

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

VERSOS Y LETRAS: UNA POÉTICA. IDEA VILARIÑO, RUBÉN DARÍO Y EL TANGO¹

*No sé no sé Rubén
no sé pero qué hermosa
a veces tu poesía
qué danzable qué lírica
a veces tu poesía.²*

I

En noviembre de 1955 el círculo de conocedores de la obra poética de Idea Vilariño comenzó a ampliarse. Ese año el sello de la revista *Número* publicó un volumen de cuarenta páginas, titulado *Nocturnos*, que contenía dieciséis textos austeros, perfectos. El cautivante ritmo de esos poemas recuerda el trabajo de su admirado Rubén Darío —a quien secretamente homenajea con el título de este libro— o lo más eufónico de la obra de Herrera y Reissig, Delmira Agustini, José Asunción Silva o Juan Parra del Riego, sólo para mencionar a quienes siempre respetó, entre otras cosas y quizá antes que nada, por lo que podría denominarse la *cuestión sonora*. Aparte de ella, antes de los *Nocturnos* se puede advertir cierto tributo a una dicción convencional y el reconocimiento a pautas arraigadas en el verso

-
- 1 Una primera versión de este texto fue leída en el Coloquio sobre el tango organizado en Montevideo por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán el 30 de setiembre de 2013. Con algunas modificaciones se puso a prueba como conferencia en el Simposio “Tradução, memória e práticas culturais”, en la Universidade Federal de Santa Maria (Brasil) el 2 de diciembre del mismo año. Agradezco a los organizadores de cada una de estas actividades académicas, especialmente al Prof. Coriún Aharonián, quien cordialmente me empujó a la realización de este trabajo.
- 2 “A un poeta”, Idea Vilariño, 2010: 260 [1966].

castellano como el empleo de las exclamativas, la conjugación académica de algunos verbos, la utilización de vocablos poéticamente prestigiosos, la acentuación estándar y hasta el uso de los puntos suspensivos y de los términos interjectivos *Ah* y *Oh*. Sólo los versos 9 al 12 de “El olvido”, poema datado en 1944, comprometen tales prácticas:

Ah! noches silenciosas, de oscuras lunas suaves,
noches largas, suntuosas, cruzadas de palomas,
en un aire hecho manos, amor, ternura dada,
noches como navíos...
(Vilariño, 1945: 5 /2010: 57).

De casi todo esto Vilariño va a desembarazarse pronto, porque —como dijo en un artículo de 1955, el año que habría que considerar clave para su obra poética y crítica—, las interjecciones “*rellenan a menudo un hueco o buscan con su fácil exaltación un efecto del tipo del que hacían aquellos famosos puntos suspensivos en que incurrían nuestros abuelos*” (Vilariño, 1955 [I]). En efecto, hacia mil novecientos cincuenta y pocos su lenguaje se torna estudiada y a un tiempo simulada formalización espontánea de notas coloquiales. Su discurso casi ausente de metáforas renuncia a una mirada cósmica o trascendente, salvo que tal mirada se la entienda asociada a la experiencia del yo que se enclaustra en sí mismo, a la vez que se expresa en una cotidianeidad que lo rodea y de la que se apropia. Para percibir el cambio basten los catorce primeros versos del poema “Volver”, de 1954, incluido en *Nocturnos*. Estos ya no son, como los del anterior, alejandrinos plenos o demediados, sino la combinación alternada de endecasílabos y heptasílabos íntegros o cortados, lo cual acelera el ritmo y, por ende, lo privilegia:

Quisiera estar en casa
entre mis libros
mi aire mis paredes mis ventanas
mis alfombras raídas
mis cortinas caducas
comer en la mesita de bronce
oír mi radio
dormir entre mis sábanas.
Quisiera estar dormida entre la tierra
no dormida

estar muerta y sin palabras
no estar
eso quisiera
más que llegar a casa. [...]
(Vilariño, 1955 [III]: 19 / 2010: 101).

Pocos meses antes de salir de imprenta sus *Nocturnos*, en abril de 1955, Idea publica en *Marcha* un artículo sobre los *Poemas y antipoemas*, de Nicanor Parra, el primero que se escribió sobre libro tan decisivo del poeta chileno por estas latitudes y que, como casi todos sus textos críticos, sigue sin compilarse a pesar de sus intentos finales.³ Mucho de lo que hace Parra le rechina: su escaso sentido musical, su utilización de la prosa como forma vergonzante que termina por disfrazar el ritmo; que todo se tome “*a broma [...] cobibiendo la amargura, la rebeldía, la tristeza*”. Algo le interesa mucho de esta poesía: su ajenidad ante los “*peligros que acechan a los poetas suramericanos: la divagación, el formalismo y el intelectualismo, el vicio de las metáforas y del adjetivo por el adjetivo, y—el más difícil y más cercano— el influjo de Pablo Neruda*” (Vilariño, 1955 [I]). Así recortada esta declaración última podría conducir a la creencia de que trata de defender el verso libre o exaltar el lenguaje simple. Por el contrario, buena parte de la obra crítica de Vilariño y toda su poesía se construyó para desalojar el creciente empleo del verso libre en la poesía contemporánea y, simultáneamente, para dignificar el habla siempre que aportara un registro novador, todo esto en un difícil equilibrio con las

