

Ejercicios de soledad: Idea Vilariño en su *Diario*



Ana Inés Larre Borges

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional - Uruguay

Resumen

A su muerte en 2009 la poeta uruguaya Idea Vilariño dejó entre los materiales de su Archivo, un Diario que llevó desde su primera juventud con instrucciones de que fuese publicado. Este artículo inspirado en la preparación de esa edición, estudia la relación de su poesía con esas otras escrituras de la intimidad: su Diario, su correspondencia privada, sus álbumes de fotos. Explora la labilidad de la frontera genérica y el uso heterodoxo que Idea hizo de esas distintas formas de discurso. El espacio de reflexión teórica abierto en torno a las escrituras del yo conduce una reflexión sobre la aptitud de las formas y de la praxis de la escritura autobiográfica que ilumina las tensiones de una poesía del no, de la soledad y los silencios como fue la de Vilariño.

Palabras claves

Escrituras del yo
Diario
Cartas
Idea Vilariño

Abstract

Uruguayan poet Idea Vilariño died in 2009 and left in her archive the Diary she kept since she was sixteen. This article investigates the relation between her poetry and other autobiographical writings and documents –her diary, her letters, her photo albums– Explores the permeable boundaries among these genres and the many purposes they served in the poet's life and work. The theory developed on autobiographical narratives allows us to consider how some discourses such as diaries and correspondence are forms specially suited to express the solitude, the silence and the denial that comprise Vilariño's *oeuvre*.

Key words

Writings of the self
Diary
Letters
Idea Vilariño

En dos entrevistas, de las muy pocas que concedió en su vida, Idea Vilariño recordó una escena de su niñez donde al mirarse en un espejo se descubre a sí misma. El recuerdo está ligado al tema de la identidad que obsede a su poesía, y deviene retrospectivamente fundacional:

El problema de la identidad, [...] es un problema existencial, no un tópico literario. Sé en qué momento lo sentí por primera vez, a mis once años, en una habitación solitaria y en penumbra en aquella casa de El Prado; me quedé mirando en un espejo mis propios ojos y supe que era una persona, perdida toda mi identidad de niña –hija, hermana, alumna. Supe que era yo, una persona. (Albistur, 20-39)

1. La escena aparece también en el poema "Cuando compre un espejo" (1965) incluido en *Nocturnos*; en entrevista de Mario Benedetti "El amor y la muerte esas certezas" en *Marcha*, Montevideo, 29 de octubre de 1971; y en su Diario en libreta escrita en 1977 donde repasa su infancia.

Idea Vilariño fue recurrente en la evocación de ese episodio que, como variaciones de un mismo motivo, también nombra en un poema y en su Diario, con el descuido esmero que suele dedicarse a la creación de un mito personal.¹ En sus repeticiones, la escena logra la aptitud de un rito de iniciación. Frente al espejo, Idea abandona la niña que fue, en una operación que emula a un (súbito) rito de pasaje y que en su forma, dibuja ejemplarmente un ejercicio de autoconocimiento. El *biografema* es sugerente, y encuentra continuidades en algunas constantes de la poesía de Vilariño, –en el *leitmotiv* de la mirada, particularmente–. Aunque las palabras varían en las distintas versiones, hay una que se repite inmutable: *persona*. Una escena así ha atraído previsiblemente a la crítica que se ha apoyado en ella para desarrollar distintas interpretaciones: sobre género, identidad, génesis de su poesía, etcétera. En un artículo en cierto modo perturbador, Sofi Richero retomó la escena del espejo para denunciar la contradicción entre la proclamada reticencia y el cumplido exhibicionismo de un libro álbum, *La vida escrita*, que, publicado en vida de la poeta, incluyó por primera vez fragmentos del Diario de Idea, cartas y profusa iconografía. Recordaba en esa lectura que la palabra "persona" esconde en su etimología el significado de *máscara* y sugería que lo que Idea iniciaba en la mítica escena, era una pose, la confección narcisista de una imagen, un gesto que contrariaba y erosionaba la renuncia al mundo que fundaba el mito ya en circulación (Richero: 2007). Enfatizo de este comentario la objeción formulada ya que me ayuda a pensar la "figura de autor" de Idea, pero es justo decir que ese artículo es sutil y discute matizadamente este concepto autoral.

¿Y si así fuese? ¿Si junto no solo a la poesía desgarrada y nihilista, sino a la leyenda de la soledad, hubiese existido esta paralela construcción de una imagen "para" la leyenda? Entonces, por decirlo en el tono de algunos de los poemas de Vilariño: ¿entonces, qué?

Tal vez como para casi ningún otro escritor, para Idea, escribir fue *escribirse*, y esa constancia que trajo tantas confusiones, puede devenir una clave para su comprensión. El espacio crítico abierto a las llamadas escrituras del yo, la atención al *giro subjetivo* o *autobiográfico* y a una sensibilidad marcada por el "regreso del yo", provee algunas nociones que pueden echar luz sobre el sentido de esas contradicciones. Aceptar las "estrategias de autofiguración" como un ejercicio natural a la idea de autor, libera a algunas actitudes, declaraciones, registros autobiográficos, del punto ciego al que los condena el juicio ético o la estrecha tolerancia del pudor, y permite desplegar su sentido.² La interpretación de la creación de una "figura de autor" (Premat) deja ver el juego de seducción que habita toda lectura –con sus entregas y sus resistencias– y el sutil diálogo que esas estrategias instalan y provocan entre el escritor y los lectores.

"Naturalmente que la culpa es mía, –dijo Vilariño en 1971 ante una pregunta que juzgó demasiado personal–. La propia índole de lo que escribo lleva al crítico a ocuparse de la persona más que de lo hecho" (Benedetti, 60-70). A pesar de estos descargos y de la insistencia de algunas lecturas críticas en separar vida y obra, esa simbiosis entre la figura de la poeta y su escritura, persiste. Hay un aura que seduce a la par que sus poemas e interviene en la lectura. La figura de autor habita un intervalo, se alimenta de la obra y la hace posible, pero también reclama servidumbres. En una carta a una joven escritora amiga, Idea protestaba frente a la demandada coherencia a la que parecían comprometerla sus versos: "nada parece alcanzarles, qué quieren que me mate".³ Esa demanda de coherencia fue, sin embargo, compartida por la autora. Ella también pensó que debió matarse, también creyó que las palabras obligan. El dilema del suicidio corrió paralelo al de la publicación:

quedan dos esenciales incoherencias, inconsecuencias (es la más grave admisión que puedo hacer): una, que sintiendo hasta las heces el deseo de muerte que fue una

2. Desde que Sylvia Molloy (1996) usase el término "autofiguración" para referir la construcción de una imagen de sí a través de la escritura varios aportes críticos han contribuido a pensar la noción de autor en un contexto más amplio y dialéctico. Véase bibliografía.

