

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86087>

## Idea Vilariño: una poética del despojo

**Carolina Bartalini**

*Universidad Nacional de Tres de Febrero-  
Universidad Nacional Arturo Jauretche, Buenos Aires, Argentina*  
cbartalini@untref.edu.ar

La poética de Idea Vilariño presenta una paradoja entre la ascendente aspiración a la brevedad y la concisión de sus poemas y el desarrollo de un proceso editorial continuo de amplificación de los libros en nuevas revisiones y reediciones. En este trabajo, se analizarán las líneas temáticas y tópicos de la poética de Idea Vilariño en cuatro de sus zonas centrales: lo femenino, el cuerpo y el nombre, el amor y lo urbano.

*Palabras clave:* Idea Vilariño; literatura uruguaya; poesía; poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Bartalini, Carolina. "Idea Vilariño: una poética del despojo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 2, 2020, págs. 97-125.

Artículo original. Recibido: 08/08/19; aceptado: 06/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



### **Idea Vilariño: a Poetic of Dispossession**

The poetics of Idea Vilariño presents a paradox between an ascending aspiration for brevity and conciseness of his poems, while developing a continuous editorial process of amplifying books in new revisions and reissues. In this work the thematic and topical lines of the poetics of Idea Vilariño will be analyzed in four of its central areas: the feminine, the body and the name, the love, and the urban.

*Keywords:* Idea Vilariño; uruguayan literatura; poetry; poetics.

### **Idea Vilariño: uma poética da expropriação**

A poética de Idea Vilariño apresenta um paradoxo entre uma aspiração ascendente de brevidade e a concisão de seus poemas, enquanto desenvolve um processo editorial contínuo de ampliação de livros em novas revisões e reedições. Nesse trabalho serão analisadas as linhas temáticas e tópicas da poética da Idea Vilariño em quatro de suas áreas centrais: o feminino, o corpo e o nome, o amor e o urbano.

*Palavras-chave:* Idea Vilariño; literatura uruguaia; poesia; poética.

Por qué será la noche tan larga  
y alucinada y tan sola y tan desalmada  
si es sólo una larga noche.

La noche debiera ser  
larga aurora perfumada, diáfana  
y azulada, una sábana bordada  
de rumores y de amores  
o estrella de la mañana  
invasora desvelada  
de mi ventana cerrada.

Chabuca Granda, *Una larga noche*

## Una poética de la transgresión

**I**DEA VILARIÑO VIVIÓ EN MONTEVIDEO entre 1920 y 2009. Fue una poeta, ensayista, crítica literaria, traductora<sup>1</sup> y profesora; en conjunto, una intelectual comprometida y díscola, firme en sus convicciones estéticas y políticas. Fue leída y asumida como una “mujer de letras” en el sentido más concreto del término: aquella que hace de la escritura un modo de relacionarse con el mundo y de transformarlo. Tras su muerte, ocurrida el 28 de abril de 2009, y antes de la cremación pedida por ella en los últimos momentos, se realizó un íntimo sepelio al que asistieron unas pocas personas. Entre ellas, cinco adolescentes vestidas de negro dejaron sobre el féretro una epístola que podría resumir el carácter oscuro, conciso y sepulcralmente fértil de la poesía de Vilariño: “Idea, sos una *mostra*”.

La epístola expresa la capacidad de los poemas de Vilariño para perdurar a través de generaciones, por su efecto dual de frenesí y dolor. El monstruo representa lo excesivo, lo que excede los parámetros de percepción e

1 Aunque sus actividades como traductora de poesía son poco conocidas y estudiadas, fueron significativas. Junto con Jaime Rest tradujo *La Tierra purpúrea* y *Allá lejos y hace tiempo* de Guillermo Hudson, para la Biblioteca Ayacucho (1980); y *El rapto de Ícaro* de Raymond Queneau en 1973 para la editorial Losada. Fue traductora de numerosas obras de William Shakespeare en verso como *Hamlet* (1963), *Antonio y Cleopatra* (1972), *Sueño de una noche de verano* (1972), *Julio César* (1975), por los cuales recibió el premio Florencio Sánchez que entrega la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay. En 1995 tradujo *Macbeth* para la editorial Losada, en 1997, *Sueño de una noche de verano* y *La Tempestad* en 1998, entre otras obras del inglés y del francés.

imaginación, aquello que repele a la vez que seduce. El monstruo, como el poema, una vez reconocido es imborrable. Foucault escribe en *Los anormales*:

Lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. (61)

Sin embargo, *monstruo* no tiene concordancia en femenino. No puede existir el término porque se duplicaría la ontología siniestra del espécimen, atentando contra las leyes naturalizadas, ya que un monstruo femenino sería una intromisión en un territorio que, a pesar de la desviación, es masculino. El monstruo femenino atenta doblemente contra el lenguaje, contra la tradición y contra el poder, al tiempo que es capaz de engendrar y hacer perdurar a la estirpe desviada. A pesar que un monstruo femenino es inenmable, se busca atrapar su sentido en la lexicalización lunfarda “una *mostra*”, la cual es un híbrido entre la tradición poética y una poesía que deviene popular, masiva y atemporal: “Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault 61). En la poética de Idea Vilariño lo monstruoso es la excepcionalidad. La influencia que ha tenido la comunidad de su tiempo en ella genera una poesía punzante y dolorosa que crea un mundo del cual no es posible retornar una vez se abre la herida, de la que manan poemas descarnados, como si se tratase de la piel enferma de la poeta.

