

Nocturnos de Idea Vilariño: oscuridad existencial y transformaciones poéticas

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Resumen: Este artículo analiza el poemario *Nocturnos* de Idea Vilariño desde el punto de vista de su intertextualidad inherente. Teniendo en cuenta el conocimiento de la poeta uruguaya de la poesía modernista y asumiéndola como tradición propia, se estudian los procedimientos de apropiación de fenómenos rítmicos, imágenes y temas del género del nocturno para llegar finalmente a una reescritura de los modelos. A través de este procedimiento de transformación intertextual, Vilariño realiza un nuevo hito en la poesía hispanoamericana del siglo XX: una poética de experimentación rítmica y de depuración iconográfica, impregnada de angustia existencial.

Palabras clave: Idea Vilariño, poesía uruguaya, generación del 45, nocturno, reescritura intertextual.

Nocturnos by Idea Vilariño: existential darkness and poetical transformations

Abstract: This article analyzes the poetry collection *Nocturnos* of Idea Vilariño from the point of view of its inherent intertextuality. Considering the Uruguayan poet's knowledge of modernist poetry and assuming it as her own tradition, the procedures of appropriation of rhythmic phenomena, images and themes of the nocturne genre are studied to finally arrive at a rewriting of the models. Through this procedure of intertextual transformation, Vilariño makes a new milestone in Hispanic-American poetry of the twentieth century: a poetics of rhythmic experimentation, iconographic purification and existential anguish.

Keywords: Idea Vilariño, Uruguayan Poetry, Generation of 45, Nocturno, intertextual rewriting.

I

El canon poético actual se ha abierto, afortunadamente, a un buen número de poetas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX que introdujeron notables novedades en la poesía de su generación. Centrándonos en el ámbito uruguayo de mediados y finales del siglo pasado, las poetas de la llamada «generación del 45» tales como Idea Vilariño, Amanda Berenguer o Ida Vitale (con una trayectoria todavía activa) abanderaron sucesivas empresas de compleja renovación. Este hecho, acompañado de la «emoción profunda que provoca su obra» (Berry-Bravo, 1999: 21) fomentó el gran éxito de trayectorias como la de Vilariño, cuya obra fue calificada de «Best Seller» en su tiempo (1999: 15). En cualquier caso, la poesía de estas autoras no puede entenderse sin lo que Octavio Paz llamaba «trayectoria de la modernidad [...] poesía en movimiento, poesía en rotación» (Paz *et al.*, 2010: 6). Estas transformaciones poéticas, obedecen en el caso de la obra de Idea Vilariño no a una aislada voluntad de experimentación métrica, sino que esta actitud emana a su vez de una realidad concreta, de una «fragmentación desasida de lo contemporáneo» (Esteban y Gallego Cuiñas, 2008: 11). Esta complejidad esencial (en ocasiones cercana a la vanguardia) (Binns, 2019: 501) se puede trasladar a los movimientos oscilatorios (o en rotación), que se observan en la actitud renovadora del poemario *Nocturnos* (1955)¹, donde las quiebras del yo lírico arrojan al lector a la oscuridad esencial del poema e incluso al silencio poético fruto de una crisis existencial de la que emana una poesía dolorosa.

Esta particular poética, traspasada por el dolor de la orfandad del sujeto que no se reconoce en la realidad o la padece, vive la experiencia de la modernidad de diversas formas. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz afirmaba:

la modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. [...] En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad

¹ En este artículo se cita la edición de los *Nocturnos* de su *Poesía completa* (2019), en donde se incluyen cuarenta y un poemas, pero la primera edición de *Nocturnos* (1955) incluía solo dieciséis composiciones. El poemario se irá enriqueciendo paulatinamente con nuevas composiciones en tanto que, como afirma Berry-Bravo, *Nocturnos* representa más que un poemario concreto, toda una «vertiente poética» de la autora (1999: 105).



moderna, la verdad es crítica. El principio que funda nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio (1998: 50).

Esta «verdad del cambio» puede encontrarse en la poesía de Vilariño, surgida a la par de su crítica poética, que se reexamina a sí misma, destruyendo y creando al mismo tiempo. En este sentido, Ángel Rama denominó la generación de Idea Vilariño (en la que también se incluía el ensayista uruguayo) como «generación crítica», entendiéndola a un conjunto de autores, agrupados a menudo en torno a revistas como *Clinamen* (aquí se encontrarán Ángel Rama, Ida Vitale o Manuel Claps), *Número* (en donde se integraron autores como Mario Benedetti y se divulgó la obra de otras figuras del momento) o la publicación política y cultural *Marcha*.