3. Copia de carta a Alicia Migdal, 1977. Colección Idea Vilariño. Correspondencia "M".

constante de mi vida, la más coherente, la más deseable solución, no me haya matado. Otra que careciendo de la más mínima necesidad de comunicarme (canciones y cosas así aparte), haya publicado. (Albistur, 35)

Idea se reprocha no haber seguido las dos formas de la negación y el silencio, en la escritura y en la vida. El reclamo parece provenir de la figura de autor creada por ella misma; severa y poco proclive a admitir la ambivalencia. Una figura que transcurre inasible entre ambas esferas, y comparte con el Diario, un espacio de mediación. Esa “idea de Idea” se construyó sobre valores estoicos de pureza, de no concesión existencialista, de ética revolucionaria, por lo que también su inclinación y apego a la escritura autobiográfica fue juzgada por Vilariño como una debilidad. En 1963 anota y comenta en su Diario una cita de Orwell que va en ese sentido:

La autobiografía sólo es de confiar cuando revela algo vergonzoso. El hombre que sale airoso probablemente está mintiendo, pues cualquier vida vista desde adentro no es más que una serie de derrotas. Orwell. Examina también a Dalí; no en cambio a esa anormalidad que lleva a escribir una autobiografía. O un diario escrito para ser publicado. Tal vez lo más justificable, lo menos vergonzante, sea el rubro Memorias, que parece más selectivo y referido a otros. Tanto da. Eso. Tanto da. Todo. Idiota de mí (20/4/1963).

Esas tribulaciones persistieron, pero Idea Vilariño no se suicidó ni quemó su Diario. Convivió con sus contradicciones y legó esa incomodidad a sus lectores. Acaso el conocimiento de sus libretas y su correspondencia llegue a fisurar la imagen impoluta e intransigente que Idea creó de sí con nuestra complicidad. Es posible, asimismo, que lo que pierda el mito en contundencia, se gane en complejidad humana. Entretanto, sobre la niña que, enfrentada al espejo, mira sus ojos serios y se reconoce en el extrañamiento, oigo las palabras que escribió otra escritora que nació el mismo año que Idea. Dice Clarice Lispector: “*Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário*” (“Elegir la propia máscara era el primer gesto voluntario humano. Y uno, solitario”) (85-86).

Un secreto mal guardado

El Diario de Idea Vilariño –hoy en proceso para su publicación– promueve una revisión de estos dilemas en torno a los atributos del autor y a su configuración en los espacios público y privado. El Diario se enfrenta con esas gestualidades, decisiones, cuidados de sí, y es, al mismo tiempo, parte de ellas. Es un dispositivo y una práctica de sí, una “tecnología del yo” en el sentido que le da Foucault,⁴ y es a un tiempo, configurador de una subjetividad y expresión del sujeto que lo escribe. El Diario sostiene al yo que está escindido, y sirve a su vez para expresar esa escisión, ese extrañamiento de sí.

Idea Vilariño fue una diarista consecuente, y llevó su Diario toda la vida. En 2013 se editó un primer tomo, *Diario de juventud*, que abarca los años 1937-1945, precedido por una ‘Memoria primera’ sobre sus recuerdos de infancia. Como casi todos los diaristas precoces, su Diario merece el adjetivo “íntimo” que desde Amiel recuerda el recaudo de lo privado; y, como casi todos los diaristas de larga duración, también se permitió algunos desvíos respecto a esas cláusulas obligadas del calendario y del secreto. La primera entrada es del 6 de febrero de 1937 –sus 16 años–, y la última del 12 de noviembre de 2006 –cumplidos ya los 86–. Diecisiete libretas contienen la totalidad de esos setenta años de diarista, donde hay hiatos y saltos y en los que falta algo más de una década –la comprendida entre los años 1969 y 1980–. Esa falta se extiende un lustro más, ya que apenas hay breves anotaciones de los años 1980 a 1985. Existe además una libreta escrita en 1977, –la que contiene una versión de la escena del espejo– que, por su contenido, debe ubicarse

4. Foucault expresa que el cuidado de sí mismo que era un valor en la antigüedad grecorromana, se volvió sospechoso de egoísmo o de interés individual en contradicción con la idea de sacrificio o de pensar en el bien común. El Diario responde al “modo en que un individuo actúa sobre sí mismo” en las tres variables nombradas por Foucault en su ensayo: revelación del yo; examen de sí y de conciencia; ascesis o acto de recordar (73).

antes del Diario como tal. Está dedicada a la infancia y lleva, a modo de título, las palabras: “Antes de 1938”. Su peculiaridad es que, aunque toma la forma de una *memoria* o autobiografía de sus primeros años, se presenta como el rescate de un *Ur-diario* infantil perdido: “Voy a intentar rescatar lo que fueron los años anteriores a los otros cuadernos. Creo que empecé a escribirlos a los once, a los doce años”. Son raros los diarios escritos a tan corta edad. En la memoria de Idea, la escritura de esos diarios perdidos coincide cronológicamente con la escena fundacional del espejo: “yo estaba ahí –persona, no niña, como estoy hoy. Los ojos siguen estando” (Benedetti, 35). En la construcción de sí, Idea crea esta *fábula de identidad* que se completa con el relato de la publicación de su primer poema en una revista escolar. En la primera página de esta libreta de infancia, consigna que fue escrita en 1977, una fecha problemática en relación a estos diarios porque corresponde a la década faltante. Son tiempos de dictadura y, en el plano personal, de su convivencia y casamiento con el joven profesor Jorge Liberatti. Según confió Idea a algunos amigos, ella había depositado el Diario junto a otros documentos en el cofrefort de un banco,⁵ para protegerlos de los rutinarios allanamientos y, un día, comprobó que faltaban unas libretas. Ese misterio rodea la ausencia de esos años y la sospecha compromete a la autora ya que existen algunos escritos autobiográficos que ostensiblemente pertenecen al diario y a ese período, pero que, sin embargo, se salvaron. Eso ocurre con esta libreta de 1977 dedicada a la infancia y con otro texto que también evidencia ser un fragmento arrancado del Diario y que le importaba especialmente. Se trata de su testimonio de la visita a Onetti en el sanatorio Etchepare, después de su detención y privación de su libertad ocurridos después del cierre del semanario *Marcha* y previo a su partida al exilio español, en 1974. Se publicó —en vida de ambos escritores y produjo cierto malestar— en 1993, en *Construcción de la noche*, biografía dedicada a Onetti (Dominguez: 2009, 187-191).⁶

5. Cofrefort: término utilizado en el Uruguay para los habitualmente llamados cofres o cajas de seguridad, protegidos por los bancos o entidades financieras para que sus clientes puedan guardar allí bienes, objetos de valor, información confidencial, etcétera, con acceso totalmente restringido. “Cofrefort” es un galicismo por *coffre fort*.

6. Los autores dejan constancia en la relación de fuentes, que el texto les fue entregado por Idea.

Es interesante que “Antes de 1938”, se inicie con el relato de cómo fue que se perdieron los cuadernos de su diario adolescente. La escena se corresponde en espejo con la pérdida que sufrirá la mujer adulta:

mamá subió a ordenar un poco y encontró mi cuaderno (...) me mostró el flaco cuadernito, me preguntó algunas cosas –ella había leído “el cine Azul”, un cine del centro, por el “cine aquel”. No recuerdo más; no se quedó con él ni lo destruyó. Pero quedé anonadada, con miedo de que se volviera a hablar del asunto. Y algunos días después lo llevé a casa de los Acuña y le pedí a Justina que me lo guardara.

Aunque no hay condena ni sanción, la intrusión de la madre es traumática y aleccionadora. Al igual que ocurrirá en los años setenta, Idea lleva su Diario a un lugar que cree seguro, pero donde acaba por perderse. En el tiempo en que Idea rememora esta anécdota, está repitiendo el traslado que busca proteger la intimidad de su escritura. Según sigue el relato, en la casa de la amiga leen su cuaderno, se burlan de sus anotaciones y no se lo devuelven.