Idea Vilariño despuntó en su juventud en medio de una sociedad masculina que reservaba el trabajo diario de redacción para las mujeres mientras que los hombres figuraban en el directorio de las editoriales. Logró que su nombre trascendiera más allá de esas limitaciones a fuerza de una escritura prolífica e incansable. Participó de la autodenominada *Generación del 45*, un grupo de jóvenes escritores, poetas, críticos y editores con espíritu cosmopolita.<sup>2</sup> Entre sus integrantes se encontraban Ángel Rama, Emir

---

2 De acuerdo con Rosario Peyrou, estos escritores “introdujeron la literatura uruguaya a la modernidad, [...] realizaron una revisión crítica del pasado literario nacional, estudiaron y revalorizaron a los escritores modernistas del 900, fundaron revistas, editoriales, ejercieron el periodismo cultural, tradujeron y publicaron a los nombres mayores de la literatura europea y norteamericana de postguerra” (citada en Guerreiro 156).

Rodríguez Monegal, Manuel Claps, Carlos Maggi, Carlos Real de Azúa, José Pedro Díaz, Mario Benedetti y unas pocas mujeres: María Zulema Silva Vila, Amanda Berenguer e Ida Vitale.<sup>3</sup> De acuerdo con Pablo Rocca, este colectivo intelectual fue el más significativo de las letras uruguayas en tanto que formó escuela y generó difusión de ensayos y de estudios literarios a través del semanario *Marcha*, la revista *Número* y, antes, en la revista *Clinamen*, en la cual Vilariño firmaba por tres sus textos poéticos y reseñas con su propio nombre y los seudónimos “Ola O Fabre” y “Elena Rojas” (Rocca, “De las revistas literarias”). Además, desde 1948, con una traducción de Simone de Beauvoir, hasta 1955, fue asidua colaboradora del semanario *Marcha*, al que presentó su renuncia cuando Carlos Quijano, el director, hizo reparos a la publicación del poema “El amor” de 1952:

Hoy el único rastro es un pañuelo  
que alguien guarda olvidado  
un pañuelo con sangre, semen, lágrimas  
que se ha vuelto amarillo. (Vilariño, *Poesía* 179)

Retornará a *Marcha* en 1967 para expresar su adhesión a la Revolución que se venía llevando a cabo en Cuba con el poema “Digo que no murió” (Vilariño, *Poesía* 243) dedicado a Ernesto Guevara.

Su tarea como activista cultural se centró en la difusión de literatura y poesía latinoamericana. En 1949 fundó la Revista *Número* junto a Emir Rodríguez Monegal y Manuel Claps.<sup>4</sup> Fue incitadora y colaboradora en *Semanario Brecha*, una publicación independiente de izquierda, fundada en 1985. A pesar de ser una poeta reconocida, que se negó sistemáticamente a recibir premios y becas (entre ellas la Beca Guggenheim); sin embargo, fue una figura central de las letras uruguayas del siglo xx. Vilariño fue pareja de Juan Carlos Onetti, dejando sus diálogos elípticos plasmados en las dedicatorias compartidas entre *Los adioses* (1954) y *Poemas de amor* (1957).

---

3 Juan Carlos Onetti circuló por este grupo, pero no participó activamente, ya que en 1945 era un escritor con tres libros muy reconocidos: *El pozo* (1939), *Tierra de Nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943).

4 Ese mismo año publica en *Número* un ensayo sobre Julio Herrera y Reissing —poeta a quien admiraba por el ritmo de sus poemas— que luego amplía para la edición de Biblioteca Ayacucho, *Julio Herrera y Reissing Poesía completa y prosa selecta* (1978).

Dicen que su obra fue no más de 300 páginas. Sus poemas fueron instancias de creación continua. Sus libros tuvieron diversas reediciones ampliadas, reformuladas y expandidas: “La obra de Idea es una obra breve, muy concentrada, siete libros en seriales ediciones que ella reeditaba retocando, agregando poemas nuevos a las colecciones” (Rocca, citado en Ciganda 00:05:30). Según Mario Vargas Llosa, quien la leyó en medio de su búsqueda en los laberintos ficcionales de Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño fue

una de las poetas más intensas que hayan aparecido en nuestra lengua. Su obra [...] no ha tenido fuera de su país el reconocimiento que merece. Sólo el libro que dedicó a Onetti, *Poemas de amor* (1957), testimonio cifrado de la apasionada y conflictiva aventura sentimental y sexual que compartieron, con sus austeros y lacónicos pero desgarrados y lacerantes versos de dolor animal o de goce, exaltación, frustración y nostalgia —todos los estados del amor pasión condensados en una poesía donde cada palabra, a veces cada sílaba, arde como una brasa—, bastaría para hacer de la suya una de las voces líricas más puras y ardientes de la poesía erótica moderna. (128)