Idea Vilariño (Montevideo, 1929-2009), poeta casi desde la infancia y nacida además en el seno de una familia cultivada y amante de la poesía y la música, compaginó esta precocidad con la veta reflexiva y crítica que aglutinó a los poetas de su generación en algunas de las publicaciones mencionadas. Aínsa (2019: 757) comenta cómo el semanario *Marcha*, por ejemplo, concentró las principales condenas a la literatura «oficialista». Ello conllevaría una revisión de la tradición poética, que en el caso de Vilariño partió de un estudio detenido de sus modelos poéticos. Así se observa en sus rigurosos estudios críticos, publicados inicialmente en muchas de las revistas con las que la poeta tenía contacto. En *Número* publicaría su «Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado», o «La rima en Herrera y Reissig»; de esta forma, señalaba indirectamente la poeta no solo alguno de los pilares de su tradición poética particular, sino que también aludía a los fundamentos de su comprensión formal de la poesía. Estos serán los gérmenes de trabajos posteriores como *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío* (1986) y *El Nocturno de José Asunción Silva. Estudio prosódico* (2000). Como evidencian los títulos, Vilariño se interesaba en el estudio de la faceta más *objetiva* de la poesía, en la métrica y la prosodia. Desde esta perspectiva de riguroso conocimiento de los padres de la poesía moderna partirá también su cuestionamiento de la tradición. Desde su propia praxis poética, concebirá una obra que alojará en su origen modelos y géneros tradicionalmente codificados como el del nocturno para finalmente cuestionarlos y desarticularlos.



II

Esta resultará la operación intelectual en que Ángel Rama cifra la praxis poética de la «Generación Crítica» (o «generación del 45») y que se podría aplicar plenamente para la poesía de Vilariño: «el cuestionamiento de las formas establecidas, problematizándolas, separando aisladamente sus partes integrantes -desintegrándolas bajo la óptica analítica- para así, atomizarlas, destruirlas. No es una lucha frontal en los orígenes, sino una acción de guerrillas que golpea [...] el centro caduco -el sistema- del que derivan las manifestaciones criticables» (Rama, 1972: 32). Estos golpes al sistema por parte de la poética de Vilariño partirán no de un rechazo frontal de los modelos, sino de un análisis teórico de estos, que pasará por la intertextualidad y la apropiación hasta llegar a la desintegración de las formas. Este movimiento complejo de crítica llega a formas de reescritura de modelos a los que se aproxima negándolos al mismo tiempo. Así se deduce de las propias (y a veces contradictorias) palabras de la poeta en alguna de sus pocas entrevistas, como la que concedía a Elena Poniatowska para el periódico mexicano *La Jornada* en 2004. Preguntada por sus influencias, la poeta declara:

Y Aleixandre y Neruda y Jorge Guillén y los descubrimientos de Quevedo y Yeats y de Vallejo, que leí muy tarde. [...] Escribir siguió lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitud «literaria». Lo que sabía y lo que hubiera incorporado ya eran yo. [...] Escribir era un acto privado y ni se me ocurría decir lo de otros o mejorar las cosas acordándome de lo que hacían. Si no tal vez lo hubiera hecho mejor (en Poniatowska, 2004).

Así, frente a las achacables *influencias*² por parte de la crítica del siglo XX, la poeta recalca su praxis escritural como ejercicio privado y de indisoluble individualidad, al margen de autores anteriores. En este sentido, si se entiende a la autora al pie de la letra, ¿dónde quedan sus estudios de Machado, Herrera y Reissig o Darío? La respuesta la sugiere Vilariño de forma irónica (o quizás humilde): si su poesía recordara a otros poetas, lo habría hecho mejor. Advierte así la autora del fenómeno intertextual de la

² Se considera superado en este trabajo el concepto de «influencia», cuyas limitaciones señalaba Claudio Guillén (2005: 287-288), para entender más bien el amplio fenómeno de la intertextualidad y las conexiones múltiples entre los textos que dialogan y se transforman (Kristeva, 1981: 67 y 69; Genette, 1989: 14)



*reescritura*³, que puede observarse en su obra en los términos en que definía este proceso Pérez Bowie:

[...] opción personal mediante la cual un autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues de un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente (2010: 27)

Así, a través de una perspectiva personal y una poética propia, la autora retoma un género como el nocturno, en el que establecerá diversas reescrituras transformacionales. Ello se observa a lo largo de todo su poemario *Nocturnos* (1955), uno de los momentos de plenitud de su obra.