La escena infantil funciona como metáfora de los problemas de la exposición de la escritura intimista. Según su relato, el incidente con la madre ocurre por un error de lectura. La equivocación en una letra podía alterar un sentido que quedaba fuera de su control, dejando su privacidad expuesta a las interpretaciones de otros. Así esa escena inaugural opera como una fábula que afantasma los contradictorios temores del diarista que se obsede por proteger sus diarios para que *nadie* los lea. En 1993, ya en su vejez y consciente del destino póstumo de sus papeles, Idea escribe a Onetti una carta que resume esa ambivalencia que no la abandona. La carta intenta recomponer las cosas, en ocasión de la inminente publicación de la citada biografía, que provocó el enojo del escritor:

Mi querido O: Difícil escribirte. Escribir a alguien que no sé si está demasiado enojado hasta para leer. Y con razón. Yo también lo estoy. Lo digo de verdad, de profunda, sería verdad. Pero qué hacer. Todo es más difícil porque siempre te quiero

y porque me importa lo que pienses –testigo, juez y dios– más que lo que piense nadie. Bueno. Hay que vivir con las propias torpezas, con los propios errores. A esta altura relegué un poco la amargura y vivo entregada a mis ritmos nocturnos y a mis obligaciones diurnas. La cosa va a ser cuando aparezca el libro y anden nuestras intimidades por ahí. Seguro que, de todos modos están los poemas –que tampoco debí publicar nunca–. Seguro que están esos diarios, mucho más conversadores que cuanto pueda salir ahora y que, mucho después, cuando ya no importe, serán leídos por gente horrible. [Copia de carta en su Archivo, 1993]

El episodio de la biografía de Onetti confirma inesperadamente el peligro que acecha a esa escritura escondida cuando se expone a la mirada de los otros y que tuvo su relato inaugural en la pérdida del diario infantil. En la carta, Idea contrasta la exposición a los malos lectores que llegarán después de la muerte, con la mirada de Onetti, un intérprete elegido como destinatario no ya de su escritura, sino de su vida toda, la figura de un hiperlector que –“testigo juez y Dios”,⁷– da sentido a la existencia.

Sola

El Diario legado por Idea Vilariño se inicia —propia y datación— en 1937. La fecha es –incurriendo en el oxímoron— otra vez inaugural. Se reiteran las coincidencias con su ejercicio poético: también el primer poema admitido entre el apartado que ella denominó “Poemas anteriores” en la edición de su *Poesía completa* está fechado en ese año. Y, además, como un talismán, es de 1937 la primera imagen de ese *collage* de Ideas, esa composición fotográfica que ella dispuso caseiramente en un álbum pegando una al lado de otra, una serie de fotos carnet de su rostro en lo que va de fines de los años treinta a principios de los años sesenta, es decir entre sus 16 años hasta apenas pasados los 40.⁸

Idea atesoró y guardó fotografías propias y ajenas y las ordenó en varios álbumes en una forma que se asimila a su compulsión por guardar cada carta y cada papel personal. No solo guardaba las fotos sino que las intervenía. Casi todos sus retratos y también las fotos de su familia y amigos, están marcadas o corregidas y muchas veces las recortaba y recomponía, en un juego moroso que hace de ese otro registro, un ejercicio autobiográfico.

Anne Maurel cree que el Diario y el álbum de fotografías son formas opuestas de archivar recuerdos, ya que una opera por continuidad y la otra, por discontinuidad:

Un diarista refiere su yo presente a su yo pasado. Compara una sensación o una emoción actuales a otras más antiguas y se interroga sobre su destino. Este juego de la diferencia y de la repetición ahonda un volumen interior, en el cual se dibuja o se esboza una forma siempre singular que es como la firma de una individualidad particular. Existe una medida del tiempo interior propia a la escritura del diario íntimo. [...] A pesar de los blancos o de las lagunas, la escritura y su duración dan al yo una consistencia y una coherencia inéditas. La fotografía, por el contrario, impide el esfuerzo de un individuo para recomponerse. Sustituyendo el automatismo de la huella a la atención concentrada de quien elige sus palabras para hacerles expresar lo que siente lo más exactamente posible, la fotografía pulveriza el yo en una multiplicidad de instantes. [...] el sentimiento de la identidad individual vacila. (Maurel)

Idea usó alternativamente ambas formas de preservar su pasado y parece haber conjurado esa instantaneidad de la imagen a través de su trabajo sobre las fotos. Reescribiéndolas, recortándolas, datándolas y ordenándolas. Hay, por ejemplo, fotografías de ella desnuda en dos momentos de su vida, ambas están protegidas en el

7. Idea se autocita en estos versos de “El testigo” (1958) de *Poemas de amor*. También la frase “cuando ya no importe” es un guiño que cita el título de la última novela que publicó Onetti. La edición más reciente de la *Poesía completa*, donde se incluye, se publicó en 2012 (Montevideo, Cal y Canto). En adelante cito por sus iniciales (P. de A.) el libro *Poemas de amor*, cuya primera edición data de 1957.

8. Véanse las guardas que reproducen esta composición en Larre Borges (2007).

álbum por un fino papel de seda, que puede deslizarse para descubrirlas. En vida, Idea administraba la visión de esas fotografías, y el desvelarlas cuando mostraba su álbum, era una concesión a un segundo nivel de intimidad. Además, las fotografías tenían una historia: en el caso de los desnudos, habían sido tomadas unas por un fotógrafo que fue su amante y otras, por un amante que fungió de fotógrafo. En su caso, no hubo automatismo de la huella.

Respecto del Diario, hay una particularidad: Idea Vilariño *pasó* sus diarios. Las libretas que hoy exhumamos no son las originales, sino que fueron pasadas en una laboriosa tarea que comenzó en el verano de 1987. Ese acto es un tema complejo e interesante respecto de su Diario, que abordé en otro trabajo (Larre Borges, 43-57). Unos años más tarde, Idea emprendió la misma tarea con sus fotografías. En 1991 en una escena análoga a la de la reescritura de los diarios, inicia el ordenamiento de sus fotos. En el mosaico de fotos carnet que arma, el primer retrato lleva, como señalamos más arriba, la fecha de 1937. Como cada retrato de esa composición, el número está rotulado en una esquina en bolígrafo azul y no al dorso, reconstruyendo así la continuidad de la serie. 1937 coincide con la primera entrada del diario y con la del primer poema admitido en su *Poesía completa*, creando una tácita coincidencia en la cronología que simbólicamente inaugura su vida, su poesía y una imagen de sí. El título del poema es emblemático –“Sola”– y es probable que su *primogenitura* haya sido una decisión deliberada. Es un poema que casi no tiene otro contenido que enunciar la soledad, sin explicarla, entendiéndola tan inevitable como un paisaje:

Sola,
sola bajo el agua que cae y que cae.
Los ruidos se agrisan, termina la tarde,
y siento que añoro o deseo algo,
quizás una lágrima que rueda y que cae.
Sola bajo el agua que cae y que cae,
sola frente a todo lo gris de la tarde
pensando que añoro o deseo algo,
quizás una lágrima color de la tarde.
Sola bajo el agua,
sola frente al duelo sin luz de la tarde,
sola sobre el mundo, sola bajo el aire.
Sola,
sola y triste, lejos de todas las almas,
de todo lo tierno,
de todo lo suave.
Silencio, tristeza, la muerte más cerca
en el marco triste y sin luz de la tarde.