Puede que su figura haya sido el centro de atención de su obra, o más bien, la puerta de entrada y salida a sus poemas: “En un país de mujeres poetas, Idea Vilariño es sin duda una de las mejores”, resuelve el crítico Roberto Echavarren (2009). Idea Vilariño fue la hermana de Alma, Poema, Azul y Numen, la segunda hija de Leandro Vilariño, un poeta anarquista que —según el mito poético— recitaba a Darío, Almafuerite, Herrera y Reissing en las noches desveladas de la infancia en la calle Inca:

### **Calle Inca**

Calle inca Rubén

subiendo por la cuesta

flores de paraíso por el suelo

la escuela

mil novecientos cuánto

la esquina las estrellas. (Vilariño, *Poesía* 160)

Mujer de muchos amores, del *amor* y de la *idea*. Fue la muchacha que se mudó sola a sus veinte años escapando de la calera de su padre, además,

sufría de asma y de una enfermedad crónica de la piel. Fue docente, bibliotecaria, sindicalista, revolucionaria, feminista precursora y ancestral, hizo de la soledad un motivo constante en su obra, como una forma de respuesta a una sociedad que supo acogerla en sus funciones cívicas, pero también negarle el reconocimiento adecuado a la impronta de su obra. Hizo historias de fragmentos, cuerpos de partes mutiladas, amor del sufrimiento, vida de la muerte y de lo cotidiano, poesía de lo íntimo y de lo universal. Fue una poeta que quiso duplicar las apuestas, que no se conformó con la apariencia, ni siquiera de su propia poesía: “cuando le preguntaron si la poesía amorosa era el centro de su vida respondió: “No. El centro de mi vida ha sido una corporalidad invasora, ávida, que asediaba mi trabajo de escritura” (Guerreiro 159).

El cuerpo es el centro del poema en la poética de Vilariño, pero es un cuerpo que se construye en la literatura. El poema es siempre un palimpsesto, un monstruo, una exuberancia, una duplicación perversa y autorreferencial:

### **Cuando compre un espejo**

Cuando compre un espejo para el baño  
voy a verme la cara  
voy a verme  
pues qué otra manera hay decime  
qué otra manera de saber quién soy.  
Cada vez que desprenda la cabeza  
del fárrago de libros y de hojas  
y que la lleve hueca atiborrada  
y la deje en reposo allí un momento  
me miraré a los ojos con un poco  
de ansiedad de curiosidad de miedo  
o solo con cansancio con hastío. (Vilariño, *Poesía* 114)

Para Idea Vilariño no hay distancia ni representación en el acto poético. Su poesía es ella, o, mejor dicho, fragmentos de ella:

Escribir era otro asunto. Era, como te decía, compulsivo. Salvo las cosas políticas, y alguna carta, nunca escribí pensando que alguien lo leyera. Lo que decía era privadísimo y no buscaba llegar a otro, comunicar [...]. Escribir

siguió lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitud “literaria”. Lo que sabía y lo que hubiera incorporado ya eran yo. ¿Yo? (Vilariño, citada en Poniatowska s. p.)

## Una poética del cuerpo y del nombre

Hay dos fenómenos importantes para tener en cuenta cuando se lee la obra poética de Idea Vilariño. Primero, existe una paradoja entre la ascendente aspiración a la concisión y brevedad, la cual va de la mano con un proceso editorial continuo de ampliación y amplificación. A partir de la década del cincuenta, Vilariño comienza a retocar, agregar, e incluir nuevos poemas en cada libro. Convirtió sus textos en aparatos temáticos en continua formación. Pasó del existencialismo negativo de *Nocturnos* (1955), del amor y el erotismo como praxis vital en los *Poemas de amor* (1957) y de la poesía comprometida con la política latinoamericana de *Pobre mundo* (1966), a la estética de la brevedad y el despojo de *No* (1980) que funciona como síntesis y programa estético.

El segundo fenómeno es considerar su obra como un gesto continuo de osadía, de expresión de una intimidad descarnada, de la mano con una cerrazón extrema en su vida pública. Sus poemas exponen el cuerpo, construyen, a través del fragmento y la técnica del recorte, un cuerpo desmembrado que se unifica en la impresión del papel. Sus poemas recorren partes de la corporeidad de la voz lírica y siempre se enfrentan con una contraparte existencialmente irrevocable: el vacío de la ausencia y la nada. Lo que dice el poema debe leerse en sintonía con lo que no dice. El resto no dicho es precisamente el tema de la poesía de Vilariño, expresado en la técnica de la lateralidad en la que la referencia del poema no se nombra, haciendo que solo permanezcan las marcas rezagadas en el presente de la enunciación, unos restos convertidos en despojos de un cuerpo que quedó en otro lado y en otro tiempo.