3 Puedo dar testimonio de tal empeño porque en 1995 ayudé a Idea Vilariño en lo que estuvo a mi alcance para reunir todos o casi todos sus artículos críticos, algunos de los cuales (como el que había publicado sobre Nicanor Parra) había extraviado. Ese libro fue ofrecido por la autora a su editor, entonces al frente del sello Cal y Canto, Alberto Oreggioni (1939-2001), quien no tenía posibilidades de hacerse cargo de los costos de la edición. Luego se lo ofreció a Heber Raviolo (1932-2013), de Ediciones de la Banda Oriental, de quien no logró una respuesta positiva por idénticas dificultades. Doy fe, asimismo, de una cierta languidez por parte de Idea para continuar con el proyecto —en tiempos en que contar con subsidios oficiales abiertos o encubiertos no era nada fácil—, así como del inquebrantable afecto que siempre profesó por estos dos grandes editores uruguayos. En la misma condición de inédito se mantuvo su libro que compilaba sus estudios sobre ritmos, volumen que el director del Instituto Nacional del Libro, Ing. Julián Murguía (1930-1995), estaba a punto de publicar cuando una enfermedad fulminante le quitó la vida. Ignoro dónde se encuentra el original de este trabajo así como la copia que yo mismo le entregué a ese hombre generoso y amigo que fue Murguía, a cuya muerte y por disposición de un artículo de la Rendición de Cuentas, el Instituto del Libro fue subsumido en otro organismo cultural del Estado hasta terminar por diluirse por completo.

tradiciones cultas. Con énfasis explícita el primer propósito en su libro *Conocimiento de Darío*, publicado en 1988:

No es fácil explicar cómo, a punto de desatarse el “versolibrismo” —en español hay intentos previos pero *la plaga se desata hacia 1920—*, [...] [ocurrió el] vano desborde [de] kilómetros de líneas cortadas a capricho, sin estructura, y a veces sin intensidad ni lirismo, y posibilitó la incorporación a la historia literaria de *poetas que nunca lo fueron y provocó la retracción consiguiente del lector de poesía* (Vilariño, 1988: 81). [Subrayados nuestros].

Para Vilariño, ante todo la poesía es organización, medida, número, calculada materia sonora: “*El objeto poético está en las antípodas de lo caótico y de lo informe [...] y, tal vez antes que nada, [es] un objeto sonoro*” (Vilariño, 1989: 1). Sin embargo, para hacer un poema no alcanza conocer las reglas. La técnica —piensa— no suple el impulso individual para el que fueron secundarios “*pilas de libritos de normas y reglas y preceptos*”. Para ser poeta auténtico hay que “*tener algo para decir*” y hay que tener un especial cuidado en la forma de decirlo. En esta poética que mantiene inalterada por lo menos desde mediados de la década del cincuenta, y que desde entonces ornamenta de reflexión y teoría, Vilariño está segura de que el tiempo descartó “*montañas de poesía culta*”, pero que “*la [poesía] popular se salvó por su ignorancia de las reglas o por obra del canto*” (Vilariño, 1989: 13). Dicho en otros términos: para Idea el oficio se puede conocer por estudio (la práctica culta) o por instinto (la práctica popular, sobre todo), y en la tradición romántica reactualizada por Eliot, afirma el talento individual como último lance. En cualquiera de esas prácticas, la “*verdadera naturaleza de la poesía*” tiene su morada en la masa sonora:

La difusión de la imprenta y de lo impreso impuso la costumbre de leer la poesía en vez de escucharla, el vicio de considerarla como algo para los ojos y no para los oídos [...] Por estas puertas entraron, llevados por el que se fue convirtiendo en el único y aparentemente natural sistema de comunicación, los propios poetas [...] y también entraron por ahí los estudiosos y, naturalmente, el público lector. Los aedas, los coros, los juglares, los trovadores, los trujimanes de tantos Maeses Pedro pasaron al olvido; toda forma de recitación se fue volviendo anacrónica. Sólo a partir

del romanticismo los músicos cultos y más aun hoy los cantores populares y los discos con la voz de actores o del autor se deciden, de vez en cuando, a rescatar la poesía de su mudez (Vilariño, 1989: 1).

Una observación de este tipo, que en verdad prolonga una reflexión de por lo menos tres décadas (Vilariño, 1958: 50), explica su larga y auténtica devoción por el jazz y el canto popular rioplatense. De paso, no hay que olvidar que hacia fines de la década del sesenta Idea hace un giro que, en rigor, no es más que una continuidad que aprovecha una ocasión propicia. Por entonces comienza a escribir letras de canciones pronto difundidas por voces muy notorias (Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Cristina Fernández y Washington Carrasco, etc.). Aunque no es la oportunidad para detenerse en el punto, la autora sabe y lo defiende en escritos y declaraciones que, más allá de evidentes comunicaciones, cada una de estas unidades tiene sus leyes propias.⁴

A mediados de la década del cincuenta sólo los lectores muy avezados podían sospechar que para esa mujer aún joven, atractiva, lánguida y enigmática, el tango estaba en el centro de sus desvelos. En rigor, lo que podríamos llamar el *efecto rítmico* del tango la seducía más en el plano afectivo de la experiencia, el de los buenos momentos que desde niña le reservó alguna imagen o aun alguna de esas letras que casi nadie incluía en la celeste órbita poética cuando ella, siendo muy joven, era una escucha constante y alerta. Esta dicción se enlaza con la genealogía más refinada y la desborda, emparentándose con la fuerza verbal de ciertos tangos. Las dos prácticas tenían una vinculación estrecha porque como sabemos—inclusive gracias a las observaciones de la propia Vilariño— algunos letristas clave del tango se inspiraron en Rubén Darío. Las dos prácticas aparentemente contradictorias se reúnen en un punto y vuelven a juntarse en la poesía de la misma crítica.