Solitarios

El Diario es un hábito de soledad. Los escritores que han llevado un Diario han sido en su mayoría hombres y mujeres sin familia. Los diaristas no pueblan el mundo y son reticentes al matrimonio, advierte Béatrice Didier en el fino análisis que realiza de esta práctica en *Le Journal Intime*.⁹ El diario exige un tiempo de ocio y, al escritor, un tiempo suplementario al que dedica a la realización de la obra. Esa razón práctica parece convalidarse en una tradición de diaristas aristócratas, de mujeres burguesas, o de mujeres sin hijos –Virginia Woolf, Anaïs Nin, Alejandra Pizarnik–. Pero es una explicación tal vez demasiado simple. Kafka, el gran diarista célibe, escribe en su Diario razones que trascienden la mera disponibilidad de tiempo:

9. Su recuento del corpus francés es elocuente: “Stendhal, Delacroix, Amiel, son célibes. Joubert se casa tarde; Guérin, al borde de la muerte. Kafka, Kierkegaard, Constant no están casados cuando escriben su diario. En las mujeres, el celibato parece parte de los votos que debe pronunciar la diarista: Gugénie de Guérin, Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru no se casaron” (Didier: 2002, 74).

La dicha infinita, profunda, cálida, redentora, de estar sentado junto a la cuna de su propio hijo, frente a su madre. En ello hay también algo de este sentimiento: ya no eres tú lo que importa, a no ser que lo quieras. En cambio, el sentimiento del que no tiene hijos: tú eres lo que continuamente importa, lo quieras o no, cada instante hasta el final, cada instante que te destroza los nervios, eres tú lo que continuamente importa, y sin resultado. (Kafka: 2006, 540-541)

En su versión, la inevitable soledad se padece, aunque sea resultado de una elección. Kafka altera significativamente el orden de prelación espectral, la literatura es un destino que condena al escritor a sí mismo. Él habría de explicarlo dolorosamente a sus mujeres en cartas célebres. En la correspondencia con Felice Bauer la imposibilidad de compartir su vida se expresa de un modo desordenado, indeliberado, y tal vez por eso, atroz. Le escribe proponiendo alternativas para que las cartas no interfieran con su obra: ofrece sustituirlas por envíos de la ficción que está escribiendo o por fragmentos de su Diario; sugiere espaciar la correspondencia, escribir más breve o solo los domingos. Finalmente tras un doloroso proceso, concluye que no es posible una dosificación porque la literatura exige una entrega que excluye todo lo demás:

Una vez me dijiste que te gustaría estar sentada a mi lado mientras escribo; pero date cuenta de que en tal caso no sería capaz de escribir (tampoco es que lo sea mucho en general), pero en ese caso es que no podría trabajar en absoluto. Escribir significa abrirse desmesuradamente; la más extrema franqueza y la más extrema entrega, en la que todo ser ya de por sí teme perderse, en su trato con los demás, y ante las que, por lo tanto, se echará para atrás mientras esté en su sano juicio – pues todo el mundo quiere vivir mientras vive –, esta franqueza y esta entrega, repito, no son ni de lejos suficientes para la creación literaria. Lo que se transfiere desde esta capa superficial a la escritura – si la cosa no marcha de otro modo y las fuentes más profundas permanecen calladas – no es nada, y se derrumba desde el instante mismo en que un sentimiento más verdadero sacude ese suelo superior. Por eso nunca puede estar uno lo bastante solo cuando escribe, por eso nunca puede uno rodearse de bastante silencio cuando escribe, la noche resulta poco nocturna, incluso.¹⁰

Aunque Idea está lejos de ese extremo de misantropía y en su Diario abundan registros que celebran la naturaleza, el disfrute de las tareas manuales y el encuentro con los otros, las reflexiones de Kafka ayudan a comprender su caso. Idea comparte ese culto de la soledad *para* la escritura. Más allá de la vocación nocturna, también en ella el celo por resguardar su privacidad es una defensa de un destino literario. Lo refiere con radical claridad en su Diario:

Estoy sola, y quiero estar más sola. Estoy bien; *voy siendo yo*. Tal vez pueda escribir. Cuando aparecen los otros, asumo mi papel – sin amargura, con dignidad, con cariño – pero en cuanto salen, cortan, vuelvo a mi ser serio y solo. Estoy dura como una piedra. [4/ 4/1958. Subrayado mío.]

La soledad como condición para ser uno mismo y la asunción de sí como condición de la escritura. En contrapartida, la vida en sociedad se acepta pero, tal como asoma en varios poemas, es vista como una representación; reaparece la figura de la máscara, ahora como requisito social o, más exactamente como una obligación de los afectos. Idea, a pesar de su nihilismo y del pesimismo metafísico de su poesía, no quiso ser una poeta maldita, ni aspiró a la categoría de *los raros*, esa ambigua tradición uruguaya. En diversos testimonios, insiste en definirse como “normal”. En una carta a Onetti, en ocasión de estar pasando sus Diarios le escribe para contarle lo desgarradora que ha sido la experiencia de leerlos y habla de esa normalidad:

10. Es la famosa carta del 14 de enero de 1913 que termina diciendo su ideal de escritura en reclusión, viviendo en lo hondo de una cueva atado a su escritorio del que solo se levantaría para alimentarse (Kafka: 1978, 245). En *El último lector*, Ricardo Piglia lee la correspondencia con Felice como “la defensa de la soledad” que hace Kafka para poder escribir (Piglia: 2005, 43).

Creo que no podrías comprenderlo, aunque lo leyeras con respeto porque creo que no comprendés a la gente normal, como yo. Normal, aunque sea escindida, también; con una vida a menudo agónica y desgarradora por momentos, y, en general, una vida de trabajo, estudiando los problemas del ritmo y ganándome la vida. Y basta. Si no entendés sos un burro. Y, si no entendés que te escribo esto porque toda esa tremenda cosa la pasé sola, sin poder hablarla (¿con quién?). Y, además, en una feroz escisión....

Dos veces aparece en estas líneas la palabra “escisión”. Al yo escindido de la intimidad, corresponde además esa otra forma del desdoblamiento al que la obliga su “papel”, la aceptada “normalidad” de una vida de trabajos y afectos de la que no reniega, pero sabe no es la verdadera vida, que, en cambio, transcurre secreta “tras la serena máscara”.¹¹ Katherine Mansfield hablaba de su diario como “la vida de la vida”; Idea insiste en ver la vida real como un teatro y encuentra, en cambio, que el yo verdadero está oculto, y solo puede ser hallado a través una búsqueda hecha en soledad.

11. “Dónde el sueño cumplido/ y dónde el loco amor/que todos/o que algunos/siempre/tras la serena máscara/pedimos de rodillas” (“Dónde”, 1970, en *P. de A.*).

En un momento de comunión con su pareja, Idea escribe en su Diario que puede disfrutar del tiempo compartido en la lectura silenciosa y el estudio, pero inmediatamente anota: “Puedo estudiar, leer, pero no puedo escribir *esto*, ni los poemas”. No se trata meramente del silencio para la concentración, sino de una soledad mayor análoga a la que Kafka confiesa con sinceridad cruel a Felice. Escribir es la manera de ser uno mismo, pero la identidad tampoco es algo dado o previo a la escritura. Escribir y ser son en Idea un proceso, una tarea: “voy siendo yo”.

Algo similar ocurre durante el armado de sus álbumes de fotografía. Su trabajo sobre las fotos puede convocar los mismos problemas de la individuación, la memoria, la alteridad y la identidad:

Creo que lo anoté, pero estoy terminando de llenar el primero de los álbumes que C me trajo y con su ayuda comencé –hubo que suspender por disparidad de criterios–. Pero además es tarea para hacer sola. Es una tarea un poco angustiada. Me invaden sentimientos de tristeza, de irreparable pérdida, a veces de amor por lo que fui, por lo que fue esa yo, que al mismo tiempo reconozco tanto, identifico tanto, con lo que aún soy. No se trata solo de mí, sino de mi pasado, de mi mundo, de lugares, de gentes, hasta de objetos.

