coherencia posible— no puede evitar ver el dolor, no puede rehuir el deber moral. Y entonces se pone a compartir la lucha, a ayudar la esperanza" (67).

vuelve a ella en 1967. Con Juan Carlos Onetti, otro de los que allí escribían, mantendría un intermitente y tortuoso amorío que se prolongaría por muchos años y que quedaría atestiguado en dedicatorias mutuas. También funda y dirige *Número*, en la que participan, entre otros, Manuel Claps, Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti, y colabora con *Brecha* —que retoma las consignas de *Marcha* luego de la dictadura— hasta 1993, cuando, en desacuerdo con el tratamiento que el semanario le da al tema cubano, lo abandona. Profundamente marcada por la Revolución del 59, Vilariño reivindica sus consignas y visita la isla hasta sus últimos años. Muere en su ciudad natal el 28 de abril del 2009 a los ochenta y ocho años.

3. La voz y la puesta en voz

Tradicionalmente relegada de los estudios académicos sobre literatura en general y sobre poesía en particular, desde hace algunos años, la puesta en voz se ha ganado un lugar en el ámbito de la crítica. No obstante este creciente interés, el concepto de *voz* —como todo aquel que trasciende lo estrictamente literario y es materia de reflexión filosófica—, resulta aún un tanto esquivo e impreciso. Pensadores tan distintos como Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Mladen Dolar o Jean-Luc Nancy han abordado desde diversos ángulos la problemática de la voz. No es el objeto del presente trabajo reseñar estos u otros aportes a la cuestión,[5] pero me detendré brevemente en ciertos aspectos que ayudarán a explorar qué es lo que ocurre con la puesta en voz de la lírica vilariñana, para contemplar luego algunas ideas de Roland Barthes.

Más allá de las diferencias entre los distintos abordajes epistemológicos sobre la voz, casi todos los que han acometido su estudio coinciden en que esta no puede reducirse únicamente a su costado fisiológico, es decir, a las ondas sonoras que produce el hombre al hablar, sino que comporta un excedente de sentido que nunca puede aprehenderse. En esta línea, la voz no es ni cuerpo ni lenguaje, sino que aparece como una intersección de ambos (Dolar, *Una voz* 90 y ss.); es, al mismo tiempo, señal de individualidad y de invocación al *otro o lo otro*, de presencia y de sentido, sin ser única e íntegramente nada de esto:

5 Un breve panorama de algunos planteos filosóficos sobre la voz y la experiencia poética puede hallarse en Milone.

> La voz es otra cosa: es en el lenguaje aquello que no contribuye a la significación; es lo que no ayuda a hacer sentido. Y esto podría servir como su definición provisoria —es lo que no puede ser dicho, aunque hace posible el decir—. Es el medio de ascensión hacia el significado, para ser eventualmente descartada, como la escalera de Wittgenstein, una vez que hemos ascendido a la cima del significado. La voz es única, irrepetible, singular, y por lo tanto no susceptible de descripción lingüística, es lo que no puede ser universalizado. (Dolar, "¿Qué hay en una voz?" 5)

En el mismo sentido apunta Roland Barthes cuando señala que la voz es "el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia", un espacio inagotable, inclasificable, "un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo" (*Lo obvio* 273). Sirvan las palabras de Dolar y Barthes para dar cuenta de la irreductibilidad esencial de la voz, de la imposibilidad de llegar a una definición última, circunstancia que ha permitido, desde hace algunos años, la aparición de sugerentes ideas sobre las implicancias de la voz en manifestaciones artísticas como la música o la poesía.

En este marco, se destacan los ensayos del semiólogo francés en su libro *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. En "El acto de escuchar", Barthes señala la diferencia entre *oír*, "fenómeno fisiológico" y *escuchar*, "acción psicológica" (243), intencional, selectiva, y distingue tres tipos de escucha: la primera, que "transforma el ruido en índice" (249) y se presenta, por tanto, como una *alerta*; la segunda, la del *sentido*, que se presenta como un *desciframiento*, y la tercera, la de la *significancia*, el modo de escuchar psicoanalítico. El paso de la primera a la segunda forma está marcado por el ritmo, gracias al cual la escucha deja de ser mera vigilancia, permite la aparición del lenguaje y se torna creación. Asimismo, esta segunda manera transforma al hombre en "sujeto dual", ya que "la interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla: podríamos decir que *el escuchar habla*" (249). El último tipo "no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite" (244) y se propone como un conocimiento intersubjetivo a través de la voz:

> El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz, que nos permite reconocer a los demás (como la escritura en un sobre), nos indica

> su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología. (252)

En este punto, como tantos otros pensadores, Barthes sitúa la voz "entre el cuerpo y el discurso" y la llama "materialidad fónica que surge de la garganta" y "corporeidad fónica" (252). Entre los cambios en la concepción actual de la escucha, producidos por la influencia del psicoanálisis, Barthes destaca su progresivo distanciamiento del control institucional, de la regencia de las doctrinas. Por tal motivo, la escucha, sobre todo en el arte, ya no es concebida como:

> [L]a llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama la *significancia* (que es distinta de la significación) [...]. No hay ley que esté en condiciones de presionar sobre nuestra manera de escuchar: la libertad de escuchar es tan necesaria como la libertad de palabra. (*Lo obvio* 256)

He aquí uno de los aspectos más originales de la propuesta barthesiana en relación con la voz y la escucha: la dificultad, pero también la libertad de escuchar e interpretar una voz y emitir un juicio. Al momento de estudiar la voz musical, dice Barthes en el mismo libro, "no debe ser para 'comentar', científica o ideológicamente, es decir, *de manera general* —de acuerdo con la categoría de lo real— sino para afirmar de forma abierta, activa, un valor, y emitir una evaluación" (273). Si, como dice el semiólogo francés, "[t]oda relación con una voz es, por fuerza amorosa" (273), mi abordaje de la lírica vilariñana será, como la que él hace de la de Panzéra, personal y guiada, en primer lugar, por esa sugestiva noción de *granularidad* de la voz, esto es, por el erotismo que despierta la relación con el cuerpo del que canta o dice.