Idea continuaría dedicándose al estudio del tango hasta el final de su vida. Aun más: si se suman todas las páginas que escribió sobre el género estas *superan* a todas las que hizo sobre alta poesía. Sólo su devoción crítica

4 “Las canciones no son como los poemas que salen como quieren sino que uno, deliberadamente, hace algo. En general me pedían las canciones con determinado tema, con determinada forma. Nunca conseguía que me pidieran una milonga o un tango, siempre terminaban con otro tipo de cosa” (Peyrou/Rocca, 2009: 7).

por Rubén Darío —su poesía, su desgraciada vida y sus posiciones políticas antimperialistas, cuando las tuvo—, empareja la atención que Vilariño prestó al tango.

II

Volvamos al origen o, por lo menos, al que podemos reivindicar como documentado origen crítico sobre el tango. El 24 de junio de 1955 Idea Vilariño dio a conocer en *Marcha* un extenso artículo titulado “El tango y sus letras”. En esta especie de borrador del libro *Las letras de tango*, que aparecerá una década después, aunque su prólogo está fechado en 1962, la autora empieza por dar cuenta de la dificultad para abordar un complejo cultural que nutre la sensibilidad y ocupa el tiempo de goce de muchos rioplatenses, pero sobre el que hay muchas limitaciones a la hora de la operación heurística:

No es tarea fácil, aunque lo parezca, ponerse a escribir sobre las letras de tango. Es un material con el que se supone que todos, quieras que no, estamos en contacto y que todos podemos comentar con la misma solvencia. Todos los meses se oyen algunas letras nuevas, y, para lo viejo, ahí están las audiciones de discos de Gardel que, a veinte años de su muerte, se siguen transmitiendo prácticamente a todas horas del día.

Sin embargo el asunto no es tan sencillo. [...] el repertorio de Gardel, muy rico, valorizado por tal intérprete, y actualizado cada día por su inamovible presencia ante el público, no es todo el tango. El repertorio de los demás cantores, sus contemporáneos o los que han cantado en estos veinte años con orquestas o con guitarras, mujeres y hombres, famosos u oscuros, es inagotable (Vilariño, 1955 [II]: 21, col. 1).

En otras palabras, el tango se le aparece como objeto verbo-vocal-co-reográfico-mediático. Para 1955 tal objeto cultural tiene una historia bien ganada y afirmada por un público masivo, y hasta ha logrado con Gardel un rápido e inmovible mito. Por la carencia de repertorios amplios y confiables percibe que el espectro de versiones se multiplica, y por ausencia de una investigación sostenida y seria es posible extraviarse con facilidad en un inmenso bosque de símbolos y de sonidos que se fugan.

Grande es el conocimiento que Idea Vilariño muestra del repertorio letrístico del tango y las formas convecinas (la milonga, el valsecito criollo), en tiempos en que no era fácil hacerse de buenas a primeras con toda esta información desperdigada en revistas, cancioneros editados en folletos, diarios y discos —que no eran muchos y eran caros—. Mayor aun es la dedicación que dispensa a los aspectos formales de esta poesía cantada. Pero tanto en ese momento como en el larguísimo ciclo sucesivo, aun morigerando sus aristas más punzantes, Vilariño siempre mantiene la distinción entre alta y baja culturas; siempre le importa rescatar lo que hay o sobrevive en esta última de la poesía “alta” en lugar de pensar —como suele trivializarse hoy— la anulación completa del valor universal o que el valor se universaliza en su obliteración misma. Lejos de una perspectiva como esta, de modo casi obsesivo Vilariño insiste en buscar en los tangos figuras retóricas, recursos de lenguaje e intertextos, sobre todo los darianos. De esa manera, legitima el potencial estético de las letras de tango y, de paso, eleva a una segunda potencia la poesía como creación original, otra noción romántica que Vilariño preserva salvando “*las diferencias a veces enormes que separan a los letristas por sus diversos grados de cultura, de dominio del idioma, de felicidad verbal, de capacidad creadora. Hay entre ellos [...] desde los que no conocen su gramática y tienen un vocabulario mínimo hasta poetas prestigiosos*” (Vilariño, 1965: 13). En el prólogo a su antología de 1981, *El tango cantado*, se explaya sobre esta división con más fuerza:

Los verdaderos poetas del tango, los verdaderamente inspirados, los que tenían algo que decir y supieron decirlo en tangos, dan el más alto nivel del género, acompañados por una muchedumbre de buenos seguidores, y esa masa de canciones permite cerrar los ojos, o los oídos, a los productos torpes o fabricados en serie que convivieron con ellos. A tales poetas deben los pueblos rioplatenses haber tenido, por más de medio siglo, la posesión y el disfrute de una canción popular de calidad y originalidad excepcionales, que no tiene par en la mesomúsica de otras regiones (Vilariño, 1981: 15-16).

En el momento exacto en que Idea Vilariño comenzaba a prestar atención a la cultura popular como forma válida pero aun subordinada de la alta cultura, Raymond Williams iniciaba su discusión de los conceptos de originalidad, inspiración verdadera y autenticidad. Sin que desconsidere el

caso en cuanto manifestación cultural de *“todo un modo de vida”* (Williams, 2001: 17), para Vilariño más que el estudio de las letras de tango como representaciones precisas de una corporeidad social, estas importan en contacto con sus aspectos musicales y coreográficos. Luego interesa la información que, una vez leídas, escuchadas, bailadas, vividas –en suma–, esas letras son capaces de devolver acerca de esa sociedad en la que surgieron. En otros términos: Vilariño aborda el tango en una lucha de lenguajes estéticos, sobre los que nunca ahorra su propia visión de la poesía y el canto, ingresando así en un simultáneo adentro y afuera del proceso histórico. De ahí que en lugar de concentrarse en un estudio reflejo de sus temas en el mundo social elige estudiar el tango como literatura, que para Idea es discurso que innova y desautomatiza. En su largo ensayo de 1981, que reedita con pequeñas modificaciones en 1995, no disimula sus convicciones sobre el punto:

Es natural que si queremos analizar este cancionero tenemos que dejar caer, como se hace al estudiar cualquier literatura, los productos espurios, comerciales –los Corín Tellado, digamos– los apresurados o groseros o, simplemente, los malos o cursis, y quedarnos en un cierto nivel (Vilariño, 1995: 13).