Todavía me queda lo que tal vez va a ser más duro, llenar el de mi gente. Son cosas bien separadas. Yo. Yo entre los míos, en medio de esa vida común, que era otra cosa que yo, donde fui otra mientras en otra zona seguía siendo yo misma, yo sola. Pero mi madre, mi padre, mis hermanos fueron también yo. Cómo separar. No hubiera sido yo sin ellos, no serían sin mí. Son yo.

El tercero, el de los amigos, amigas, compañeros de ruta, que amé, va a ser más fácil, creo. Triste también pero más embriagado de cosas que viví. Algo así. Pondré las repetidas o las que no encontraron lugar en uno de los álbumes chicos para no destrozar los otros cada vez que tenga que andar con ellas. ¿Pero será tan fácil de clasificar eso, mi vida? En realidad estoy anotando para no poner manos a la obra, inventando, planeando una organización que las fotos, vida al fin, no acaten. No sé, no sé. Qué sabe uno, aunque crea como yo, que lo sabe todo. [Junio 4, 1991].

12. Es la idea de “identidad narrativa” que ha desarrollado Paul Ricoeur. El reconocimiento de la permanencia en los cambios a través de un relato que nos hacemos a nosotros mismos y que se hace explícito en las escrituras autobiográficas (Ricoeur: 2001 y 1996).

Poner orden a las imágenes se asimila en Idea a la reescritura del Diario y provoca una agonía similar, que está dominada, al igual que su poesía, por el conflicto de la identidad. El Diario y el álbum son actos performativos en la construcción, siempre recomenzada, de un yo en crisis consigo mismo.¹² Son juegos solitarios, pero en el preciso sentido de una tarea unilateral que no puede ser compartida. Tienen incluso

para la poeta, ese ingrediente adictivo de los *solitarios* de la baraja y sus sucedáneos digitales de hoy. Estas constantes, este tributo y dedicación que la vida otorga a las prácticas del yo, hacen pensar que Idea Vilariño, próxima a Kafka, sintió que la creación de su obra le demandaba no ya un cuarto propio, sino *la vida entera*.

Una dimensión del amor

Esa necesidad de soledad se expresa conflictivamente en sus primeras libretas cuando decide irse a vivir sola, y es un tema que también asedia sus amores. Si naturalmente comparece como una elección que la ayude a cumplir un destino de escritora, expresa además una autonomía del deseo, la marca de una forma de autarquía en las emociones, que va a singularizar su poesía amatoria. Idea no sacrifica el amor en el altar de la literatura, sino que vive el amor de un modo que se asimila al ejercicio en soledad de la escritura. Son las virtudes de esa soledad que se trasladan también al amor.

A los 22 años escribe esta carta a MC, que copia en su Diario:

Nunca te necesité tanto como ahora. *Estos paréntesis, silenciosos, en que ni una palabra se anuda, esta distancia, son buenos*. Los necesito yo. Los necesitas tú. Una vez juntos de nuevo, mueren en mí tus silencios, tu soledad. Mueren en tí los míos. Nos queremos... Nos destruimos. Pero ven ahora te espero, te necesito. Yo sé que vienes, yo sé que el lunes, el martes. Creo. Pero me parece que te acercas más, que *te traigo más si mi voz abre un surco en el aire buscándote*. [22/ 1/ 1943. Subrayado mío.]

Los *Poemas de amor* de Idea Vilariño distinguen una voz de mujer, poderosa como esta voz juvenil que desocupa la espera y muta la distancia en cercanía, porque con su deseo logra “traer más” al ausente. En esta poesía el amor también parece vivir más en los *silencios*, la *distancia*, los *paréntesis*. Carina Blixen acierta al decir que en su poesía amorosa, “la ausencia no es una circunstancia, es una dimensión del amor” (Blixen: 1997, 112). En otra carta de juventud, también dirigida a MC y también copiada en su Diario, Idea dice: “A pesar de todas las cosas, yo estoy inmóvil en mi cuarto esperándote. Lo demás es locura” [10/2/1944]. La espera deviene un estado pleno, no un tránsito hacia otra cosa. Muchas veces en esas cartas Idea habla de sí como de *una estatua*. La disponibilidad para el amor hace al amor, y se invierte el sentido común y también la común vulgaridad que supone que una mujer debería “hacerse esperar” porque esperar la desvaloriza. Idea revierte esos prejuicios y da potestad a la mujer que vive sola la plenitud del amor:

Estoy aquí
en el mundo
en un lugar del mundo
esperando
esperando.
Ven
o no vengas
yo
me estoy aquí
esperando.

Este poema de 1952, (“Estoy aquí”, *P. de A.*), muestra otra condición de la espera, la capacidad de prescindir del otro. Hay en Idea una asunción de esa unilateralidad que puede transformarse, por su osadía, en arma de seducción. En una carta a Onetti, cuando ambos ya son ancianos y él está en Madrid, ella escribe desde Montevideo

haciéndose eco de aquel poema: “Te escribiré pronto. Escribas o no escribas. “Ven/ o no vengas/ yo me estoy aquí/ esperando”. Ya ves que para algo sirven aquellos versos” [Copia de carta en su archivo, fechada en octubre de 1989].

En estas actitudes y concepciones Vilariño se revela contemporánea de Simone de Beauvoir y de las ideas sistematizadas en *El segundo sexo*, particularmente en el rechazo de una definición de la propia identidad en relación a algo o alguien, una independencia que se manifestó en las poetisas de su generación en la simbólica recuperación del nombre propio.¹³ Aunque fue reticente al feminismo, Idea estuvo en sus años de formación muy atenta al Existencialismo y, especialmente, a la producción de quien llama en su Diario, “la Simona”.¹⁴

Hay en su poesía una ulterioridad de ese afán de independencia y autarquía. Cuando retoma los tópicos del abandono y de la infidelidad, comunes a la poesía amorosa, adopta un punto de vista diferente y un tono radical y desafiante. Si su poesía raramente expresa el encuentro o la comunión amorosa, es, en cambio, frecuente que la voz femenina hable desde la soledad, pero sin que esa circunstancia de lugar al despecho, la queja o el menoscabo de sí. En el poema titulado “Carta III” la asunción de la espera se expresa como una posición de dominio en el amor:

Querido
no te olvides
de que te espero siempre
cada noche te espero
estoy aquí
no duermo
no hago nada sino eso
te espero
te espero.
Da la una.
Cierro entonces la puerta
el amor
la esperanza
y en la sombra
en la noche
con los ojos desiertos
miro sin ver
sin quejas
sin pena
la pared.
Duramente la miro
hasta que viene el sueño.
 (“Carta III”, [Octubre 1959 – febrero 1960] *P. de A.*)

En su Diario el registro de la espera se despliega en pormenores de la anécdota, pero manifiesta idéntico sentido:

Esperandoló. No dijo hora. Arreglé el caos de la costura de ayer, jazmines del país, diario, salus, whisky, baño, jazmín, comida. A las nueve llamó para avisar que venía, –casi dormido, dijo–. Son las once. 30 grados a esta hora. Toda la casa oscura; todas las ventanas abiertas. Noches en los jardines de España, el quinteto de Bruckner, hermosos, angustiosos. Desnuda, con un poco de ropa blanca y el salto de cama blanco colgando, en el espejo, de pronto, un fantasma. Vagando por la casa, llegando hasta el frente para ver si se hacía la raya de luz debajo de la puerta. Y se hacía, a veces, pero aquí no llamó nadie. Por ratos, en la oscuridad, recostada en un marco,

13. Las poetisas uruguayas de la anterior generación firmaron con el apellido de sus esposos: Juana de Ibarbourou, Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez; las del 45 usaron el propio: Amanda Berenguer, Ida Vitale, Orfila Bardesio.