Con *Nocturnos*, Vilariño marca un paso fundamental en su trayectoria al tiempo que entronca con una tradición cultural muy productiva, tanto en música, como en pintura como en literatura (Litvak, 2009). En literatura, el nocturno alcanzaría el carácter de género poético, al que se dedicaron con fruición autores modernistas como José Asunción Silva, Rubén Darío, Delmira Agustini o Leopoldo Lugones en su *Lunario sentimental* (1909). Todos estos insignes poetas modernistas se mostrarían ávidos de trasladar en poesía las *correspondencias* entre artes que parecía abrir el género (Paz, 1998: 102). Por otro lado, el género proveía a la poeta uruguaya del tono deseado, proporcionaba una temática que ya a finales del XIX era «de expresión intangible de un estado de ánimo subjetivo, propiciado por la oscuridad. [...] El nocturno es un estado de ánimo; el hablante se sumerge en la penumbra interior, para captar el “corazón de la noche”, el más allá, imaginado como sombra» (Litvak, 2009: 104 y 106). Esta subjetividad y oscuridad propias del género inundarán la poesía de la uruguaya, completándose con nuevos sentidos, tornándose vehículo de expresión de una «radical negatividad, que refuta las instancias de acuerdo [...] [a] una angustia desasosegada esencial, y por el laconismo desnudo de su lenguaje» (Ortega, 2009: 237). Así, el nocturno amplificará el pesimismo de la poética de Vilariño, lo cual se mostrará a su vez en un lenguaje particular, de gran concentración.

³ Se entiende aquí la noción de *reescritura* como fenómeno transformacional entre textos, de forma análoga a como entiende Martínez-Falero (2013) a las diferentes versiones de los mitos, que dialogan y se transforman o a las diferentes teorías sobre reescritura entre diversos lenguajes artísticos que trabaja Pérez Bowie (2010: 27).

Esta negatividad inunda todas las composiciones que conforman *Nocturnos*, contruidos sobre el eje espaciotemporal de la noche, expresada habitualmente como metáfora de la muerte (Peyrou, 2018: 15). Así se aprecia en el poema «Ven», donde el sujeto poético se dirige directamente a un «tú» que es la muerte, alcanzable en el espacio nocturno: «[...] ven muerte ven / te espero. / Toda esta noche / toda / hasta que al fin / oyera» (Vilariño, 2019: 87). La noche también representa y asiste impertérrita a la soledad del sujeto, como en «Se está solo». Pero para llegar a la anunciada desintegración y juego con las formas que presenta este poema, Vilariño parte de la intertextualidad y los ecos de los maestros de la poesía moderna, concretamente de los admirados maestros modernistas. Convendría establecer en este punto una relación con el célebre «Nocturno III» de José Asunción Silva, publicado por vez primera en 1892. También se poetizaba aquí una particular soledad del sujeto (de un «alma») durante la noche:

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
Una noche
[...]
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas,
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lángida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
[...]
iba sola por la estepa solitaria,
y tu sombra esbelta y ágil,
fina y lángida,



como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de
alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las
almas!...
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de
lágrimas!...

(Silva, 2006: 204-206).

Como puede apreciarse, el poema de Silva se construye en base a la experimentación rítmica, fundamentalmente a partir del ritmo cuaternario que se repite de forma constante marcando los motivos principales («una noche», «una sombra», resultan rítmicamente clausulas peónicas: ooóo, siempre acentuadas en tercera) (Paraíso, 2000: 91; Vilariño, 2016: 91) y la irregularidad y gradación de la cantidad silábica hasta llegar a amagos de versículo (como en el último verso). Entre otros elementos a destacar, el colombiano construyó su poema a través de isotopías fundamentales, como la del negro («noche», «sombra») y en torno a paralelismos significativos («era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte/ era el frío de la nada»).