La estética de Vilariño, luego de los años cincuenta, se organiza bajo el despojo y la amplificación. Por un lado, se achica, se abrevia, se sintetiza: sus poemas se vuelven ideas, núcleos de sentido a los cuales hay que borrarles todo lo no esencial. Por otro lado, la poeta amplía, agrega poemas y los organiza. En esta tarea editorial continúa su obra en temáticas que se van



haciendo rizomáticas a lo largo del tiempo. La forma compositiva de la constante reedición genera la sensación de estar frente a una obra inconclusa. El poemario no es solo una obra, sino un fragmento temporal, un espacio temático que va completándose infinitamente. Vilariño dejó multitud de textos, seleccionados y organizados que aún no han encontrado su lugar. Así es como la paradoja de la concisión formal de la poesía se enfrenta cara a cara con la amplificación estructural de los poemarios: *Nocturnos* se inaugura con veintinueve poemas y culmina, en el año 2001, con cuarenta y uno; *Poemas de amor*, de tan solo dieciséis, se bifurca hasta alcanzar los sesenta y siete. Las fechas se vuelven innecesarias, ya que son irreconciliables con cualquier pie de edición; siempre hay un resto que queda afuera y que, sin embargo, remite como un imán a los contenidos del centro neurálgico que Idea seleccionó para su obra poética y vital: la noche, el amor, la herida y la negación, todos en una relación dialéctica sin síntesis.

La obra poética de Idea Vilariño se resuelve en cuatro zonas. La primera se da por orden cronológico, en esta se encuentran los poemas de juventud,<sup>5</sup> con reminiscencias de ritmos modernistas: *La suplicante* (1945), *Cielo Cielo* (1947), *Paraíso perdido* (1949), *Por aire sucio* (1951). Es el momento de una Vilariño apasionada, pero no pulsional, aún suplicante y no descarnada:

### **Tarde**

Cuerpos tendidos, cuerpos  
infinitos, concretos, olvidados del frío  
que los irá inundando, colmando poco a poco.  
Cuerpos dorados, brazos, anudada tibieza  
olvidando la sombra ahora estremecida,  
detenida, expectante, pronta para emerger  
que escuda la piel ciega.  
Olvidados también los huesos blancos  
que afirman que no es un sueño cada vida,  
Más fieles a la forma que a la piel,  
Que la sangre, volubles, momentáneas.  
Cuerpos tendidos, cuerpos. (Vilariño, *Poesía* 54)

---

5 Estos poemas fueron ampliados luego en la edición de su *Poesía completa*, con los llamados “Poemas anteriores-1939-1944”.

Luego, surge una segunda etapa más despojada y directa, menos prosaica, más sensual, en la que el erotismo se perfila de manera radical. Poemas de incertidumbre, de cuestionamientos existenciales, deconstructivos y, sobre todo, de muerte como *Nocturnos* (1955):

**Qué tengo yo que ver**

Como una sopa amarga  
como una dura cucharada atroz  
empujada hasta el fondo de la boca  
hasta golpear la blanda garganta dolorida  
y abrir su horrible náusea  
su dolorosa insoportable náusea  
de soledad  
que es soledad  
que es forma del morir  
que es muerte. (Vilariño, *Poesía* 122)

Asimismo, se encuentra *Poemas de amor* (1957), cuya tópica es lo irresoluble de la convivencia entre el *eros* y el *tanathos*. La pulsión de vida y la pulsión de muerte definen simultáneamente la *praxis* amoratoria de estos versos que organizan el poema en dos tiempos: el pasado, que llega como resto y causa —origen y desvío—, y un presente en el que la poeta se ubica en la soledad; una presencia rodeada del vacío del amante y de los hechos no contados que permanecen en silencio:

**Tango**

Yo vengo por la calle  
compro pan  
entro en casa  
hay niebla y vengo triste  
tu amor es una ausencia  
tu amor digo mi amor  
amor que quedó en nada. (Vilariño, *Poesía* 154)

El tercer período, cuyo núcleo se ve en *Pobre Mundo* (1966), encuentra a su poesía en compromiso con la realidad política latinoamericana, una

voz atribulada por la violencia, las injusticias y las esperanzas de las revoluciones en América Latina. Son los poemas que la crítica llama *políticos*: “A Guatemala” (1954), “Playa Girón” (1961) “Digo que no murió” (1967), “Con los brazos atados –A Vietnam” (1969). La voz lírica tampoco escapa a la atmósfera opresiva y desesperanzada de Vilariño en estos poemas, aunque los motivos ya no son la soledad del sujeto, sino la existencia misma de la humanidad en condición de orfandad:

### **Pobre mundo**

Lo van a deshacer  
va a volar en pedazos  
al fin reventará como una pompa  
o estallará glorioso  
como una santabárbara  
o más sencillamente  
será borrado como  
si una esponja mojada  
borrara su lugar en el espacio.  
Tal vez no lo consigan  
tal vez van a limpiarlo.  
Se le caerá la vida como una cabellera  
y quedará rodando  
como una esfera pura  
estéril y mortal  
o menos bellamente  
andaré por los cielos  
pudriéndose despacio  
como una llaga entera  
como un muerto”. (Vilariño, *Poesía* 213)

Un momento transversal en este periodo está constituido por sus poemascanciones, escritos en colaboración con amigos músicos y cantautores contemporáneos como Alfredo Zitarrosa (“Poema y canción”), Daniel Viglietti (“A una paloma”), Pepe Guerra (“Tendrías que llegar”), y el célebre “Los Orientales”, musicalizado por el grupo folklórico Los Olimareños, quienes lo convirtieron en cantata de resistencia en el exilio de la dictadura

(1973-1985) e himno popular en el retorno del exilio y de la democracia. Los poemas-canciones se distinguen por el uso de metáforas —figura ausente en el resto de su obra—, ciertos vocablos del cancionero popular y una escritura simbólica que expresa disconformidad y oposición, pero a la vez cierta esperanza:

**A una paloma**

Palomita blanca

vidalítá

de ojito rosado

antes te cantaba

vidalítá

como enamorado.

Palomita linda

vidalítá

palomita triste

qué poco te queda

vidalítá

de lo que antes fuiste.

Palomita flaca

vidalítá

de piquito hambriento

todas las plumitas

vidalítá

te las llevó el viento.

Es un viento malo

vidalítá

es un viento frío

te dejó sin plumas

vidalítá

y el buche vacío.

Palomita zonga

vidalítá

de piquito bobo

cuidá de tu nido

vidalítá

que anda suelto el lobo.

Pobre palomita. (“A una paloma”)

La cuarta etapa es la de revisión y síntesis de la propia obra. No es posible ubicarla en una fecha precisa, puesto que abarca todo el período posterior a las publicaciones iniciales. Esta actividad se cristaliza en el poemario de 1980, *No*, el cual puede leerse como una declaración de principios estéticos por la conformación de una poética del despojo como crítica a la concepción representacional de la lengua, esto se hace tangible en el poema “58”, en donde leemos: “Inútil decir más / nombrar alcanza”. (Vilariño, *Poesía* 320).

De acuerdo con Ana Inés Larre Borges, una de sus últimas amigas y editoras, la obra de Vilariño es una poesía sin dioses, una poesía nocturna y confeccionada por silencios. Sus versos son piedras desafiantes arrojadas hacia el lector; es una poesía dura, amante, sincera y enamorada del dolor. Vilariño es una poeta que logró convertir su figura en un sujeto amoroso que transgrede los límites del texto, lo que la convierte en una amante inconclusa, en un misterio apabullante que es intrincado, múltiple y concreto: encantador:

No sé cómo decirte qué es la poesía para mí. Es una forma de ser, de mi ser. Todo lo demás de mi vida son accidentes. Pude ser profesora o no. Sola o no. Música o no. Traductora de Shakespeare o no. Estudiosa de la prosodia o no. Todas las cosas que amé y que realicé en la medida que pude. La poesía no fue accidental. Mi poesía soy yo. (Vilariño, citada en Poniatowska s. p.)

Un libro de poemas era tan solo “una breve nada”, un espacio dedicado al ritmo, una pieza escrita por pulsión de vida y pulsión de muerte, un papel que se olvida por años y luego aparece ya sin pudor en las páginas de un libro, siempre, para ella, vergonzoso, como los pañuelos amarillos y sucios. La poesía fue su compañera, al ser un espacio indisociable de expresión subjetiva despojada de mandatos y estructuras formales, en medio de una privacidad mostrada por sus propios agujeros, por fragmentos de intimidad. Influenciada por el existencialismo sartreano, Vilariño comete en sus poemas parricidio de sus lecturas de juventud para despojar a la poesía de tropos en una búsqueda entrañable y ardua de una esencia. Una ontología del dolor, podríamos decir, aunque también de la vida y del discurso amoroso como

tradición poética: “No sé quién soy / mi nombre / ya no me dice nada” (Vilariño, *Poesía* 296).

Idea Vilariño fue consciente de forjar una estética extraña, o, como la honraron las adolescentes en la epístola de su sepelio, monstruosa, de la que habló en las pocas entrevistas que otorgó y, especialmente, en los libros sobre el tango: *Las letras de Tango* (1965) y *El tango cantado, antología y prólogo* (1981). En estos aparecen versos aparentemente libres, pero forjados por un ritmo intenso y directo, porque para Vilariño, como para Darío y los poetas del tango, el ritmo es lo principal en un poema. En entrevista con Elena Poniatowska, Vilariño responde sobre sus poemas:

Nunca los ha habido menos libres. Un ritmo riguroso los ordena y sólo para los ojos parecen libres. ¿Qué significado tiene el ritmo? Es fundamental en todo hecho poético. En un poema puede fallar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial; por él algo es o no lírico. (Citada en Poniatowska s. p.)