III

En sus apasionantes orígenes dice con razón Aldo Mazzucchelli que el tango expresa una *“estética del ritmo y del deseo físico, elaborado en danza, música y ritmo visual”*, mientras se desarrolla por entonces en toda Hispanoamérica una vigorosa *“estética intelectual e incorpórea, estético de lo estético mismo, que surge por ejemplo en la visión de Rodó”* (Mazzucchelli, 2006: 29). En sustancia esta dicotomía de una convivencia entre pacífica y hostil de la cultura popular con la alta cultura es acertada como modelo a problematizar sobre el momento de la gran transformación moderna. Pero, desde el prisma de las formas, enfoque por el que Vilariño optó tempranamente en sus numerosos trabajos,⁵ uno puede toparse con comunicaciones internas que si bien no obstruyen esta contradicción abren otras facultades conciliatorias.

5 Ciertamente, todos los aportes de Vilariño sobre el tango y las formas musicales de la época fueron omitidos por Mazzucchelli en su artículo.

El tango le interesa a Vilariño como asunto literario *desde* esta posición sobre los dos dominios. Este es el objetivo que se propone desde 1955, y a ello se aboca, sin largas interrupciones, a lo largo de cuatro décadas (Véase Bibliografía/Corpus). No fue tarea fácil. En el verano de 1994, Idea contó que Emilio Oribe llegó a recriminarle “*que escribiera sobre tangos porque le parecía una ordinariéz*” (Rocca, 2004: 96).⁶ En el prólogo a *El tango* esa experiencia de aislamiento le pudo servir para pensar la situación general de quienes se dedicaban al estudio del fenómeno:

Aun cuando llegó el momento en que los excelentes letristas y la aceptación de gente prestigiosa fueron provocando una revalorización y cierto interés, o por lo menos cierta resignación frente a ese hecho cultural, quedó aun entre algunos de los más empujados intelectuales de ambas márgenes del Plata un franco o recóndito desdén por el tango cantado (Vilariño, 1995: 34).

El contacto de Idea Vilariño con el tango, al igual que con la poesía culta, se produjo en su casa paterna. Allí eran dos experiencias compartidas con sus padres y hermanos, según lo podemos saber por la reciente publicación de la memoria autobiográfica que preside su *Diario*. En ese texto, recuerda que su formación musical en el hogar estuvo provista “*aparte de lo «clásico», [de] algunas canciones y tangos delicados: «Alma de bohemio», «Íntimas», [«Una lágrima»] [...] No oímos otros hasta que por el 30, supongo, la radio se impuso*”. Cuando aprendió a tocar el piano, pronto interpretó, de oído, “*todo lo popular, especialmente tangos, vales y milongas –nunca pude gran cosa con el jazz*” (Vilariño, 2013: 74-75). Nótese el peso del adjetivo: “*tangos delicados*”. Lo

6 Con quien hubiera podido aliarse, el diálogo se cortó de entrada. En la parte última del artículo inaugural, titulado secamente “Nota”, Idea se dedica a polemizar impiadosamente con una serie sobre el tango publicada por Daniel Vidart (1920) en “*uno de nuestros suplementos dominicales*”, es decir en el muy popular Suplemento dominical de *El Día*, en razón de varios problemas cuya consideración excede el espacio de este trabajo. Estas críticas que no derivaron en polémica resultan ejemplares para la división entre el campo culto de los críticos más jóvenes sobre los temas populares, porque separa a los únicos dos poetas de la llamada “generación del 45” que se ocupan del tango, ya que hay que recordar que Vidart también escribe poesía, aunque no lo haga de manera central en su larguísima y aún activa trayectoria. Aun más: nada, ni una breve nota dispensaron al tango los escritores y críticos más encumbrados de esta generación, con la excepción de un tardío, casi final, y notable artículo sobre Gardel escrito por Carlos Martínez Moreno (1917-1986) en México y difundido en Montevideo en 1985 por el semanario *Jaque*, recogido póstumamente en libro (Martínez Moreno, 1994).

reo, lo grosero y aun lo que bordeaba lo obsceno —o que era considerado tal por las pautas morales de la época— no entraban en su casa, donde se preservó, como está implícito en la cita, un sentido de la decencia y, a la vez, donde se tenía en alta estima a ciertas letras que se apreciaban en un nivel próximo a los poemas de Rubén Darío, esos que se recitaban en la mesa familiar hasta que vivió su padre, Leandro Vilariño (1892-1944), también poeta.

Más que una noción moral o una demostración de una conducta timorata, corresponde remarcarlo, Idea habla de un adecentamiento estético. El lenguaje avisa de la vida y la forma de comprenderlo. En la poética de Vilariño la lírica apela al lenguaje de la tribu y, en el Río de la Plata, nada mejor que el tango como registro creativo de esta experiencia. Pero hay límites que no se pueden ultrapasar y hay, siempre, una noción de la forma perfecta como objetivo que debe alcanzarse. Por eso en su poesía no resta lugar para los términos bastos, aunque sí —como se verá— puede haberlo para los que enuncian un estado de cólera en un decir que se debate entre lo directo (y por lo tanto fácilmente descodificable) y su calidad expresiva. Por eso mismo, también, le interesa el tango o los valsecitos criollos en que triunfan “*las delicadezas*”, que “*podrían atribuirse al cuidado de los compositores e intérpretes de principios de siglo que debían mirar que esas piezas iban a entrar en los salones y en las casas de familia*”. La verdadera poesía, para Vilariño, sortea los desafíos de las modas. Como en aquellos valsecitos que pudieron acostumbrarse al triunfo de sus audiciones y este pudo auspiciar la naturalización del lenguaje crudo, pero “*el vals permaneció fiel a la veta más fina y lírica del cancionero criollo anterior [...] De este modo, gracias a este cuidado, junto a las buenas obras del tango mejor nos ha quedado —en lo mejor de los valse— un puñado de canciones delicadas, sentimentales, líricas [...] verdaderos tesoros*” (Vilariño, 1993: 16).