Sobre esta fuente de inspiración parece asentarse Vilariño en su reescritura del nocturno, que conocía desde su infancia (Albistur, 2007: 25) y cuya métrica y prosodia estudiará con extremo rigor científico en su citado trabajo sobre el *Nocturno* de Silva (Vilariño, 2016: 87-109). Ciertamente, el poema «Se está solo» parece retrotraerse al texto del colombiano, que funcionaría como *hipotexto* (Genette, 1989: 14) :

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
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 (Vilariño, 2019: 95-96).

Entre las semejanzas que existen entre ambos textos, se aprecia nuevamente la experimentación rítmica por medio de repetición de motivos. Así, como en el poema de Silva, Vilariño manifiesta una voluntad de repetición (anáfora habitualmente); por un lado, a través de la conjunción comparativa «como», que permite la recurrencia de estructuras paralelísticas. Por otra parte, también se observa la repetición del adverbio de negación «no», así como los elementos temáticos nucleares «solo», «nadie», «muerte», «noche», «incomunicado». Con este tono entrecortado, de imágenes troceadas, Vilariño recoge el sentido de soledad y angustia por la muerte ya presente en Silva, pero lo amplía hacia nuevas significaciones. Frente a las sombras que se juntaban en la noche del poema de Silva («¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!») (2006: 206), el nocturno de Vilariño termina en la máxima soledad; el otro no existe, duerme mientras la muerte golpea al sujeto solo, incomunicado, inmerso en una noche de pérdida.

En la poesía de Vilariño, el concepto de lo nocturno no solo representa el entorno ambiental típico del género modernista, sino que la noche termina



penetrando en el sujeto poético para fundirse con él e insuflarle un profundo vacío. Así se aprecia en «Cerrada noche humana», donde desde el título, la poeta parece querer distanciarse de la tradición del nocturno pictórico romántico y de las sombras de los parajes desiertos o en ruinas para construir una «noche humana», interior y cerrada, en absoluta oscuridad.

Aquí estoy entregada en
la oscura humana noche
sin nadie más
sin nadie
ni esperanza de nada
en la vacía negra sola
cerrada noche
sin nadie
sin un voto ni una razón ni un pero.
La sombra entera ciega
limita indiferente
mi soledad mi vida
pura
de nadie
absorta
en su propio callado desapegado abismo
hundida en el silencio
alcanzando la plena
cerrada noche humana
sin nada sin argollas
sin cielo sin sonrisas
sin amor sin belleza
donde está donde es
donde dura se queda
ensimismada
sola
vacía
es paz
de nadie (Vilariño, 98-99)

De esta forma, en Vilariño, la oscuridad resulta sobre todo soledad, ausencia del otro y vacío en tanto que el sujeto sufre el desamparo existencial ante la inexistencia de asideros morales, espirituales, amatorios, estéticos o



volitivos de cualquier tipo. En este sentido vuelve Vilariño a distanciarse de la tradición modernista, en esta ocasión, del propio modernismo uruguayo, representado por voces como Delmira Agustini en su «Nocturno» (*Los cálices vacíos*, 1913):

Fuera, la noche en veste de tragedia solloza
Como una enorme viuda pegada a mis cristales.

Mi cuarto...
Por un bello milagro de la luz y del fuego
Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:
Tiene un musgo tan suave, tan hondo de tapices,
Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo
Dentro de un corazón...

[...]

Y yo te amo, Invierno!
Yo te imagino viejo,
Yo te imagino sabio,
Con un divino cuerpo de mármol palpitante
Que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo...
Invierno, yo te amo y soy la primavera...
Yo sonroso, tú nievas:
Tú porque todo sabes,
Yo porque todo sueño...

Amémonos por eso!...
Sobre mi lecho en blanco,
Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
Como espuma de vicio,
Invierno, Invierno, Invierno,
Caigamos en un ramo de rosas y de lirios!

(Agustini, 2012: 227)

Los contrastes entre ambas composiciones resultan claros. Frente a la noche exterior que evoca Agustini («Fuera, la noche [...] solloza»), Vilariño construye un espacio nocturno interior de angustia y soledad en el que solo reina la nada: «Sin nada sin argollas/ Sin cielo sin sonrisas / Sin amor sin belleza».