En una carta enviada a Mario Benedetti en 1998, Idea Vilariño establece tres máximas del poema que, como en *Los “trucs” del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, describen y prescriben el género: primero, un poema debe decir una sola cosa; segundo, un poema no debe explicar, desarrollar, definir; y, tercero, un poema debe quedar en la memoria. Estas máximas son la diferencia entre la poesía y la prosa, sea ficcional o ensayística; la técnica de la fragmentación y la concisión: apuntar directo al núcleo del *pathos* propio y ajeno.

A lo largo de los años, Vilariño fue despojando a sus poemas de descripciones, de prosaica narración, construyéndolos alrededor del instante, al vaciar sus versos de figuras. Sin embargo, guardó la imagen como núcleo sensorial, como lo muestran los cincuenta y ocho poemas de *No*, que se lanzan como cuchillos al lector. La poesía de Idea Vilariño, en todas sus etapas, perfila tres rasgos en común: brevedad, precisión y urbanidad. La experiencia de la poeta urbana se muestra como una nube de aparente confusión que invade los poemas, generando una atmósfera opresiva. Es la vivencia de hacer poesía en una urbe latinoamericana la que tiñe su poesía de violencias, injusticias y de bellas nostalgias. En esta se destiñe

una Montevideo insistente en su condición de ciudad pequeña, en la que hay cercanía y, a la vez, absoluta distancia entre los cuerpos.

La poesía de Vilariño es la expresión de la alienación del ser humano, quien transita por las esquinas de la vida en sociedad, encerrado, de forma irreductible, en la extrema soledad existencial. Si bien sus poemas carecen de optimismo, de esperanza y de ilusión, Vilariño expone la fascinante relación del sujeto con la vida y la muerte como partes inseparables de la cotidianidad, tal como su contemporáneo Enrique Santos Discépolo. En la célebre canción “Los orientales”, esta cotidianidad aparece, sin más, en la resistencia. Aunque los orientales vienen bajando, vienen del campo, del *locus* campesino —propio de las representaciones sobre la guerrilla en los años sesenta—, finalmente se encuentran desafiando la muerte injusta en las esquinas de la urbe, dando lugar a los temas de la censura, el estado de sitio, la incomunicación y la represión. Nombrar la esquina *trata de decir* lo que *no se podía decir*, como *dicen* siempre los poemas de Vilariño, aquello que resta de lo innombrable, las imágenes no regidas por lógicas causales, sino visiones nocturnas como cuadros *in medias res*:

De todas partes vienen,  
sangre y coraje,  
para salvar su suelo  
los orientales;  
vienen de las colinas  
con lanza y sable,  
entre las hierbas brotan  
los orientales.  
Salen de los poblados,  
del monte salen,  
*en cada esquina* esperan  
los orientales. (“Los orientales”)

La ciudad de Vilariño es Montevideo. Su cielo se aprecia gris con resabios amarillos de nostalgias, porque en la oscuridad de sus nubes aún hay espacios para el goce y la pasión, el amor y el erotismo, sea encubierto o explícito —aunque estas áreas de juego y disfrute aparezcan mutiladas,

rotas y atravesadas por el vacío en la percepción del uno y el otro en tanto sujetos en tránsito hacia el fin, distanciados irrevocablemente:

### **El muñón**

En lo hondo

olvidado

late intacto

el muñón

doliendo sordamente. (Vilariño *Poesía* 196)

## **Una poética del amor**

Lo que se pone en juego en la poesía amorosa de Vilariño es la capacidad nominativa del lenguaje, una suerte de transferencia semántica que tiene al poema como mediación entre el mundo de la poeta y el del lector. Los poemas de Idea Vilariño crean mundo, nombrando un universo poético cerrado, absorbente, apocalíptico, nostálgico, aberrante incluso, pero al mismo tiempo seductor y desafiante:

### **Buscamos**

Buscamos

cada noche

con esfuerzo

entre tierras pesadas y asfixiantes

ese liviano pájaro de luz

que arde y se nos escapa

en un gemido. (Vilariño *Poesía* 197)

Larre Borges afirma que Vilariño escribió sobre “los grandes temas de la gran poesía de siempre desde un lugar de soledad” (“Sola de toda soledad” s. p.), a saber, el amor, el tiempo, la vida, la muerte, el sexo, la sensualidad, el erotismo, la dicha, la desdicha, los recuerdos, el pasado, lo femenino, la ausencia, la soledad e, incluso, la poesía misma. La soledad en la poesía de Vilariño excede sus propios límites: como el monstruo, la poeta se siente cómoda en la distancia del aislamiento que seduce y molesta. *Poemas de amor* son escenas después del amor: el vacío y la ausencia. Una tópica amorosa



recorre las voces universales sobre el amar y las sitúa en el espacio cerrado de la intimidad sexual, poética y cotidiana:

**Ya no**

Ya no será

ya no

ya no viviremos juntos

no criaré a tu hijo

no coseré tu ropa

no te tendré de noche

no te besaré al irme

nunca sabrás quién fui

por qué me amaron otros. (Vilariño, *Poesía* 155)

Vilariño debe aclarar que “aunque este libro esté dedicado a Juan Carlos Onetti, no todos los poemas son suyos. Lo son sin duda los más dolorosos o desolados” (Citada en Poniatowska s. p.). Esto quiere decir que *Poemas de amor* no es el registro de una relación-amante, sino la construcción poética de escenas de amor con sus diversos matices, imágenes y tópicos.<sup>6</sup>

A diferencia de la lectura del crítico español Antonio Muñoz Molina, quien afirma que *Poemas de amor* es “un libro con argumento, con principio y fin, con episodios” (s. p.), considero que, exceptuando las cuatro cartas, los poemas no narran, sino que, por el contrario, nombran. Este acto nominativo involucra la dualidad de la imagen: lo dado contra lo supuesto, lo dicho contra lo expresado. No se trata de metáforas en este poemario, pues están ausentes. El recurso al que recurre Vilariño es el de la presentación de la imagen y una actitud *presentificadora* a través del juego verbal que oscila entre un pasado imperfecto —del modo indicativo— en el que nada está cerrado y todo es un proceso, y el imperfecto

---

6 En este análisis sigo la teoría de Idea Vilariño sobre la poesía del tango, la cual distingue entre temas y motivos. El tema sería una “unidad de interés —un personaje, un acontecimiento, una conducta, etc.— que puede enfocarse o plantearse de maneras muy diversas”. El motivo es el contenido específico del tema: “una situación, un hecho o eslabonamiento de hechos que se reitera con variantes que alterarán su estructura fundamental en un autor, una literatura, o a escala universal”. Así, la temática amorosa sería lo que Roland Barthes denomina una *tópica*, y los tópicos lo que el lingüista francés llama *figuras* (Vilariño, *Las letras de tango*)

del modo subjuntivo —el deseo, lo que no fue—. La resolución de estos dos tiempos es el presente del poema que organiza el libro en entre estados de soledad y desolación: “La noche no era el sueño / era su boca” (Vilariño, *Poesía* 138).

El juego temporal entre pasado y presente remarca la ausencia del amado y los diferentes estados que, consecuentemente, adopta la voz amante, la cual desempeña una serie de acciones transitivas imposible de completarse con el objeto ausente del deseo. La voz sufre, suplica, añora, anhela, espera, ama, ríe, escribe, traduce, come, ordena y desespera siempre en un presente que niega el futuro y que absorbe el pasado en su mismo decir:

**No te amaba**

No te amaba  
No te amo  
Bien sé que no  
Que no  
Que es la luz  
Es la hora  
La tarde de verano  
Lo sé  
Pero te amo  
Te amo esta tarde  
Hoy  
Como te amé otras tardes  
Desesperadamente  
Con ciego amor  
Con ira  
Con tristísima ciencia  
Más allá de deseos  
O ilusiones  
O esperas  
Y esperando no obstante  
Esperándote  
Viendo  
Que venías  
Por fin

Que llegabas  
De paso. (Vilariño, *Poesía* 142)

El presente se potencia en la continuidad de un estado que no es susceptible de concluir. Nombrar al amor es un ritual, es un juego que se pone en palabras para recuperar el deseo a través del acto creativo de la poesía:

**Te estoy llamando**

Amor  
Desde la sombra  
Desde el dolor  
Amor  
Te estoy llamando  
Desde el pozo asfixiante del recuerdo  
Sin nada que me sirva ni te espere.  
Te estoy llamando  
Amor  
Como el destino  
Como al sueño  
A la paz  
Te estoy llamando  
Con la voz  
Con el cuerpo  
Con la vida  
Con todo lo que tengo  
Y que no tengo  
Con desesperación  
Con sed  
Con llanto. (Vilariño, *Poesía* 139)

Sin embargo, el amor es juego lúgubre sin fin, una reiteración, un mantra que debe nombrarse para que viva, pero solo lo hace en el poema. Sin referencialidad, el amor es una vida-poesía que permite retornar a través de la letra al acto. El poema funciona como un ritual de reminiscencia, al tiempo que se transforma en el único goce, en el placer:

### **Entro en el juego**

Entro en el juego  
Juego  
Hago de cuenta  
Voy  
Te sigo me sonrío  
Me desentiendo me  
Abandono me olvido  
Cuando estás  
Cuando me amás  
Pero cuando ya no  
Aún no  
Que difícil  
Quererte. (Vilariño, *Poesía* 133)

El amor es muerte, es juego fúnebre, además, es acto condenado a un fin del que el resto es poesía. Así, el más descarnado de los poemas de amor indica el deseo de que la escritura funcione como hechizo:

### **Canción**

Quisiera morir  
Ahora  
de amor  
Para que supieras  
Cómo y cuánto te quería.  
Quisiera morir  
Quisiera  
De amor  
Para que supieras. (Vilariño, *Poesía* 162)

Este poema señala la contradicción entre el amor truncando (la pulsión de vida) y lo que se propone en el título: la escritura como muerte deseada (la pulsión de muerte). La muerte como un regalo al amado a la vez que un castigo, pues lo que importa es la eternidad, del cuerpo y del poema.