IV

Idea solía ser muy avara en sus elogios y hasta en exceso quisquillosa. Aun así, Rubén Darío se le aparecía como el poeta total en lengua castellana, quien —como dijo en 1958— “*hubiera podido escribir de nuevo la teoría de la métrica española puesto que había encontrado su secreto*” (Vilariño, 1958: 7). Comentando el poema “Era un aire suave” en un cuaderno destinado a estudiantes liceales, Idea define con pocas y estrictas palabras el ensamble musical en las palabras de Darío:

Por otra parte, las combinaciones de sonidos convierten a los versos, si se los lee en voz alta, en pura música. Óigase la sucesión de *eres* y de *eses* en la primera cuarteta, o la sucesión de *oes* en el verso [“entre los sollozos de los violoncelos”]. Óiganse los sonidos, onomatopéyicos, diríamos, que además de decir hacen oír el roce de las sedas: “cuando acariciaban los sedosos trajes”. Pero hay otros efectos, desligados de toda función onomatopéyica, cuya musicalidad no tiene otro objeto que ella misma: se trata de las aliteraciones, de juegos y repeticiones de sonidos que logran un efecto especial” (Vilariño, 1984 [1979]: 23).

Darío alcanza la música en sí a través de las palabras, el cumplimiento de un proyecto poético de más inmediato origen simbolista, en el que sonidos y sentidos se funden, viene a completarse en lengua castellana con los versos de Rubén. Vilariño pugna por la prolongación de ese proyecto al que defiende como principio poético básico. En ese cuadro, y saltando por encima de la futilidad del tema, en “Sonatina” encuentra la perfección musical porque en este poema triunfa el sexteto agudo con rima regular en versos pareados y uno libre. Versos anapestos, es decir, trisílabos con acento en la última, un procedimiento rítmico habitual en los himnos (como el uruguayo): “La prin *cé* saes ta *trís* [te] *qué* ten *drá* la prin *cé* [sa]”. Acompaña a este embrujo rítmico la simetría en la rima y la serie de los cinco primeros hemistiquios, que es además, móvil. Y una simetría total en los restantes hemistiquios:

Con las repeticiones de sonidos se conjugan las de palabras, frases, sea dentro del mismo verso [ejemplo del primer verso: “la princesa está triste qué tendrá la princesa”] o en instancias sintácticas, fonéticas o conceptuales paralelas, las anáforas, las inversiones... (Vilariño, 1988: 84).

¿Cómo pudo cautivar a los poetas populares del Río de la Plata esta poesía “*aristocratizante y pasatista*”?, para decirlo con una fórmula que empleó una irritada Françoise Perus en un ensayo que postuló una lectura materialista y belicosa (Perus, 1976: 108). Quizá, justamente, porque la despreocupación por el contorno y la concentración en los paisajes imaginarios del Darío que llega hasta *Prosas profanas*, de 1896, libro al que pertenece “Sonatina”, podían ser propicios para cierto ámbito ideológico del tango, o para su reversión. Y, complementariamente, porque esa fuente

poética, que conocían desde su juventud y desde su magro capital literario algunos letristas —como Celedonio E. Flores o como Claudio Froillo, según veremos, o como García Jiménez, tan admirado por Idea—, llevaba en sí misma toda la seducción de la música.

Darío vivió mucho tiempo en Buenos Aires desde 1893 y puesto que murió en 1916 pudo asistir al ascenso del tango. Que debió prestarle viva atención no parece una conjetura nada temeraria. Desde fines del siglo XIX Darío se aproxima a diversos géneros discursivos de la literatura popular como tabla de salvación renovadora de las formas en lengua castellana. Esto es muy claro en el famoso “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, en el que como único comentario al “verso libre moderno” antepone que “los únicos libertadores del ritmo [han] sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico” (Darío, 1967 [1905]: 625). Antes, aun, en 1898, Darío había hecho el gesto, que podría pensarse de mera provocación, con el que intentó salvar entre la narrativa contemporánea hispanoamericana al folletín anónimo escrito en lengua cocolichésca *Los amores de Giacumina* (Di Tullio, 2011: 20). En ese mismo año había escrito una décima espinela, “Del Asia traje un diamante”, en homenaje al payador uruguayo Arturo De Nava y con la evidente secreta expectativa de que este difundidísimo intérprete entre públicos masivos de diferentes clases sociales divulgara su nombre (Darío, 1967 [1898]: 998). Es cierto que varios poetas cultos de la primera mitad del siglo XIX probaron suerte con esta estrofa payadoresca, como Acuña de Figueroa, o sintieron su seducción al punto de reinventarla, como Hilario Ascasubi, o de evocar con seguros ajustes las que correspondían a estos creadores populares, como Alejandro Magariños Cervantes.