Así, en esta noche esencial, no hay ni cielo, ni recompensa futura, ni amor ni belleza, a diferencia de Agustini y su estetización de la noche, en deuda con el parnasianismo decimonónico: «Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras»⁴. Existe además en la poeta modernista a una suerte de unión entre las estaciones que cancelan así el tiempo lineal, en un ansia de eternidad trascendente ausente en Vilariño: «Invierno, yo te amo y soy la primavera». Además, en medio de la soledad nocturna del sujeto, se desliza una idea nueva en «Cerrada noche humana», la aceptación del vacío, resaltada por el ritmo cortado de versos bisílabos y trisílabos, presentes también en el Modernismo, aunque ajenos del significado desolado que aporta más tarde la uruguaya: «Sola / Vacía / Es paz / De nadie». De esta forma, en Vilariño, la soledad y el vacío se tornan paz suprema, individualidad pura alejada del otro.

Este espacio de vacío nocturno no permite al sujeto la permanencia, sino que el malestar lo impele a salir, a buscar auxilio en la noche total, que como se ha visto, adquiere el valor de final, de muerte. Así se aprecia en poemas como «No», donde se muestra desde el título el valor de la negación y de la anulación de la voluntad, tendiendo puentes nuevamente con el modernismo y poetas como Manuel Machado⁵ en «Si muriera esta noche»:

Si muriera esta noche
si pudiera morir
si me muriera
si este coito feroz
interminable
peleado y sin clemencia
abrazo sin piedad
beso sin tregua
alcanzara su colmo y se aflojara
si ahora mismo

⁴ Se observa aquí la voluntad de Agustini de *adornar* el entorno, siguiendo el afán esteticista de parnasianistas y decadentistas que llegará hasta Huysmans en su *À Rebours* (1884) cuyo héroe Des Esseintes, en el capítulo IV de la novela llega a decorar el caparazón de una tortuga con piedras preciosas, causándole la muerte al animal. En cuanto a los efectos lumínicos que acarrear el tópico de las joyas en espacios naturales o artificiales, puede compararse el poema de Agustini con precedentes como la poesía de Heredia en «El arrecife de coral»: «Y un golpe repentino de su aleta de fuego / hace por el cristal triste, inmóvil y azul / correr temblores de oro, de nácar y esmeralda» (en Feria, 2016: 277)

⁵ En este sentido, late en la obra de Vilariño reflejos de poemas como «Adelfos» (*Alma*, 1902): «Mi voluntad se ha muerto una noche de luna / en que era muy hermoso no pensar ni querer [...]» (Machado, 2000: 119).

si ahora
entornando los ojos me muriera
sintiera que ya está
que ya el afán cesó
y la luz ya no fuera un haz de espadas
y el aire ya no fuera un haz de espadas
y el dolor de los otros y el amor y vivir
y todo ya no fuera un haz de espadas
y acabara conmigo
para mí
para siempre
y que ya no doliera
y que ya no doliera (Vilariño, 2019: 93).

Nuevamente Vilariño juega aquí con el ritmo que aportan las repeticiones, en este caso, de la conjunción «si» y las estructuras paralelísticas, que resaltan conceptos que caracterizan el desgarramiento del sujeto poético. No obstante, en esta ocasión la desesperanza no procede de la experimentación de la soledad o de la fragmentación o imposibilidad de reconocimiento propio del sujeto, como en «Quiénes son»: «Quiénes son quiénes son / metidos en mi vida / imponiendo ternura / espectros como yo / momentáneos y vanos / iguales a las hojas que pudre cada otoño / y no dejan memoria» (2019: 97). A diferencia de esta composición, anclada en una suerte de vacío o «desintegración» (Blixen, 2007: 149), en el caso de «Si muriera esta noche», la acción procede del «coito feroz», del «abrazo sin piedad» que puede exorcizar el estado en que vive el individuo:

y la luz ya no fuera un haz de espadas
y el aire ya no fuera un haz de espadas
y el dolor de los otros y el amor y vivir
y todo ya no fuera un haz de espadas (Vilariño, 2019: 93).