14. En 1947 Idea publica en la revista *Clinamen*, un artículo crítico sobre Sartre y su primera colaboración en *Marcha* fue precisamente la traducción de un texto de Simone de Beauvoir. En tres números consecutivos del semanario de Quijano publica la traducción del ensayo “Norteamérica al día” de Simone de Beauvoir, *Marcha*, Montevideo, Nos. 469, 470 y 471 del 11, 18 y 25 de marzo de 1949.

miré, fuera del tiempo, fijamente esa puerta, el lugar de la raya, la raya misma ancha y nítida, esperando ver la sombra de sus pies rompiéndola. Una de las veces conté hasta 39 –son 39 escalones– según los golpes de mi pulso lento, para esperar mejor. Después me recosté en una cama de allá adelante. Pero desde allí veía el cielo claro de verano, la puerta, no sé, me ponía una angustia en el pecho, sentí que iba a llorar, y me fui al lado de la radio. Tomó el taxi con sueño y dio su dirección; se quedó dormido donde estaba; vino y tocó abajo, como ha pasado, vendrá todavía. Bueno. Debo agradecerle estas dos horas serias, graves, hermosas, apasionadas, mi propia increíble belleza de hoy, la música, el silencio, los vuelcos de mi corazón cada vez que se prendió la luz, los desmayos cada vez que la vi apagarse, la integridad, la intensidad de estas dos horas de amor. [13/ 1/ 1960]

Todo es nítido en el relato de esa espera, salvo las razones del amado, su peripecia es confusa y adormilada. La voz de mujer, en cambio, acapara hipnóticamente nuestra atención. La palabra es otra vez un sortilegio y crea belleza a partir del abandono de él. Por su deliberación formal este fragmento es especial en un Diario en el que la mayoría de las entradas suelen ser estilísticamente negligentes. El fragmento refiere a un episodio verdadero que vivió en su relación con Juan Carlos Onetti, y está señalado que fue “enviado como carta”. La diarista escribe con el esmero capaz de producir *una pieza*. Hay un sutil juego temporal, que hace coincidir y divergir, alternativamente, el tiempo de la narración del de la escritura. Deja constancia del preciso presente –“Son las once”– en que, después de las dos horas de espera se ha puesto a escribir precisamente sobre esas dos horas transcurridas. No escribe para salvarlas del olvido, sino para transformarlas a través de la escritura en una experiencia acabada, estética. ¿Cómo un poema?

“Esperandoló”, el gerundio, al igual que sucedía en los versos, expande el sentido de la espera. La encriptación del pronombre y el abstenerse de identificar a quién se espera, concentran sentido en el accionar de un verbo que aparenta estar vacío, como si se anulase su transitividad y eso revirtiese la pasividad de la espera, para transformarla en una acción cargada de significado. Las minuciosas instancias de esa noche, desde la preparación para recibir al visitante, hasta las varias alarmas que anuncian falsamente su llegada, conforman la estrategia de un texto jugado a acumular detalles para contradecir mejor una expectativa. Es una forma de enfatizar el disenso que profesa este arte amatorio respecto a las convenciones de las relaciones entre los sexos. Un amor que se rebela contra el deber de la frustración anunciada, y entrega en cambio, una inesperada experiencia amorosa íntegra y plena que fue vivida en soledad. Hay un arte de la espera, que admite el perfeccionamiento – se aspira a “esperar mejor”- y hay un arte de la palabra, imprescindible para que se cumpla la metamorfosis que mute el abandono en éxtasis. En esas instancias, el diario se aproxima en Vilariño a la escritura de los poemas. La migración de estas escenas a su poesía, permite el cotejo de las versiones. La espera de este fragmento, reaparece en “Me pregunto”, un poema escrito en 1965. El poema se dirige al amado mientras repasa instancias del pasado amor y en medio de otros recuerdos, pregunta: “No te acordás/ seguro/ no sabés que una noche/ te esperé y fue una noche/ de amor/ y no viniste/ y fui vagando por la casa/ escuchando la escalera/ esperándote”. De otro modo el poema recupera esa dimensión autosuficiente del amor que se redobla ahora en la amnesia o el desconocimiento del ausente y en el tono increpante de quien dice el poema.

La intimidad en la ausencia: una inflexión epistolar

Carta I

Como ando por la casa
diciéndote querido
con fervorosa voz

con desesperación
 de que pobre palabra
 no alcance a acariciarte
 a sacrificar algo
 a dar por ti la vida
 querido
 a convocarte
 a hacer algo por esto
 por este amor inválido.
 Y eso es todo
 querido.
 Digo querido y veo
 tus ojos todavía pegados a mis ojos
 como atados de amor
 mirándonos, mirándonos
 mirándome tus ojos
 tu cara toda
 tú
 Y era de vida o muerte
 estar así
 mirarnos.
 Y cierro las ventanas diciéndote
 Querido
 querido y no me importa
 que estés en otra cosa
 y que ya no te acuerdes.
 Yo me estoy detenida
 en tu mirar aquél
 en tu mirada aquélla
 en nuestro amor mirándonos
 y voy enajenada por la casa
 apagando las luces
 guardando los vestidos
 pensando en ti
 mirándote
 sin dejarte caer
 anhelándote
 amándote
 diciéndote querido.

Esta "Carta I", fechada en 1952, es uno de los cuatro poemas "de amor" que adoptan la denominación epistolar. Según dijo Idea Vilariño, en la citada entrevista de Albistur, "los poemas que asumen la forma de una carta fueron cartas, y también otros, que no asumieron explícitamente esa forma". Este uso del Diario como carta y de las cartas como poemas o de los poemas como cartas (en rigor la distinción es insoluble), es síntoma del adelgazamiento de las fronteras entre la obra y las escrituras del yo. En simetría, la poesía amorosa de Idea, está concebida epistolarmente. Hay una voz que llama al amado, un tú al que se dirigen casi todos los poemas de amor y que según testimonio de la autora dista de ser una figura retórica. Cuando quitó la dedicatoria a Onetti de sus *Poemas de amor*, su explicación fue que la nueva edición amparaba poemas que no le estaban dedicados.¹⁵ Tampoco es extraña esta afiliación que hace Vilariño de sus poemas a la correspondencia. El envío es un destino natural del poema amoroso. La carta, en contrapartida, contiene en su forma e imita en su uso, el gesto y los atributos del amor. En su unicidad (es escritura donde el original *es* la

15. Aunque luego restituyó la dedicatoria, precisó en ocasiones, que la atribución debía deslindarse. "Tal vez la dicha no se escribe. Por lo menos en mi caso. Hay unos pocos poemas felices; ninguno de ellos tiene que ver con el dueño de la dedicatoria" (Albistur, 28). (Subrayado mío.)

obra) y en la exclusividad con que elige a su destinatario, la carta cultiva el designio excluyente del amor y guarda especial aptitud para la metáfora amorosa.