Darío radicaliza su experiencia poética desde el acercamiento crítico a diversas fuentes populares. Para empezar porque sabía bien que, a pesar de todos los encomios y de las reproducciones de que era objeto en diarios importantes (como *La Nación*, de Buenos Aires) o de innumerables periódicos de ciudades y pueblos del Río de la Plata y otras partes del orbe de lengua española, su poesía no llegaba más que a círculos restringidos. En *Prosas profanas*, que las lecturas apresuradas encierran en el círculo palaciego y en los lagos con cisnes, hay invocación a los gauchos (como en el poema titulado “Del campo”) y hasta una cuarteta de la “Canción de carnaval” que prefigura, aunque nunca se lo haya señalado, los versos finales de “Diferencias”, la muy citada milonga de Washington Benavides:

Sé lírica y sé bizarra;
con la cítara, sé griega:
o gaucha con la guitarra
de Santos Vega
(Darío, 1967: 562)⁷

El resultado de esta aproximación es, por lo menos, dual en las letras de tango. Están los que ven en Darío el modelo mayor, que en consecuencia homenajean, como “La novia ausente”, de Enrique Cadícamo, en la que se intercala “Sonatina” en recitado en que Gardel pone todos sus esmeros:

[...]
cuando solamente tu risa se oía
y yo no tenía los cabellos grises
íbamos del brazo y tú suspirabas
mientras, muy bajito, te decía “mi bien,
ves cómo la luna se enreda en los pinos
y su luz de plata te besa la sien”.
Al vano conjuro de noches reseda
temblaban del parque también
y tú me pedías que te recitara
esa “Sonatina” que soñó Rubén:
La princesa está triste, qué tendrá la princesa
[...]

En “Sólo se quiere una vez”, de Claudio Froillo (seud. de Carlos Atwell Ocantos), con música de Carlos Geroni Flores, que Gardel grabó en 1930, se canta la letra y se interpola, recitada, la primera estrofa eneasílaba de “Canción de otoño en primavera”, composición incluida en *Cantos de vida y esperanza*:

No quise creer que fueras
la misma de antes
la chica de la tienda La Parisiën
que incrédula decía
los versos de Rubén:

7 Se trata de estos versos: “por eso no se sorprendan/ si contrapuntean aquí/ la guitarra de Gabino/ y el arpa del Rey David” (Benavides, 2004: 50).

*Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer.
[...].⁸*

Del homenaje a Darío, ya sobre el ocaso de su época de oro, el tango pasa a la perspectiva inversa. Idea Vilariño toma nota de estos ejemplos: “La percanta está triste”, de Vicente Greco, letra que también canta Gardel con tono cansino, recupera “Sonatina” si bien con tono desacralizador: “*La percanta está triste/ ¿Qué tendrá la percanta?/ En sus ojos hinchados/ se asoma una lágrima/ que rueda y se piantá*”. Esta tendencia se ahonda en la “Sonatina” de Celedonio Flores, paródica del poema de *Prosas profanas* y también muy rea: “*La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?/ Ha perdido la risa su carita de rana/ y en sus ojos se nota yo no sé qué penar [...]*” (Vilariño, 1995: 32-33, 24, 44).

Con celo, Vilariño registra estas referencias enfrentando y conciliando, cuando esto es posible, dos o más prácticas de escritura: la culta y la popular, la seria y la humorística. Como suele ocurrir, muchas veces sus juicios cuentan más para una evaluación de su propia mirada que para la comprensión del objeto examinado. Sobre todo en su primer gran trabajo de 1965, en el que Vilariño no disimula su condena a las “*groserías y torpeza[s], [que] se dan casi invariablemente en productos espurios o comerciales*”, o su radical rechazo del exceso de “*lunfardismos hasta el punto de oscurecer el texto*” o la valoración de uno “*de los méritos innegables del lenguaje tanguístico [...] su naturalidad, su manera de llenar el verso, de seguir la música con las apariencias de lo coloquial*” (Vilariño, 1965: 26, 37, 38).

V

Si se trasponen estos principios a la poesía de esta fina y convencida crítica no se experimentará mayor violencia. Sus versos se adecuan a un decir llano sin caer, jamás, en voces lunfardas, aunque merodee esta posibilidad,

8 Hay que recordar que el intérprete andaluz Paco Ibáñez también interpretó “Canción de otoño en primavera”, que no pasó de una esforzada recitación del texto casi completo con acompañamiento musical. El Prof. Coriún Aharonián nos ha indicado que la musicalización de los poemas de Darío es casi imposible. En sus experiencias de taller lo ha propuesto como ejercicio y la dificultad de conjugar la letra con la música que se le agregaría radica en que toda la música ya está en los textos (Testimonio comunicado en Montevideo en junio de 2013).

aunque la tiene el uso de acentos agudos en palabras que la norma castellana ordena que sean esdrújulas, como el poema de *Nocturnos* que titula “Enumerandoló”, cuyo texto se podría asimilar a la atmósfera o el tema de muchos tangos:

Enfermedad y frío
y tristeza cerrada
y días días días
enfermedad tristeza
cansancio enfermedad.
Aire helado abandono
frío fatigas penas
ninguna carta nadie
miserias y limosnas
remedios notas cuentas.
Viento sur tercer piso
madrugadas horribles
noches perdidas
penas
y días días días
viento miseria frío
enfermedad tristeza.
(Vilariño, 2007: 108)

A este registro temático común lo renueva con el uso de un verso más bien propio de la poesía “cult”, el heptasílabo que invariablemente emplea en “Enumerandoló”. Para empezar utiliza ese mismo verso en la propia palabra con que titula el poema, ya que con la acentuación esdrújula estándar (“Enumerándolo”), la palabra alinea seis sílabas fonéticas. Esa que gana acentuando la última relaciona el término y el tema a la lengua rioplatense y a su letra y música popular. De ahí a la praxis poética en que desde la enumeración se privilegia la imagen y lo fónico en pie de igualdad. Aunque nunca deja de acercarse a lo coloquial, como es el caso, la poesía de Vilariño manifiesta una clara reluctancia a los vocablos o giros “gruesos”. Otra es la situación que, en el contexto de un poema erótico, atañe a los términos que dicen el erotismo. Idea los sugiere (como representa a menudo el propio acto sexual) y a veces los pronuncia, pero *dentro* de una codificación académica. En *Conocimiento de Darío*, cita dos versos y luego los comenta:

¡Pues por ti la floresta está en el polen
y el pensamiento en el sagrado semen!