El *grano* de la voz es una noción abstracta y difícilmente precisable que señala la intersección entre lengua, cuerpo y música: "la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto)" (268), pero también "la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna" (265), "el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta" (270). Para ilustrar el concepto, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barthes apela

a la oposición entre las categorías de feno-texto y geno-texto formuladas por Julia Kristeva en su *Semiótica*, y propone, a su vez, los sucedáneos feno-canto y geno-canto. El primero designa "todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión" (265); el segundo, ajeno a esos fenómenos, es el espacio teórico en donde se *escribe* eso que llamamos *el grano*, "en el que germinan las significaciones 'desde el interior de la lengua y en su propia materialidad'" (265). A diferencia del feno-canto, históricamente definible y, en consecuencia, repetible hasta el extremo de la copia, de la marca de época, el geno-canto escapa a los condicionamientos circunstanciales y se acerca a lo más íntimo de una voz, al *grano*, es decir, a la implicación de lo más esencial del que dice con lo que dice.

De lo dicho hasta aquí se desprende que, tal como señala el poeta y *performer* uruguayo Luis Bravo, la puesta en voz de la poesía "no es el mero reflejo oral de una dimensión escritural previa" (10), sino que representa, de algún modo, la recuperación o actualización de una potencialidad esencial que es propia de la lírica. La letra no es condición suficiente para captar toda su significancia: los acentos, la entonación, el ritmo, la dicción son aspectos de los que verdaderamente depende la *ocurrencia* del poema. En este sentido, el texto escrito es solo un "punto de partida", "una guía" o "referencia matriz" (Bravo 13), pero no un portador del sentido completo del poema. La misma Idea Vilariño señala, en uno de sus libros de crítica, que la poesía es, ante todo, oral: "La difusión de la imprenta y de lo impreso impuso la costumbre de leer la poesía en vez de escucharla, el vicio de considerarla como algo para los ojos y no para los oídos" (*La masa* 5).

En esta instancia, surge la pregunta sobre quién debería poner en voz, en acto, la potencia del poema. Una de las respuestas más usuales es el propio creador. Al respecto, dice Bravo:

> ¿Por qué el poeta es privilegiado en cuanto a una posible puesta oral de su texto? Porque es el que sabe más de cerca la intención del mismo; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación del mismo. Porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje. ¿Por qué el poeta puede ser el peor intérprete de su propio texto? Porque ha olvidado o ha cercenado una parte raigal de la naturaleza del poema, habiendo enajenado esa faceta de su arte que es *la puesta en voz*, por motivos que no deben juzgarse pero sí señalarse como carencia. (12)

Después de tantos estudios que se han dedicado al análisis de las diferencias entre hablante lírico y yo empírico, me resulta imposible aceptar el argumento de una intención latente que el poeta depositaría en su obra y que solo sería captada o convenientemente expresada en su propia voz.[6] En rigor, creo que el hecho de que la voz de algunos artistas nos lleve a pensar que los textos que leen no podrían ser dichos de otro modo —o mejor, que no podrían alcanzar todo su caudal significativo, sonoro y semántico si fueran dichos por otros, de otro modo— responde estrictamente a la coincidencia de nuestra "escucha imaginaria" —"aquella que nosotros tenemos del poema antes de oírlo como articulación vocal", al decir de Porrúa (152)— con la puesta en voz efectiva. Esto es particularmente usual en algunos poemas y poetas específicos: la cadencia borgiana de "Milonga de dos hermanos", la cavernosidad girondiana de "Mi lumía", la inquietante gravedad de la única pieza grabada de Alejandra Pizarnik o la contundente resignación que rezuma la voz de Idea Vilariño al leer sus propios textos.

A diferencia de la *performance*, fugaz, cuyo objeto está siempre ausente (Garbatzky 814-815), en la que debe considerarse, además de la voz, la gestualidad, el espacio, el color, el vestuario, la utilería, entre otros tantos elementos, en el caso de las grabaciones de sonido solo contamos con una voz —por siempre la misma, por siempre igual— para aprehender todo el sentido del texto. A continuación, y a partir de las ideas hasta aquí expuestas sobre la voz y la puesta en voz de la poesía, consideraré el disco que Idea Vilariño grabó para Ayuí/Tacuabé en el 2004.