Ante esta situación en que el exterior y las pasiones humanas dañan al sujeto, el orgasmo podría resultar una salida⁶: «si ahora / entornando los ojos me muriera». No obstante, como si ni siquiera la unión sexual pudiera consumarse, el sujeto poético pide finalmente el embotamiento, la anulación

⁶ En palabras de Hugo Achugar, «no todo es caída, derrota, angustia en la poesía de Idea. Hiroshima, el horror del genocidio de la bomba atómica conjugado con el amor sufrido por esa mujer que vive la pasión erótica, el amor absoluto y fundante, Hiroshima y su calcinada piel dan cuenta de algo más» (2007: 153).



del sentido, para ya no sentir ese «haz de espadas», imagen con que se denomina al exterior que hiere: la luz, el aire, el amor, el dolor del otro.

Aparte de los hipotextos de Silva y Agustini, la poesía de Vilariño suele mirar también la obra de Darío⁷. Concretamente, la uruguaya parece completar las sugerencias de otro nocturno, uno de los que incluía el autor de *Azul...* en *Cantos de vida y esperanza* (1905):

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...

[...]

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
y la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón (Darío, 2014: 450-451).

A diferencia de Darío, en «Si muriera esta noche» y en otros de sus nocturnos, Vilariño no solo se lamenta por el sinsentido existencialista de la vida humana, lo que representa, en cualquier caso, uno de los centros de su poesía: «La literatura solo tiene sentido si es capaz de decir sin trampas y expresar con impiadosa lucidez la desolada experiencia del hombre, su absurda existencia, su soledad sin acomodo, su ser para la muerte» (Larre Borges, 2007:145). Se produce sin embargo en «Si muriera esta noche» una reescritura del poema dariano; primero rompe con la regularidad de las estrofas en alejandrinos del nicaragüense, después, a nivel temático, la poeta asume el absurdo de la existencia y se recrea luego en el dolor hasta pedir finalmente la muerte («y que ya no doliera/ y que ya no doliera»). Por otro

⁷ Así confesaba la poeta en una entrevista con Jorge Albistur: «Darío tiene tanta vigencia como otros grandes poetas que en el mundo han sido. [...] me esforcé por demostrar esa vigencia en el mejor Darío, descartando todo lo caedizo y desechable, rescatando al poeta mejor [...]» (2007: 22).

lado, la poeta rellena las sugerencias darianas en imágenes como «el corazón de la noche» y «el corazón del mundo». En este sentido, la poesía de Vilariño transmuta el sentido de la noche en su poesía; ya no resulta compendio de sentidos esotéricos, donde podría hallarse la “Harmonía” cósmica dariana (Jrade, 1986: 125), sino que representa un espacio en donde resalta la conciencia de la angustia ante la realidad y el dolor del otro.

Para Martha Canfield, «Si muriera esta noche» representa uno de los paradigmas de expresión del «malestar contemporáneo», de «la pérdida de toda esperanza de trascendencia metafísica o religiosa, [...] nacemos para morir, vivimos para ser destruidos, amamos para ser traicionados, humillados, abandonados» (en Peyrou, 2018: 16). A esta situación interior del individuo y exterior del sujeto con respecto a su entorno social también responde la poesía. En este sentido se expresaba Vilariño en la citada entrevista a Poniatowska:

La poesía puede ser como el acto creador algo muy íntimo, pero una vez realizada podría darse la necesidad de comunicación. [...] 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 (en Poniatowska, 2004).

De esta forma, la uruguaya declara también la fundamental función comunicativa de la poesía, inseparable de la ideología desde donde se construye. Esta puede resultar más o menos velada, pero siempre aparece, desde el dolor ante una realidad hostil que se insinúa en «Si muriera esta noche» hasta la crítica frontal a una situación política (Blixen, 2007: 150), como en los poemas de *Pobre mundo* (1988), entre los que se incluyen «A Guatemala» o «Playa Girón», sobre la invasión en la Bahía de Cochinos⁸ en Cuba.

⁸ Sobre la invasión de cubanos exiliados, apoyados por el gobierno de Estados Unidos contra el gobierno de Fidel Castro en 1961 versa «Playa Girón», de tono abiertamente combativo: «Siempre habrá alguna bota sobre el sueño / efímero del hombre / una bota de fuerza y sinrazón / pronta a golpear / dispuesta a ensangrentarse. / [...] España Argelia Hungría y todo el resto / en que entran la injusticia la opresión / el abandono el hambre el frío el miedo / la explotación la muerte / todo el horror todo el dolor del hombre. / Va cambiando de pies según el oro / según la fuerza y el poder se mudan / pero siempre habrá alguna / a veces más de una / pisoteando los sueños de los hombres» (Vilariño, 2019: 246-247).