Tal vez sea Darío el primero que, por lo menos en la poesía castellana, incrusta el lexema *semen* en un verso. Julio Herrera, después, y empleándolo sólo como elemento comparante, dirá del sol poniente: *como un ígneo testículo fecundo*. Pero en Darío no se trata de una figura; se refiere a la cosa misma. La carga de sexualidad abre el verso a frescas osadías de imaginación y de escritura (Vilariño, 1988: 97).

En 1956 Idea escribió el poema “El amor”, en el que figuran estos versos

Hoy el único rastro es un pañuelo
que alguien guarda olvidado
un pañuelo con sangre semen lágrimas
que se ha vuelto amarillo.
(Vilariño, 2010: 207)

Un pequeño escándalo produjo la sola referencia a “*la cosa misma*” y la imagen que la envuelve desde la voz y, por obvia asociación, desde la experiencia de una mujer. Según figura en la cronología oficial de la vida de la autora, controlada y hasta tal vez redactada por ella misma en tercera persona, en 1955 “[r]enuncia al semanario *Marcha* cuando su director, Carlos Quijano, pone reparos a la publicación de un verso suyo: «Un pañuelo con sangre semen lágrimas»” (Vilariño, 2010: 322).⁹ En rigor, el problema se suscitó un año después de ese 1955 tan central en la vida y la obra de la escritora. El 9 de noviembre del siguiente año, con el título “Una carta”, se publicó en *Marcha* en un ínfimo recuadro de la página literaria este brevísimo texto firmado por Idea Vilariño que, hasta donde sabemos, nunca fue reproducido:

Sr. Emir Rodríguez Monegal.

Estimado amigo: sólo una cosa tengo que decirle de esta manera epistolar y protocolar y es que, no pudiendo admitir para la obra literaria las objeciones que impidieron la publicación de los poemas que Ud. me solicitara, no volveré a colaborar en *Marcha*, sin que ello signifique mengua en mi amistad ni en mi estima por su labor en esa página (Vilariño, 1956: 22, col. 4).

⁹ Un testimonio directo de este episodio, algo más elocuente, en el filme *Idea*, dirigido por Mario Jacob (1997).

La única frase que motiva tan radical decisión (“*no pudiendo admitir para la obra literaria las objeciones que impidieron la publicación de los poemas*”) no pasa de un estudiado rodeo: sugiere la censura pero no precisa sus contornos, da a entender una arbitrariedad aunque oscurece su causa y sus concretos efectos. En parte, la imagen que –se supo sólo mucho más tarde– motivó la discordia venía de un poema de Darío, en el que la palabra “*semen*” y el peso del erotismo estaba situado en otro marco y desde otra voz: la masculina. Sólo cuatro décadas más tarde de este episodio, y sin aludir a él, en su estudio sobre el poeta nicaragüense Idea reivindica implícitamente esa imagen propia que reconoce su fuente en Darío. En aquella sociedad provinciana y pequeñoburguesa, que tal imagen fuera retomada con mayor sensualidad por una mujer era inadmisibile aun para algunos de los que, en otras dimensiones, transformaban las estructuras de pensamiento.

Por su parte, de los tangos, los que calificó como “*delicados*” en su diario-autobiografía, Idea había adoptado una sensibilidad ante lo sensual que estas letras tomaban del romanticismo, el que había permeado a toda una cultura, del modernismo dariano, de una percepción a flor de piel sin embargo capaz de revelar profundidades.

Como se sabe, en el núcleo de la poesía de Vilariño habita la asfisia existencial, el acecho de la muerte. “*Me voy a morir/ me voy a morir/ devoro la sombra/ los lampos el último/ filo de oro el último/ rosa con amor*” (Vilariño, 2010: 233), son versos que dialogan con una solitaria línea de Darío, de “A un pintor”, en *El canto errante* (1907), poema del que, dice, “*sólo se salva el famoso entreparéntesis (¡Vamos a morir, Dios mío!/ vamos a morir!)*” (Vilariño, 1988: 102). Y de otro, “Agencia”, toma prestada una imagen que, por su lado, Darío tomó de Shakespeare, “*la hamletiana del cuarto verso: «Huele a podrido en todo el mundo»*” (pág. 105), que repica en “Qué fue la vida” (“*Qué fue la vida/ qué/ qué podrida manzana/ qué sobra/ qué desecho*”) y en “Y seguirá sin mí” (“*Y seguirá sin mí este mundo mago/ este mundo podrido*”) (Vilariño, 2010: 85, 117). Hasta la definición de *Cantos de vida y esperanza* calza para la obra de propia crítica: “*Si apartamos los textos más antiguos y unos pocos poemas vitales, el resto aparece como un libro final, más que otoñal, como un libro negro y desesperanzado*” (Vilariño, 1988: 87).

Para el vocablo duro o “antipoético” en la tradición que adecenta el lenguaje hay un espacio inevitable en *Pobre mundo* –cuya primera edición es

de 1965—, porque hay en este libro algunos poemas definidamente políticos. El contexto verbal imprecatorio, a medida que aumentan la crisis, la violencia y la radicalización de la autora se hace ostensible en poemas que integrará a ese volumen en la segunda edición, aparecida en 1987. “Sólo para decirlo”, originalmente publicado en 1970, es un ejercicio metalingüístico pleno, la escenificación del eufemismo:

Qué hijos de una tal por cual
qué bestias
cómo decirlo de otro modo
cómo
qué dedo acusador es suficiente
qué anatema
qué llanto
qué palabra que no sea un insulto
serviría
no para conmoverlos
ni para convencerlos
ni para detenerlos.
Solo para decirlo.
(Vilariño, 2010: 239).