4. "No abusar de las palabras"

De acuerdo con lo referido por Coriún Aharonián, la idea de grabar un disco de la poesía de Vilariño leída por ella misma data de la década de los años setenta, luego de que la escritora realizara algunas grabaciones para Casa de las Américas y para la UNAM. Pero la poeta se negó sistemáticamente hasta que, persuadida por sus más cercanos amigos, en 1998, accedió a ser

6 Como repaso del debate —sorprendentemente vivo, aunque ampliamente favorable a la idea de la ficcionalidad de la lírica desde la aparición de las teorías de la enunciación—, pueden consultarse, entre otros, los libros *Teoría del poema: la enunciación lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón, y *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, de Laura Scarano.

grabada en su propia casa. Las sesiones se realizaron entre febrero y agosto de ese año. Finalmente, cuando Vilariño escuchó el resultado, abortó la empresa: "En su vena autocrítica, Idea encontró muy malo su desempeño y no quiso que yo perdiera tiempo haciendo la labor de edición o montaje. Evidentemente, esa era la manera de actuar de toda su vida respecto a su producción, y había que aceptarla así" (Aharonián 274-275). Pero Aharonián no desistió y consiguió que la autora consintiera realizar una grabación en estudio, que se realizó entre enero y abril de 1999 en La Batuta de Montevideo. El proyecto se prolongó hasta el 2003, cuando se realizaron las labores de posproducción. El disco terminado, titulado *Idea Vilariño / Poesía 1947-1991*, apareció en el 2004 y reúne setenta y cinco poemas seleccionados y grabados por la propia autora. Interesa, por lo tanto, detenerse brevemente en la procedencia y características generales de estas piezas antes de pasar al análisis de su puesta en voz.[7]

7 La lista completa, en el orden en que aparecen, es: "Noche de sábado" (1959, *Nocturnos*), "Lo que siente la mano" (*Nocturnos*), "Enumerandoló" (1953, *Nocturnos*), "Todo es muy simple" (1962, *Nocturnos*), "Volver" (1954, *Nocturnos*), "El desdén" (*Nocturnos*), "El miedo" (*Nocturnos*), "No hay ninguna esperanza" (1955, *Nocturnos*), "Una vez" (1953, *Nocturnos*), "La noche" (1955, *Nocturnos*), "Trabajar para la muerte" (1950, *Por aire sucio*), "Paraíso perdido" (1947, *Paraíso perdido*), "Comparación" (*Poemas de amor*), "Canción" (1955, *Poemas de amor*), "Por qué" (1963, *Poemas de amor*), "Cuando compre un espejo" (1965, *Nocturnos*), "Y seguirá sin mí" (*Nocturnos*), "Pasar" (*Nocturnos*), "Ven" (1958, *Nocturnos*), "Ya no" (1958, *Poemas de amor*), "Adiós" (1961, *Poemas de amor*), "El amor" (*Poemas de amor*), "Un verano" (*Poemas de amor*), "No te amaba" (*Poemas de amor*), "Puede ser" (*Poemas de amor*), "Anoche" (1990, *Poemas de amor*), "El ojo" (1970, *Poemas de amor*), "Sabés" (1968, *Poemas de amor*), "Eso" (1950, *Nocturnos*), "Qué fue la vida" (*Nocturnos*), "Es negro" (1978, *Nocturnos*), "Poema 2" (1969, *No*), "Poema 4" (1971, *No*), "Poema 5 (7)" (1963, *No*), "Entre" (1970, *Poemas de amor*), "La piel" (*Poemas de amor*), "El amor" (1955, *Poemas de amor*), "Estoy tan triste" (1958, *Poemas de amor*), "Qué lástima" (1952, *Poemas de amor*), "Carta III" (1960, *Poemas de amor*), "Carta II" (1954, *Poemas de amor*), "Carta I" (1952, *Poemas de amor*), "El encuentro" (*Poemas de amor*), "Te estoy llamando" (*Poemas de amor*), "Yo quisiera" (1952, *Poemas de amor*), "Poema 7 (10)" (1968, *No*), "Poema 9 (12)" (1977, *No*), "Poema 10 (14)" (1991, *No*), "Poema 13 (18)" (1975, *No*), "Poema 21 (30) (El reloj)" (1973, *No*), "Poema 23 (32)" (1964, *No*), "Poema 24 (34)" (1962, *No*), "Poema 30 (40) (La metamorfosis)" (1964, *No*), "Poema 31 (42)" (1985, *No*), "Escribo pienso leo" (1968, *Poemas de amor*), "Nadie" (1952, *Poemas de amor*), "El testigo" (1960, *Poemas de amor*), "Un huésped" (1960, *Poemas de amor*), "Poema 32 (43)" (1970, *No*), "Poema 33 (44)" (1966, *No*), "Poema 37 (48)" (1968, *No*), "Poema 38 (49)" (1970, *No*), "Poema 40 (51) (Epitafio)" (1964, *No*), "Poema 41 (52)" (1983, *No*), "Pobre mundo" (1962, *Pobre mundo*), "Cada tarde" (1969, *Pobre mundo*), "Por allá estará el mar" (1958, *Pobre mundo*), "Techo divino" (*Pobre mundo*), "Constante despedida" (1963, *Pobre mundo*), "Me voy a morir" (1962, *Pobre mundo*), "Vuelo ciego" (1964, *Pobre mundo*), "En la noche de luna" (1970, *Pobre mundo*), "Con los brazos atados" (1969, *Pobre mundo*), "Agradecimiento" (1968, *Pobre mundo*), "La isla" (1970, *Pobre mundo*).