Pero la carta depende también de la ausencia y de ahí su afinidad con la aislada dimensión del amor de Vilariño. Las cartas preludian o recuerdan el amor, pero son la prueba de la imposibilidad del encuentro. Se escriben para anular la distancia, pero son el testimonio de una ausencia. Hay una incongruencia entre el tiempo de la escritura de la carta, y el de su diferida lectura que subraya la insalvable otredad.¹⁶ En el mismo movimiento que ensaya el acercamiento al otro, el remitente tiene la convicción de que el otro no está y a veces la sospecha de que puede estar ajeno o prescindente de la solicitud que él ofrenda. O aún traicionándolo. Las cartas tematizan con frecuencia esa dislocación, imaginan y prevén ese desentendimiento. Idea también manifiesta esa incertidumbre, pero la desestima. “Querido/ y no me importa, que estés en otra cosa/ y que ya no te acuerdes...”. En Carta II imagina al amado en su cuarto, lo piensa “tirado en una cama” y como ante esa mención surge la idea de otra mujer “... alguien/ que quisiera borrar”, la aparta con un *aparte*, un paréntesis en el poema, “-estoy pensando en ti no en quienes buscan/ a tu lado lo mismo que yo quiero-”, que le permite seguir estando en la ribera del ensimismamiento que ha elegido. Hay un insalvable *destiempo* en las cartas, que devuelve a los amantes a su soledad y los condena a una irrealidad que deja un resquicio fisurado para la reciprocidad. Kafka en memorable carta a Milena, dice que las cartas son “una conversación con fantasmas (y para peor no sólo con el fantasma del destinatario sino con el del remitente)”.¹⁷ Pero de esa irrealidad y de ese soliloquio se alimenta el amor. “Porque el amor, o mejor dicho la expresión del amor -argumenta Patrizia Violi en un comprensivo ensayo- (...) se basa bastante más sobre la ausencia que sobre la presencia. Para hacerse palabra, el amor requiere una distancia, una ausencia: la felicidad no se cuenta, se vive; sólo el deseo puede decirse”.¹⁸

¿Cómo postular un deseo sin cuerpos? “los besos por escrito no llegan a su destino -escribe Kafka en la citada carta a Milena- se los beben por el camino los fantasmas”. En “Carta III” Idea lamenta esa imposibilidad: “que tan pobre palabra no alcance a acariciarte”. La palabra *querido* que repite la mujer que deambula sola por la casa, remite al obligado encabezamiento de una carta, pero se apoya en su aptitud para el ensimismamiento más que en la comunicación. Por efecto de su repetición y de la ausencia de un nombre, el reiterado “querido” enfatiza el participio, *querido por ella*, por quien detenta la iniciativa y el poder del deseo. La carta fracasa en su intención de llegar al amado, pero el deseo se alimenta de ese fracaso. Las cartas sostienen un deseo inextinguible porque no se consume. Violi señala que esa ausencia del amado en la carta de amor se sustituye *a posteriori* con la propia materialidad de la carta y para demostrar que así es, pregunta si “¿reconocer una caligrafía, inconfundible entre todas las demás, no es evidentemente un placer físico?”. Esa idea acierta a valorar el significado que tiene la carta por su condición de objeto tangible, que lleva en sí la huella de la mano que la envía y sabe que será tocada por las manos amadas y reconocida cuando los ojos del amado se posen sobre los trazos inconfundibles. La carta, dice Violi, se sabe “instrumento de contacto metonímico”. Esa condición rebate o matiza la famosa declaración de imposibilidad que expresara Kafka: “¿De dónde habrá surgido la idea de que las personas podían comunicarse mediante cartas? Se puede pensar en una persona distante, se puede tocar a una persona cercana; todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas” (Kafka, 184). “Me parece que tu carta me toca” escribe, en cambio, Idea en una carta juvenil a MC [23 de marzo de 1944, copiada en su Diario]. La carta puede (y no puede) acariciar. En una carta de la vejez Idea reclama a Onetti, no ya una carta, sino un sobre, la visión de un sobre suyo:

Querido O: Vengo de mi solitaria Toscas a esta solitaria casa y, no hay razón, cuando abrí la puerta y vi una carta supe que era tuya. Y no era. En fin. Me escribiste una vez

16. Ana María Barrenechea observa que “la distancia obliga a una comunicación diferida en el tiempo y el remitente debe elegir entre situarse en el presente de la escritura que será un pasado de la recepción o viceversa” (Barrenechea: 1990, 51-65).

17. Es una de las últimas cartas que le escribe. Cito según la traducción de J. R. Wilcock (Kafka: 1974, 184).

18. Véase, nota 13, la coincidencia de Idea con este pensamiento (Violi, 97).

que fastidiabas al portero de Ímpetu porque no te llegaban cartas de Montevideo, y él te decía que no podía fabricarlas. Yo no tengo a quien quejarme más que a vos. Y, bueno, me estoy quejando. Te escribí, te recuerdo, te quiero siempre, hice hablar de vos a Verani, a Mario, a Ruffinelli! No sé qué más méritos puedo hacer para merecer unas palabras. Ya sé que no tenés nada que decirme. ¿Acaso yo tengo? Pero yo no quiero que me digas nada; quiero o deseo un día, al abrir la puerta, ver un sobre tuyo. ¿Se entiende? Va un abrazo de veras, y un beso muy tierno, y otro. [20/ 1 / 1986, copia conservada en Archivo]

Un sobre suyo, en el umbral. En el fragmento del Diario (Esperandoló...) que Idea envió a Onetti “como carta”, ella esperaba que la sombra de sus zapatos cortasen la raya de luz debajo de la puerta de entrada. La carta, y también el diario, ocupan el lugar indeciso del umbral. El sobre es un sucedáneo de la presencia amada y la correspondencia lo es del amor. Idea reclama el *gesto* que significa la carta, en el sentido que da Vincent Kaufmann a la correspondencia como una relación intersubjetiva, en la que lo importante no es cada carta, sino el trasiego de cartas que crean un ritmo hecho de sucesivos *gestos discursivos* (Kaufmann: 1986, 388). Patrizia Violi escribe que el contrato epistolar sanciona “el derecho (y el deber) a la palabra de los interlocutores” y por eso “es la propia relación lo que se pone en juego en la correspondencia”. Escribirse aunque no haya qué decirse, ése “es el verdadero contenido del intercambio epistolar, más allá e independientemente de lo que se diga” (Violi, 91). Kafka supo expresarlo: “Es tan hermoso haber recibido su carta, tengo que contestarle, aunque estoy mareado de insomnio. No sé qué escribirle, sólo me paseo entre las líneas, a la luz de sus ojos, bajo el aliento de su boca como en un hermoso día” (Kafka, 28). Sostenen el fluir de la correspondencia, es sostener la relación amorosa. Y ese *sostener, o no dejar caer*, es una formulación adecuada de una concepción del amor que no espera reciprocidad sino que la asume. El amor de Idea por Onetti fue, como los amores de Kafka, y más allá de los hechos de su biografía, un amor epistolar. No es raro que Onetti le dedicase *Los adioses*, donde el secreto de la historia está en unas cartas que no llegan a destino.