Frente al exterior combatido en estos poemas abiertamente políticos, el individuo se repliega en *Nocturnos* hacia la asfixia del vacío y la oscuridad que anuncian la muerte. Sin embargo, la noche también se puede revestir de significaciones benéficas para el sujeto poético, como se declara en «La noche», uno de los puntos climáticos del poemario:

La noche pozo suave
y atorado de sueños
soporta aun la cuota
de otro y la rebasa.
La noche que es eterna
que ignora el sol y el bárbaro
simulacro del día
que perdura intocada.
Su tinta como un ácido
destruye las miserias
que a la hora veinticuatro
cada día le arroja.
La noche pozo suave (Vilariño, 2019: 122).

Así, la huida de la angustia existencial expresada en otros poemas de *Nocturnos* se cifra finalmente en la metáfora de la noche como pozo, en la que el sujeto poético encontrará la muerte por ahogamiento. En busca de una suerte de depuración poética juanramoniana, la noche se eterniza, se vuelve trascendente. Se convierte así el espacio nocturno en imagen pura («es eterna»), que trasciende lo real (la realidad hostil, exterior e interior del sujeto en tanto que fragmentada) y lo supera, convirtiéndose en «pozo suave», *hospitalario* en tanto que lugar donde el sujeto puede encontrar, por fin, un refugio eterno.

III

Este punto extremo alcanza la postura crítica axial en la obra de Vilariño: desde la reescritura de la tradición poética del nocturno modernista hasta la duda y huida ocasional de la propia escritura, como se declara en «No»:

No debiera escribirlo
no debiera quedarme
sufriendo aquí,



sintiendo
el horror del vacío
dejando que yo
que esto
se haga vértigo
náusea.
Tendría que volverme
tendría que reírme
y de una vez
dejarlo (2019: 123).

Aparece así en este poema de 1962 no incluido en la primera edición de *Nocturnos* el rechazo de la escritura en tanto que esta actividad puede invocar el vértigo existencial, la «náusea». Frente a ello, el sujeto poético fantasea quizás con la vida y sus goces («tendría que reírme»), alejándose así del sufrimiento escritural.

Extremando este sentido de negatividad y nihilismo (como hemos visto, nuclear en *Nocturnos*), realizaba Poniatowska su valoración de la poética de Vilariño en un comentario con el que cerraba su citada entrevista. Para la escritora mexicana, en referencia a la poesía de la autora de los *Nocturnos*, «su actitud recalcitrante le ha dado su fuerza, pero también su debilidad» (2004). Conviene quizás cuestionar en parte estas declaraciones. Como se ha estudiado a lo largo de este trabajo, la oscuridad existencial que inunda parte de la poesía de Vilariño no constituye la nota única de su poética. Con *Nocturnos*, la poeta entra en un pozo de desesperanza que continuará a lo largo de su obra, pero del que saldrá esporádicamente. La crítica que anunciábamos al inicio como centro de su obra poética y ensayística también intenta a veces desarticular la oscuridad de sus versos. Así se ha observado cuando parece renunciar a la escritura, o cuando desarrolla el tema amoroso, uno de los centros de su poemario posterior, *Poemas de amor*:

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 (Vilariño, 2018: 33).

Siguiendo la estela de Odiseo atado al mástil de su barco para seguir su navegación, aparece aquí otra clave de la poética de Vilariño, una lucha constante entre la negación y el deseo a veces irrefrenable de experimentar y huir hacia nuevas realidades.