Resulta significativo que, en la antología realizada, casi no se hallen poemas que respondan a una de las dos grandes líneas creativas por ella cultivadas: la del compromiso social y/o político. Casi todas las piezas que grabó la autora pertenecen a la que Luis Gregorich (8-9) denomina "segunda etapa" de su producción (desde *Nocturnos* hasta *No*) y al eje de poesía —aun la que podría catalogarse como "amorosa"— de corte netamente existencial. En este sentido, resulta particularmente revelador que los textos más frontalmente políticos de Vilariño —algunos de los cuales, como la canción "Los orientales", inmortalizada por el conjunto Los Olimareños— no se popularizaran en su voz, sino en la de otros, y llegaran a ser —con el olvido del nombre de la autora— patrimonio popular de Uruguay. En la entrevista con Benedetti, decía: "escribir poesía es el acto mas privado de mi vida, realizado siempre en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, para nadie, para nada" (63).[8] Y más adelante:

> Otra cosa pasa con los poemas de respuesta, con los de carácter político, con las canciones que buscan naturalmente un público. No creo que se trate de sacrificar, sino de escribir en otra tesitura, dando voz a otros, diciendo lo que debe decirse, lo que la gente quiere o necesita oír. (64)

Y es que la voz de Vilariño parece adaptarse —o, quizá mejor, responder— a otro registro, más íntimo, más vital, más propio. Aunque, como bien señala Jorge Monteleone, "el poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados", en el sentido de que "sería posible rastrear aquello que de un modo voluntario o involuntario ha sido pronunciado por otros, repetido, alterado, parodiado o imitado" ("Voz" 150),[9] en la voz de Vilariño parece darse una notable atipicidad.

Como bien señala Ana Inés Larre Borges, amiga personal de Idea Vilariño y una de las que más ha estudiado su obra, los temas de esta poesía son notablemente escasos:

8 Avaro discute el supuesto carácter privado que la propia Vilariño afirmaba de su producción.

9 Un breve panorama de la poesía sonora uruguaya entre los años 1830 y 2000 puede leerse en Italiano.

> Una sed de absoluto que se sabe perdida, la conciencia de la muerte, de la finitud del amor, la intensidad de algunas rebeldías y la intensidad también del deseo, pero sobre todo, la terca actitud ética de mirar esos límites con valor, de aceptarlos con libertad, de no engañarse. ("Los paraísos perdidos" 18)

Creo que Larre Borges acierta al observar esa "terca aceptación", que no es necesariamente pesimismo, la cual rezuma casi el total de la producción vilariñana. En una línea que se engarza —no servilmente— con el existencialismo sartreano, esta poesía "se construye en torno a una sistemática negación" y "hace de la negación una metafísica" ("Los paraísos perdidos" 19); es, ante todo, consciente y desesperanzada. La estructura formal y el registro lingüístico de los poemas de Vilariño, de una aparente y premeditada sencillez, contribuyen a realzar la contundencia y rotundidad de lo que se dice, que cobra así un sentido casi definitivo, terminante. La escasez de metáforas, la profusión de construcciones paralelas y anáforas, la desnudez de algunos versos y la progresiva brevedad que irán asumiendo los poemas hasta el último libro dan forma a un ritmo propiamente vilariñano, musical[10] y fácilmente identificable,[11] que, a mi juicio, se completa o define en la puesta en voz. No es ocioso recordar que, además de poeta, Vilariño fue una estudiosa[12] de la poesía y, fundamentalmente, de las cuestiones formales del poema,[13] lo que parece redundar no solo en construcciones notablemente acabadas, cerradas, sino también en una puesta en voz igualmente concluyente, eficaz. En este

10 A propósito, Ángel Rama afirma que "[e]l hecho mismo de que muchos de ellos [sus poemas] han pasado al repertorio de las nuevas recitadoras y cancionistas (tal como ocurrió con la producción de Mario Benedetti) apunta a su espontánea adecuación con los sistemas de comunicación oral, con la nueva gramática teatral, con una fluyente habla poética que cuenta y canta" (42).

11 Appratto habla del "perfil retentivo" de la poesía vilariñana (72), y Martha Canfield de "poesía 'inconfundible' e 'indolvidable'" (75).

12 Para más información sobre la trayectoria de Vilariño como estudiosa de la forma del poema y de sus aspectos rítmicos, remito al exhaustivo estudio de Ignacio Bajter.

13 Como crítica literaria, publicó *Julio Herrera y Reissig* (1950); *Grupos simétricos en poesía* (1958); *Las letras de tango* (1965); *Los salmos* (1974); *Literatura bíblica* (1976); *La poesía de Julio Herrera y Reissig* (1976); *El tango* (los dos fascículos de la Colección Literatura Argentina del Centro Editor de América Latina, 1981); *El tango cantado* (1981); *Conocimiento de Darío* (1988); *Nocturnos, polirritmos de Juan Parra del Riego* (1998); *El Nocturno de José Asunción Silva* (2000); la introducción y selección de *Nuevo sol partido*, de Humberto Megget (1952), y de *Nocturnos y otros poemas*, de Juan Parra del Riego (1965), y la preparación de la *Poesía completa y prosa selecta* de Julio Herrera y Reissig para la Biblioteca Ayacucho (1976).

sentido, como ya han observado numerosos críticos (Peyrou;[14] Rama;[15] Appratto; entre otros), puede decirse que el lenguaje poético vilariñano —antirretórico, desnudo, fruto de un trabajo denodado, consciente y escrupuloso— fue auténticamente renovador de la lírica de su tiempo.