Pero más que proferirse el insulto se sugiere de otro modo. En el circunloquio parece confiar Vilariño la distancia que media entre el lenguaje vulgar y su estetización. En otros textos próximos, como “Agradecimiento”, escrito en plena Guerra de Vietnam cuando las noticias que llegaban no hacían más que trasparentar represiones surtidas del ejército norteamericano, aparecen algunos duros términos antes inhallables en sus poemas: “*cipayos/ vendepatrias/ sicarios y malinches/ y hay imbéciles/ que también son el blanco de esa frase/ que también tienen por opción la muerte*” (Vilariño, 2010: 249). Aun en la furia, en la condena sin frenos de un ejército y una política, ese es el último límite que para el ataque Idea se permite en su poesía. También en esta alternativa Darío y el tango la secundan, entre las imágenes que se recrean o se retoman en un decir delicado o severo, algo elíptico o directo, pero siempre alerta a la precisión formal, siempre cautivado por el ritmo que acompaña a su “*poesía danzable*”, como dijo que, a veces, era la de Darío, como pudo parecerle mucha de la que se hizo para el tango.

Montevideo, setiembre-diciembre 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

BENAVIDES, Washington. *Un viejo trovador. Antología*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004. (Posfacio y cronología de Rosario Peyrou). [*Las milongas*, 1965].

DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1967 (10ª ed.). (Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás).

JACOB, Mario (proyecto, guión y dirección). *Idea*. Montevideo, Imágenes, 1997. [En base a dos entrevistas realizadas a Idea Vilariño por Rosario Peyrou y Pablo Rocca en 1996]. [DVD]

MARTÍNEZ MORENO, Carlos. “Carlos Gardel: nacimiento de un mito”, en *Ensayos*. Montevideo, Cámara de Senadores, 1994: 401-411. (Coordinación de la obra: Carmen García de Martínez Moreno. Plan de este tomo: Manuel A. Claps).

PEYROU, Rosario y Pablo ROCCA. “Diálogos con Idea Vilariño: La pasión y el poema”, en *El País Cultural*, Montevideo, N° 1.026, 24 de julio de 2009: 6-7. [Fragmento de la entrevista mantenida para el documental *Idea*, dirigido por Mario Jacob. Montevideo, Imágenes, 1997].

ROCCA, Pablo. *El45 (Entrevistas/Testimonios)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004. [Entrevista con Idea Vilariño, Manuel A. Claps y Mario Benedetti sobre las revistas *Clinamen* y *Número*, efectuada en 1994].

VILARIÑO, Idea. *La suplicante. 5 poemas*. Montevideo, s/e, 1945.

_____. “El ejemplo de Nicanor Parra”, en *Marcha*, Montevideo, N° 758, 1° de abril de 1955 [I]: 15.

_____. “El tango y sus letras”, en *Marcha*, Montevideo, Año XVII, N° 769, 24 de junio de 1955 [II]: 21-22-19.

_____. *Nocturnos*. Montevideo, Número, 1955 [III].

_____. “Una carta”, en *Marcha*, Montevideo, N° 838, 9 de noviembre de 1956: 28.

_____. *Grupos simétricos en poesía*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias. Departamento de Literatura Hispanoamericana, 1958.

_____. *Las letras de tango. La forma, temas y motivos*. Buenos Aires, Schapire, 1965. [El capítulo “Los tres lenguajes del tango” se adelantó en *Número*, Montevideo, 2ª época, Año 2, N° 3-4, mayo 1964: 23-42].

_____. *Tangos*. Montevideo, Arca, 1967. (Selección y prólogo).

El tango ayer y hoy

- _____. “El tango cantado”, en *Texto Crítico*, Veracruz, Año III, N° 6, 1977: 37-48.
- _____. “Prólogo” a *Poesía completa y prosa selecta*, de Julio Herrera y Reissig. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *Rubén Darío*. Montevideo, Editorial Técnica, 1979. (2ª ed.: 1984).
- _____. *El tango* [I]. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. [*Historia de la literatura argentina*, 117. Dirección: Susana Zanetti].
- _____. *El tango* [II]. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. [*Historia de la literatura argentina*, 121. Dirección: Susana Zanetti].
- _____. *El tango cantado*. Montevideo, Arca, 1981. (Selección y prólogo).
- _____. *Conocimiento de Darío*. Montevideo, Arca, 1988.
- _____. La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío. Montevideo, Arca, 1989. (Reedición en Montevideo, Al Margen, circa 2002).
- _____. “Prólogo” a *El valsecito criollo*. (Selección de Poema Vilariano). Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1993.
- _____. *El tango. (Estudio y antología)*. Montevideo, Cal y Canto, 1995. [Recoge, con pequeñas variantes, el texto de los dos folletos de 1981, incluidos en *Historia de la literatura argentina*].
- _____. *Poesía completa*. Montevideo, Cal y Canto, 2010. (Introducción de Luis Gregorich).
- _____. *Diario de juventud*. Montevideo, Cal y Canto, 2013. (Edición, estudios preliminares y notas de Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres).

Crítica, historia y teoría

- DI TULLIO, Ángela. “Estudio preliminar” a *Literatura popular inmigratoria*, Anónimo. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011: 9-41.
- MAZZUCHELLI, Aldo. “El modernismo en el tango”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, N° 63-64, Segundo semestre de 2006: 25-45.
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México, Siglo XXI, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001. (Traducción de Horacio Pons). [1950/1980].