Como ha podido comprobarse, el punto de partida de *Nocturnos* emana de una profunda reflexión intertextual, situándose frente a un género de extenso recorrido. En sus nocturnos, Vilariño se remonta de manera más o menos velada a modelos anteriores de prestigio, como eran los poetas modernistas. En concreto, de su admirado Silva, Vilariño recogerá la afición por la experimentación rítmica⁹, que funcionará en caso de la poeta como amplificación a la angustia existencial expresada. De Agustini y de Darío permanecerá en Vilariño un espacio de espesura nocturna, aunque romperá con el esteticismo de la autora modernista y con el esoterismo del nicaragüense. Como consecuencia de estas apropiaciones y reescrituras aparece una apuesta de depuración formal que exprese de forma más certera el desgarró existencial. En el fondo de la postura renovadora de *Nocturnos* que implica su paradójica negatividad motriz se halla la noción de la «verdad del cambio» a la que aludía Paz (1998: 50), el criticismo axial de la modernidad al que de forma traumática se acoge el existencialismo de Vilariño. En última instancia, esta postura poética redundará en varios hallazgos; entre ellos, la desarticulación de las imágenes tradicionales de un género altamente codificado para marchar hacia la desnudez de la emoción poética y la inmersión en una oscuridad esencial (benéfica o asfixiante) que rara vez en este poemario conocerá alternativas.

⁹ En la entrevista citada a Poniatowska, Vilariño reivindica el ritmo como motor de su poesía, ajena al versolibrismo: «Nunca los ha habido [versos] menos libres. Un ritmo riguroso los ordena y sólo para los ojos parecen libres. ¿Qué significado tiene el ritmo? Es fundamental en todo hecho poético. En un poema puede fallar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial; por él algo es o no lírico» (en Poniatowska, 2004).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo (2007), «¿La salvación por el amor?» en Ana Inés Larre Borges (coord.), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, págs. 151-155.
- AÍNSA, Fernando (2019), «Uruguay: una poesía de encrucijada y asimilación», en Trinidad Barrera López (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana III*, Madrid, Cátedra, págs. 751-766.
- AGUSTINI, Delmira (2012), *Poesías completas*, edición de Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra.
- ALBISTUR, Jorge (2007), «Entre la pasión y el escepticismo: Partida en dos», en *Idea: La vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto.
- BERRY-BRAVO, Judy (1999), *Idea Vilariño: poesía y crítica*, Montevideo, Editorial Banda Oriental.
- BINNS, Niall (2019): «Últimas tendencias y promociones: postvanguardias y posmodernidad», en Trinidad Barrera López (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana III*, Madrid, Cátedra, págs. 499-520.
- BLIXEN, Carina (2007), «La sobreviviente», en Ana Inés Larre Borges (coord.), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, págs. 148-150.
- DARÍO, Rubén (2014), *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid, Cátedra.
- ESTEBAN, Ángel y GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2008), *Juegos de manos. (Antología de la poesía hispanoamericana de la mitad del siglo XX)*, Madrid, Visor.
- FERIA, Miguel Ángel (2016), ed., *Antología de la poesía parnasiana*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- JRADE, Cathy Login (1986), *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, FCE.



- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos.
- LITVAK, Lily (2009), «La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915», en *Quintana*, 8, págs. 95-111.
- LARRE BORGES, Ana Inés (2007), «Gabardina y tristeza: una poesía existencial», en Ana Inés Larre Borges (coord.), *Idea: la vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, págs. 142-147.
- MACHADO, Manuel (2000), *Alma. Caprichos. El mal poema*, edición de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2013), «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», en *Signa*, 22, págs. 481-496.
- ORTEGA, Julio (2009), ed., *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI.
- PAZ, Octavio (1998), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio, CHUMACERO, Alí, PACHECO, José Emilio y ARIDJIS, Homero (2010), *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010), «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 21-43.
- PEYROU, Rosario (2018), «Prólogo», en Idea Vilariño, *Vuelo ciego*, Madrid, Visor.
- PONIATOWSKA, Elena (2004), «Esencial y desesperada. Entrevista con Idea Vilariño», *La Jornada Semanal*, domingo 8 de agosto de 2004, 492. En línea: <https://www.jornada.com.mx/2004/08/08/sem-elena.html> Último acceso el 18 de diciembre de 2021.
- RAMA, Ángel (1972), *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*, Montevideo, Editorial Arca.
- PARAÍSO, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.

SILVA, José Asunción (2006), *Poesía. De Sobremesa*, edición de Remedios Mataix, Madrid, Cátedra.

VILARIÑO, Idea (2016), *La masa sonora del poema*, edición de Ignacio Bajter, Montevideo, Biblioteca Nacional.

___ (2018), *Vuelo ciego*, edición de la autora, prólogo de Rosario Peyrou, Madrid, Visor.

___ (2019), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.