El análisis de cada una de las setenta y cinco composiciones excedería largamente los alcances del presente trabajo, por lo que caracterizaré brevemente la lírica vilariñana y tomaré solo algunos poemas para ilustrar de qué modo su puesta en voz redunda en lo que al principio he llamado una fijación. Cada uno de los ejemplos que considero pone de manifiesto, allende los elementos que comparten, a partir de tres elementos distintos —no exclusivos, desde ya, de estos poemas, sino particularmente patentes en ellos—, la implicancia del cuerpo en la voz, su *granularidad*: las pausas en "No hay ninguna esperanza", la ligadura de las palabras en "Ya no" y el tono descendente en "El amor".

"No hay ninguna esperanza" puede dividirse en tres partes. La primera, organizada por cuatro estructuras paralelas encabezadas por un verso que indica una ausencia o una advertencia, presente o futura: "No hay ninguna esperanza", "No hay que confiar en que", "No habrá un final feliz", "Tampoco habrá una fresca". La segunda ("Más bien todo el dolor…"), mucho más

14 Para Peyrou, lo notable del lenguaje poético vilariñano radica en la particular intensidad que, en él, adoptan las palabras de uso coloquial y cotidiano: "La suya es una apuesta difícil, más aún si la pensamos en el contexto de la estética que la precedió: hacer poesía —el más alto género literario— con las palabras esenciales, las de todos los días, con el castellano rioplatense reducido a unas pocas voces capaces de *decir*, realmente la experiencia. Parece sencillo, pero es allí donde reside su misterio: con esos temas y ese lenguaje que casi no tiene diferencia con el más cotidiano, sería fácil caer fuera del ámbito de la poesía. Pero Idea imanta sus palabras de tal forma que las vuelve únicas, y genera la sensación en el lector de que no existe otro modo para decir lo que ella dice. Por eso sus imitadores fracasan donde ella triunfa" (24). En el mismo sentido apunta Appratto cuando dice: "Esa puede ser una de las razones de la novedad de la poesía de Idea: hace poesía con lo que, a la luz de los estándares de poesía vigente, no parece poético, tanto por el tema como por el lenguaje empleado" (66).

15 Ángel Rama definió esa novedad como el descubrimiento de una sintaxis del habla cotidiana: "el hallazgo de la errabunda sintaxis de la lengua hablada, de sus imperfecciones, bruscos cortes, repeticiones, insuficiencias; el hallazgo de ese conjunto de operaciones que, para la norma sintáctica, se definió como empobrecimiento ineducado, acarreaba insólitos enriquecimientos poéticos, aceleramientos de la significación, intensidades emotivas, desgarramientos por los cuales emergían verdades recónditas. La correlación de esta sintaxis hablada con los sistemas de entonación suprasegmentales, inyectará al cuento que cuenta la poesía de Idea, un acento desesperado, una urgencia existencial, una emotividad que trastornan la estructura lógica" (41).

breve, señala una presencia futura: la del dolor omnipresente. La última marca el camino que elige, resignado, el hablante lírico: seguir, aunque sin expectativa ni esperanza ninguna ("Habrá que continuar"):

> No hay ninguna esperanza
> de que todo se arregle
> de que ceda el dolor
> y el mundo se organice.
> No hay que confiar en que
> la vida ordene sus
> caóticas instancias
> sus ademanes ciegos.
> No habrá un final feliz
> ni un beso interminable
> absorto y entregado
> que preludie otros días.
> Tampoco habrá una fresca
> mañana perfumada
> de joven primavera
> para empezar alegres.
> Más bien todo el dolor
> invadirá de nuevo
> y no habrá cosa libre
> de su mácula dura.
> Habrá que continuar
> que seguir respirando
> que soportar la luz
> y maldecir el sueño
> que cocinar sin fe
> fornicar sin pasión
> masticar con desgano
> para siempre sin lágrimas.
> (*Poesía completa* 110)

De la lectura que hace la autora de esta composición en heptasílabos —su metro predilecto—, se desprende un esquema rítmico que revela un

cuidadoso trabajo en la distribución de los acentos, los cuales conforman un patrón regular que le da al poema un tono cadencioso que refuerza la imposibilidad en él enunciada. Como en la puesta en voz de los otros poemas del disco, la voz de Vilariño, coloquial, monocorde, marca los énfasis no con tonos elevados, sino con el alargamiento arrastrado de algunas vocales. Pero de la puesta en voz de "No hay ninguna esperanza", destaca una particular respiración que hace de umbral a la voz: antes del comienzo y de cada estrofa, se oye un suspiro que pareciera el trasunto mismo del desgano, de la resignación. No resulta en absoluto casual, entonces, que los versos "Habrá que continuar / que seguir respirando" sirvan de bisagra al poema: esa respiración profunda, esas pausas, son el más cabal ejemplo de que la voz no es la mera transcripción oral del texto; por el contrario, como blancos textuales que no tienen representación oral determinada, subrayan esa presencia suprasemántica del cuerpo en la voz que Barthes identifica como el *grano*; esos "silencios suspirados" aparecen, como dice el francés, *pronunciados*, no *articulados*, hacen a la significancia —"el sentido *en cuanto es producido sensualmente*" (Barthes, *El placer* 100), es decir, desde el cuerpo—, no al significado (278).