Una escritura que siempre recomienza

En un libro que hace justicia a su hermoso título *–Le lecteur intime–* Jean Rousset habla del Diario como de un texto sin destinatario. Escrito para sí mismo, según postula, el Diario íntimo estaría contrariando la estructura dialógica de la lengua que lleva en sí misma uno o más destinatarios inscritos o implícitos. Un texto sin destinatario sería un antitexto. Replegado sobre sí, el Diario manifiesta, sin embargo, su atenuada vocación dialógica, pero la posterga y administra de maneras diversas y eso lo hace *ambiguo*. Todos los Diarios que conocemos participaron de la cláusula del secreto y todos la superaron. Ese origen deja, sin embargo, una marca en un género que aunque se pretende más cercano a la vida, es por esa rara cualidad de eludir un destinatario, extremadamente artificioso. En esa postergación, el Diario se acerca a la correspondencia. Y, efecto de esa postergación, también comparte su inclinación y aptitud para el ensimismamiento. El diario es más radicalmente solipsista, pero las cartas, muchas veces instigan al soliloquio y esquivan la comunicación: “*que l'autre n'y est plus le terme d'un rapport d'échange, mais le point d'appui d'une échappée à la communication*” (“[en tanto] que el otro ya no es allí el término de una relación de intercambio, sino el punto de apoyo para evadir la comunicación”) (390). Por eso –argumenta Kaufmann, con buen sentido común– casi sin excepción, los epistolarios de los escritores, se publican sin las respuestas. Seguramente es por similares razones que Idea Vilariño guardó copia de casi todas las cartas que escribía, reticente a desprenderse de aquello que también había escrito para ella misma.

En Idea, hemos visto que las cartas se hacen poemas y los poemas cartas, y los fragmentos de Diario se envían asimismo como cartas. En su Diario, además, tenía la costumbre de copiar algunos poemas y, también las cartas que enviaba y recibía. Hay algún año –1945– en que las entradas están constituidas casi exclusivamente por la transcripción de cartas de amor. Este trasiego es tal vez menos singular o promiscuo de lo que aparenta, si pensamos en esos formatos menos como *productos* que como *actos* de un mismo movimiento interior,¹⁹ escrituras diversas pero ancladas en un yo que las marca. Modulaciones, distintas y separadas por fronteras más o menos móviles y porosas que exigen ser deslindadas y, a la vez, puestas en diálogo.

Se ha vuelto un lugar común de la crítica, interpretar todos los actos (discursivos o no) de un escritor como parte de una *estrategia* de figuración, algo que deliberadamente persigue la *conquista* de un lugar en el sistema literario. Tal vez sea tiempo de poner un paréntesis a tanta sospecha. Propiciar a estas lecturas paranoicas una tregua²⁰, acaso facilite el encuentro con estas escrituras fronterizas que llegan póstumas a perturbar una acabada obra poética. Atender a la fatalidad que pudo haber, junto a la deliberación, –y a la dialéctica entre ambas–, en el ejercicio de estas gramáticas de la soledad que, en Idea Vilariño, fueron la forma de un destino.

En una entrada de su Diario, cuando tenía 25 años, Idea anota que ha estado leyendo un trabajo biográfico sobre Delmira Agustini y se dice “cavilosa” frente al mito de la poeta. Sospecha de Delmira, de sus cartitas, de su presumible “vulgaridad”, pero de pronto duda y advierte que “es tan engañoso [y] parcial lo que dicen los papeles”. Eso la lleva a pensar en los propios: “Me puse a mirar las hojas de este cuaderno –jamás releo– y no reconozco más que una Idea, o dos. Como no escribo más que en ciertos estados de ánimo, el cuaderno no tiene más que un tono. Tal vez para conocerse sería más útil verse a sí mismo caminando, por la calle, o sonriendo”. Inmediatamente a estas palabras, se consigna que hay allí “toda una página tachada”, tras lo cual lo anotado retoma el caso de Delmira, e Idea se da a sí misma este mensaje que irónicamente revierte hoy sobre nosotros: “Solo quiero decirme (*sic*) que los papeles muestran una (...) Delmira parcial, y que nunca sabremos de ella.” [28 de mayo de 1945].

19. Después de largas discusiones sobre el estatus genérico del Diario, hay coincidencia en considerar el Diario y otras escrituras del yo como *prácticas*. El propio Lejeune, habla de “actos preformativos”. Revisa las ideas expresadas en *El pacto autobiográfico* (1975) y ensaya comparaciones que apuntan precisamente a la idea de práctica, por ejemplo el deporte o, más persuasivamente, la música, un arte de la repetición y las variaciones, “la improvisación musical” (Lejeune: 2005, 80).

20. Había subrayado irónicamente las palabras contaminadas de guerra para mejor denunciar cierto abuso interpretativo, cuando inadvertidamente continué la serie con la palabra “tregua”. A pesar de su oposición semántica, el automatismo con que continué la secuencia, refuerza en mí, la necesidad de revisar esa extendida forma de lectura paranoica.

Bibliografía

- » Albistur, J. (2007). “Entre la pasión y el escepticismo”. En *Idea Vilariño: La vida escrita*. Edición de Ana Inés Larre Borges, Montevideo, Cal y Canto, Academia Nacional de Letras, 20-39.
- » Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- » Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Barrenechea, A. M. (1990). “La epístola y su naturaleza genérica” en *Dispositio* 39.
- » Benedetti, M. (1971). “El amor y la muerte esas certezas” en *Marcha*. Montevideo, 29 de octubre. Entrevista reproducida en *Idea: La vida escrita*, cit., 60-67.
- » Blixen, C. (1997). “Idea Vilariño: una poética de la intensidad” en *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea, Tomo II: Una literatura en movimiento*. Raviolo, H., Rocca, P. (eds.). Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- » Didier, B. (2002). *Le Journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France.
- » Domínguez, C. (2009). *Construcción de la noche: vida de Juan Carlos Onetti*. Montevideo, Cal y Canto.
- » Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- » Gilio, M. E., Domínguez, C. (1993). *Construcción de la noche: vida de Juan Carlos Onetti*. Montevideo, Cal y Canto.
- » Kafka, F. (1974). *Cartas a Milena*. Buenos Aires, Alianza-Emecé.
- » ——— (1978). *Cartas a Felice y otra correspondencia de noviazgo*, T. II. Traducción de Pablo Sorózabal Serrano. Madrid, Alianza editorial.
- » ——— (2006). *Diarios*. Traducción de Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Edición al cuidado de Ignacio Echevarría. Barcelona, Mondadori.
- » Kaufmann, V. (1986). “Relations épistolaires” en *Poétique* 68. Paris, noviembre.
- » Larre Borges, A. I. (2011). “Idea Vilariño: un Diario vivir” en *Escrituras del yo*, Revista de la Biblioteca Nacional 4-5. Montevideo, 43-57.
- » Lejeune, P. (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- » Lispector, C. (1998). “Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” en *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro, Rocco.
- » Maurel, A. (2008). *Le Pays Interieur. Voyage Au Centre Du Moi*. Traducción de Edmundo Gómez Mango. Paris, Robert Laffont.
- » Molloy, S. (1996). *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, FCE.
- » Piglia, R. (2005). “Un relato de Kafka” en *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.
- » Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- » Richero, S. (2008). “El libro del desconcierto” en *Brecha*. Montevideo, 29 de febrero.
- » Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Traducción de Agustín Neira. México, Siglo XXI.
- » ——— (2001). *Sí mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira. Madrid, Siglo XXI.
- » Rousset, J. (1986). *Le lecteur intime: De Balzac au journal*. Paris: J. Corti.
- » Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Vilariño, I. (2013). *Diario de juventud*. Montevideo, Cal y Canto.
- » Vilariño, I. (2014). *Poesía completa*. Montevideo, Cal y Canto.
- » Violi, P. (1987). “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar” en *Revista de Occidente* 68, enero.