La voz de Vilariño parece el trasunto perfecto de lo que en ella se dice: ese desgano, ese resignado seguir adelante, esa falta de fe y de pasión alcanzan en la voz de la poeta una realización que bien podría llamarse sincera, auténtica, por la certeza y convicción con la que son dichas. En este sentido, Peyrou sostiene que, en Vilariño, la "pelea por la autenticidad es también una batalla por la esencialidad del lenguaje, que se va despojando de todo artificio hasta ser solo música y sentido" (24). Roberto Echavarren, por su parte, asocia el despojamiento retórico de los versos vilariñanos con su maestría auditiva y la intensidad del lenguaje poético que consigue:

> Su verso minimalista, su palabra que no rompe hacia lo poético, no se despega de lo coloquial —del tono epistolar o de la conversación— demuestra un oído perfecto. No se equivoca nunca. Busca la desnudez, como si la desnuda palabra y el cuerpo desnudo se correspondieran, como si la comunicación se redujera a eso, a un habla decisiva, intensa, lapidaria. (Citado en Peyrou 28)

La autenticidad, para Vilariño, no reside en lo argumental, en la anécdota (Peyrou 31-32; Monteleone, "Idea del No" 57), sino en el ritmo, en el tono

que se consigue mediante el trabajo de la forma. En una entrada del 18 de abril de 1943 de su *Diario*, afirma:

> Así como sé que mi poesía, si no es otra cosa, es por lo menos más auténtica que mucho de lo que anda por ahí y que desprecio. Sí. Desprecio a los que no saben hacerlo y desdeñan la forma que no dominan. Y a los otros que llenan hojas con una masa de bellas imágenes, de bellas palabras de las que todos estamos cansados ¿para decir qué? [...]. La poesía de veras no solo desnuda una idea poética diáfana, sino que lleva la forma, la despreciada forma, las palabras, los acentos, el ritmo revistiendo esa idea, haciéndolo. Algo así. No sé decirlo. (359)

Pareceres que, aunque tempranos, refrendaría numerosas veces a lo largo de su vida: "un poema es un franco hecho sonoro —sonidos, timbres, estructuras, ritmos—. O no es" (*Idea Vilariño: la vida escrita* 21), por ejemplo. Y si la autenticidad radica en la forma, la lectura de la propia autora consigue actualizar y potenciar su caudal semántico. Quizá el ejemplo más conocido sea "Ya no", íntegramente vertebrado por sucesivas negaciones que, en la repetición casi salmódica y el ritmo pausado y angustioso de la puesta en voz, subraya y refrenda la cerrazón, la clausura que expresa el hablante lírico. La ausencia de estridencias o tonos elevados y/o dramáticos, a la vez que le confiere al texto una rotundidad categórica, nos comunica en la voz de la poeta una convicción vital, íntima:

> 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.
(*Poesía completa* 155-156)

Con Appratto (64), pienso, a propósito de escasez de signos de puntuación, que esta aparece, en los poemas de Vilariño, como necesaria, ya que contribuye a su unicidad y a la consecución del tono. En la lectura que Vilariño hace de este poema —que podría recomponerse[16] en heptasílabos—, por ejemplo, la casi total falta de puntuación y los encabalgamientos (como

16 Dice Canfield sobre la regularidad con la que Vilariño emplea determinados metros: "Si leemos siguiendo las unidades rítmicas, independientemente de la disposición tipográfica, encontraremos que todos o casi todos sus versos, con poquísimas excepciones, se reducen a tres metros: heptasílabos, endecasílabos y pentasílabos (en orden de frecuencia decreciente). Dentro de ellos se descubren, con regularidad casi matemática y en sucesiones extremadamente simétricas, pocos tipos de 'pies', a saber, yambos, troqueos y anapestos. Los versos muy breves, de dos o tres o cuatro sílabas, son divisiones tipográficas de metros mayores. Los versos largos, yuxtaposiciones de metros menores" (76).

ocurre entre el verso diez y el once, y entre este y el siguiente) nos revelan un ritmo distintivo, que se dinamiza por momentos para volver a aletargarse inmediatamente. No se trata de notas estridentes, ya que, en la voz de la poeta, siempre se destacan la cadencia, suave pero siempre segura; el control de las pausas, breves, y una dicción clara, pero no esmerada ni declamatoria, sino, como dije más arriba, casi coloquial, que se adapta perfectamente al registro lingüístico más bien llano de los textos.

"Ya no" puede ser leído como la representación de un despojo que va *in crescendo*, de un tránsito de la vida a la muerte: del —si bien negado— "vivir" del tercer verso al "morir" del último. Aun precedidas por la construcción "ya no", las acciones del sujeto respecto del *tú* mencionadas en los primeros versos ("criaré", "coseré", "besaré") lo concretizan. Sin embargo, inmediatamente se difumina entre preguntas ("quién fuiste", "qué fui para ti"), para llegar, en los versos 18-20, al completo despojo: "querernos", "esperarnos", "estar", una serie de infinitivos que, como tales, carecen de conjugaciones de persona y de tiempo, y cuyo último elemento subraya la indeterminación. El hiato entre el *yo* y el *tú* se confirma con los versos "Ya no soy más que yo / para siempre y tú / ya / no serás para mí / más que tú": el *yo* para siempre en singular y el *tú*, en adelante, ajeno, extraño. La voz de Vilariño en este poema es, como el "estar", infinitiva, no está conjugada en los modos usuales de la recitación ni determinada a partir de parámetros conocidos, sino que se arrastra al ritmo de un cuerpo que pareciera transitar, costosamente y con desgano, casi a regañadientes, un trayecto (¿vital?). Detrás de esa voz, o mejor, en ella misma, en ese ritmo que parece un tranco, se advierte una tensión pulsional entre seguir y cejar, entre el cuerpo como carga y como posibilidad. Esto se advierte, sobre todo, en las ligaduras entre las palabras, en aquellos espacios en los que la normativa lingüística señalaría la necesidad de signos de puntuación (por ejemplo, "no sabré dónde vives / con quién ni si te acuerdas"): la voz vilariñana se erige así en una suerte de gramática no lógica, sino corporal.

"El amor" es un poema que bien puede ilustrar las referidas características de la voz vilariñana. Como en los otros dos que he considerado ya, y como en el resto de las grabaciones del disco, aquí el escucha —al menos es mi propuesta— puede realmente captar eso que Barthes llamó el *grano* de la voz de la poeta, esto es, el compromiso, o mejor, la imbricación del sonido, del cuerpo y del texto:

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.
Lo que hubo fue dolor
lo solo que hubo
que fue colmado atestiguó fue cierto
pero dónde quedó
qué consta ahora.
Hoy el único rastro es un pañuelo
que alguien guarda olvidado
un pañuelo con sangre semen lágrimas
que se ha vuelto amarillo.
Eso es todo. El amor
dónde estuvo
cómo era
por qué entre tantas noches no hubo nunca
una noche un amor
un amor
una noche de amor
una palabra
(*Poesía completa* 207)

Otra vez la negación estructura el poema; esta vez, según lo recompone Canfield (79), como silva, es decir, en alternancia de heptasílabos y endecasílabos. Como bien señala la estudiosa uruguaya, las rimas y los acentos preponderantes de esta composición están casi todos en *ó*, "como si las palabras claves 'amor' y 'no' estuvieran diseminadas fónicamente en el conjunto"; mientras que "la *a* de 'amor', que se opone fónicamente a 'no',

aparece masivamente en los vocablos que testimonian la existencia pasada pero real de ese amor[17]" (79). Luego del primero, que funciona como vocativo, y hasta el décimo, los versos expresan una falta pretérita y una imposibilidad futura jalonadas por adverbios de negación ("*jamás* te apresaré", "*ya no* sabré", "*no* habré vivido", "*no* conocí *jamás*", "*no* tuve a nadie", "*nunca* nadie se dio", "*nada* fue mío"). La que podríamos considerar segunda parte del poema comienza con una afirmación rotunda y en sentido positivo que es complementada por los dos versos que le siguen: "Lo que hubo fue dolor / lo solo que hubo / que fue colmado atestiguó fue cierto". Pero enseguida irrumpe la pregunta por ese dolor, que ya ni siquiera está. El presente se instala en la tercera parte, a partir del verso 1 ("Hoy el único rastro es un pañuelo"), pero solo como constatación de la falta. El verso 21, con su particular encabalgamiento, sirve como bisagra entre la certeza de lo perdido y la pregunta del porqué: "Eso es todo", "El amor / dónde estuvo". Esta negación se materializa en una voz que, al negar, acepta, consciente y desgarrada, pero con entereza; una entereza y una seguridad que llegan a desconcertar por la naturalidad con que son dichas, por su autenticidad, que escapa a cualquier estereotipo de lectura poética tradicional. El tono, la intensidad de la voz es distinta al principio que al final: del "Amor amor" —todavía no especificado, libre— del primer verso al "una noche de amor / una palabra" del final, se advierte un paulatino descenso, un apagarse, como si la voz se volviese, ella misma, ausencia, olvido —como el "pañuelo" del verso 19—, como si la materialidad de la que está hecha se desvaneciese de a poco, de modo similar a ese "amor" que nunca vio la luz. No es casual entonces que el poema precisamente titulado "El amor", pasión profundamente sensible y corporal, postule su ausencia en una voz que se deshace.

5. "Fue simplemente que / la cosa se acabó"

Al comentar la singularidad de Panzéra, Barthes aclara que su relación con la voz del cantante es, como todas las que se establecen entre una voz y una escucha, necesariamente personal y amorosa (*Lo obvio* 274), o mejor, erótica, es decir que está estructurada sobre el deseo que engendra lo que se dice y lo que se vela o sugiere pero no puede "articularse". A su vez, esta

17 p*a*ñuelo olvid*a*do, s*a*ngre, l*á*grimas, *a*m*a*rillo.

relación tiene como polos dos cuerpos, dos materialidades: una presente en la voz; la otra, en la escucha. Siguiendo al semiólogo francés, he propuesto poner de relieve cómo la voz vilariñana, tan auténtica, por su *granularidad*, cuerpo de la voz y voz del cuerpo, funciona, en la lectura, como una "fijación", fenómeno que, como ya he señalado, no atañe a la eventual correspondencia entre lo argumental de los poemas y la vida misma de la autora. Si ese lenguaje poético que ya se adivinaba en sus primeras composiciones y que se consolidó con *Nocturnos* fue verdaderamente renovador por su atipicidad en el contexto del Uruguay de mediados del siglo pasado, la voz de Vilariño lo es otro tanto: se aleja de las declamaciones tipificadas para descubrir, con sus propios poemas, eso que Barthes llamó el *grano.* Ahí quizá resida una interesante clave para abordar desde otro ángulo las relaciones entre la lírica y la escritura autobiográfica vilariñanas.

Obras citadas

Aharonián, Coriún. "El compromiso, la canción, la voz. Algunos apuntes en torno a Idea Vilariño". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 261-277.

Appratto, Roberto. "Idea Vilariño y la escritura consciente". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 61-73.

Avaro, Nora. "Notas para una poeta en formación". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 107-121.

Bajter, Ignacio. "El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 77-104.

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France.* Traducido por Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

———. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1986.

Benedetti, Mario. "El amor y la muerte, esas certezas". *Idea Vilariño. La vida escrita.* Por Idea Vilariño. Montevideo, Academia Nacional de Letras-Cal y Canto, 2008, págs. 60-67.

Bravo, Luis. "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia". *Periódico de poesía*, núm. 42, 2011, s. pág. Web. 24 de noviembre del 2015.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, y Germán Gullón, editores. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam, Rodopi, 1998.

Canfield, Martha. "La proyección cósmica: Idea Vilariño". *Configuración del arquetipo*. Firenze, Opuslibri, 1988, págs. 69-94.

Dolar, Mladen. "¿Qué hay en una voz?". Traducido por Ana Cecilia González, *Psicoanálisis y sociedad*, Archivo de textos, 2014, págs. 1-32. Web. 15 de abril del 2016.

———. *Una voz y nada más*. Traducido por Daniela Gutiérrez y Beatriz Bignoli, Buenos Aires, Manantial, 2007.

Garbatzky, Irina. "Un objeto ausente, problemas para pensar la *performance* de poesía". *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Editado por Américo Cristófalo, Jerónimo Ledesma y Karina Bonifatti, Universidad de Buenos Aires, 2010, págs. 814-818. Web. 24 de noviembre del 2015.

Gregorich, Luis. Introducción. *Poesía completa*. Por Idea Vilariño, Montevideo, Cal y Canto, 2012, págs. 7-12.

Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosa selecta*. Prólogo de Idea Vilariño. Editado por Alicia Migdal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Italiano, José Ángel. *El placer granulado de la voz. La poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay (Una breve aproximación, 1830-2000)*. Montevideo, Ediciones del Cementerio, 2014. Web. 24 de noviembre del 2015.

Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Traducido por José Arancibia Martín, Madrid, Fundamentos, 1981.

Larre Borges, Ana Inés. "Los paraísos perdidos". *En lo más implacable de la noche*. Por Idea Vilariño, Buenos Aires, Colihue, 2013, págs. 7-26.

Megget, Humberto. *Nuevo sol partido*. Montevideo, Número, 1952.

Milone, María Gabriela. "Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética". *Outra travesia*, núm. 15, 2013, págs. 37-55.

Monteleone, Jorge. "Idea del No". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 45-59.

———. "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín*, núm. 7, 1999, págs. 147-153.

Parra del Riego, Juan. *Nocturnos y otros poemas*. Montevideo, Siete Poetas Hispanoamericanos, 1965.

Peyrou, Rosario. "Decir no". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 23-34.

Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía, 2011.

Rama, Ángel. "Mujer con toda voz". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 9, 2014, págs. 37-42.

Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria.* Mar del Plata, Melusina Editorial, 2000.

Vilariño, Idea. *Cielo cielo.* Montevideo, Número, 1947.

———. *Conocimiento de Darío.* Montevideo, Arca, 1988.

———. *Diario de juventud.* Editado por Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, Montevideo, Cal y Canto, 2013.

———, editora. *Nocturnos, polirritmos de Juan Parra del Riego.* Montevideo, la Banda Oriental, 1998.

———. *El Nocturno de José Asunción Silva.* Montevideo, Cal y Canto, 2000.

———. *El tango cantado.* Montevideo, Calicanto, 1981.

———. *Grupos simétricos en poesía.* Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958.

———. *Idea Vilariño. La vida escrita.* Montevideo, Academia Nacional de Letras-Cal y Canto, 2008.

———. *Idea Vilariño / Poesía 1947-1991.* Montevideo, Ayuí/Tacuabé, 2004. CD.

———. *Julio Herrera y Reissig.* Montevideo, Número, 1950.

———. *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío.* Montevideo, Arca, 1986.

———. *La poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Técnica, 1978.

———. *La suplicante.* Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1945.

———. *Las letras de tango.* Buenos Aires, Schapire, 1965.

———. *Literatura bíblica: el Antiguo Testamento*, Montevideo, Técnica, 1976.

———. *Los salmos.* Montevideo, La casa del estudiante, 1974.

———. *No.* Buenos Aires, Calicanto, 1980.

———. *Nocturnos.* Montevideo, Número, 1955.

———. *Pobre mundo.* Montevideo, Banda Oriental, 1966.

———. *Poemas de amor.* Montevideo, Número, 1957.

———. *Poesía completa.* Montevideo, Cal y Canto, 2012.

———. *Poesía (1945-1990).* Montevideo, Cal y Canto, 1994.

———. *Por aire sucio.* Montevideo, Número, 1950.

Sobre el autor

Enzo Cárcano es profesor, licenciado en Letras y corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires). Magíster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILA, UBA) y doctorando en Letras en la USAL. Actualmente, trabaja en esta misma institución como investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) y como profesor de Teoría Literaria. Es secretario de redacción de la revista *Gramma* (Escuela de Letras, USAL) y miembro del comité ejecutivo de la colección La vida en las Pampas, que dirige la doctora María Rosa Lojo en Editorial Corregidor. Entre sus actividades más recientes, coeditó, junto con la doctora Lojo, el libro *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (Pamplona, EUNSA, 2017).