El poema que cierra *Nocturnos*, y uno de los últimos de Idea Vilariño, fechado en el año 2001, retorna a esta imagen del amante que muere

interminablemente. Esto es el núcleo de lo no dicho de *Los adioses*, novela de Juan Carlos Onetti, publicada en 1954 y dedicada a Vilariño:

**Los adioses**

Morirse

no morirse

y estarse triste repitiendo adioses

moviendo

adiós

apenas

el pobre corazón como un pañuelo. (Vilariño, *Poesía* 127)

Lo interesante de las dedicatorias mutuas —Idea Vilariño le dedicó *Poemas de amor* en 1957 y después la borró— es que se sustentan, por un lado, en la elipsis como mecanismo de organización de la escritura; por otro lado, en un motivo: la sexualidad oculta y la pasión amante imposible de esconder. Un tercer punto de contacto es el dolor: la tuberculosis en *Los adioses* como enfermedad lacerante, despersonalizadora, y el dolor de la pérdida en los *Poemas de Amor*, como la absoluta contraparte del placer. La enfermedad y la muerte están presentes en ambos libros, esta como el personaje oculto en común. La muerte se busca y se desea; hay en ellos un erotismo fúnebre, una búsqueda insidiosa por la eternidad. La voz lírica de los poemas de amor se regocija en el placer del dolor, hay un masoquismo extremo, un enamorarse continuo del dolor.

Los poemas de amor se organizan en un *locus* que es siempre intermedio. Señalan una vacilación como queda dicho efectivamente en “Entre”:

Entre tus brazos

entre mis brazos

entre las blandas sábanas

entre la noche

tiernos

solos

feroces. (Vilariño, *Poesía* 146)

Este espacio-entre es la duda, a la vez que la certeza de lo femenino como negación de la lógica y la óptica masculinas y totalizadoras. Desde la perspectiva del poema, ese lugar “entre” es la expresión del ser femenino, pues es la unión que permite el *eros* y el *tanathos*, la pulsión de vida y la pulsión de muerte, expresadas en la capacidad de engendrar y en lo monstruoso. El “entre” en Vilariño es el hueco donde habitan simultáneamente la pasión y el amor, la soledad deseada y el abandono, la dicha y la tristeza, la libertad y la dependencia, la racionalidad de la escritura y la emoción de la vida. El “entre” es un espacio que perdura vacío porque no hay definición de lo femenino más allá de sus dualidades, más acá de una definición identitaria, la cual solo se da a través de la mirada del amante:

34

No sé quién soy

mi nombre

ya no me dice nada.

No sé qué estoy haciendo.

Nada tiene que ver ya más

con nada.

Tampoco yo

tengo que ver con nada.

Digo yo

por decirlo de algún modo. (Vilariño, *Poesía* 296)

## Una poética del fin

Los temas que organizan el mapa amante de *Poemas de amor* —el amor, el sexo, el erotismo, el tiempo, la ausencia, la sensualidad, lo femenino, la vida, la muerte, el cuerpo y la poesía misma— pueden leerse como “figuras” que componen la tópica amorosa particular de este poemario. Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, señala que las figuras son los “retazos del discurso”, y el discurso “no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (17). Las figuras, entonces, “se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen y un cuento)” (18).

Es posible pensar que los poemas de amor funcionan como imágenes. Cada uno sería una escena de amor, una instantánea que focaliza un fragmento del discurso amoroso diseccionando al cuerpo: la piel, los huesos, las sienes, las piernas, las mejillas, los dedos, el cabello. Cada poema puede entenderse como una figura amorosa que participa metonímicamente en la interminable cadena de discursos sobre la experiencia. La figura, el poema, es un fragmento que denota, pero al mismo tiempo está vacío, por lo que se carga con las implicaciones de cada lector que lo lee en su propia historia. Así, una tópica amorosa es un molde más que un contenido:

[E]s como si hubiera una Tópica amorosa de la que la figura fuera un lugar (*topos*). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva (o proyectiva por codificada). (Barthes 19)

La tópica se lee como juego e incluye al lector, quien interpreta desde una experiencia personal de lectura.

La analogía de la figura con la sortija recuerda a la repetición eternizada, el carrusel rioplatense que reitera una y otra vez el sueño de la próxima vuelta. Esta es también la pesadilla de la mujer amante, la que espera una y otra noche el regreso de su amor:

### **Carta III**

Querido

no te olvides

que te espero siempre

cada noche te espero

estoy aquí

no duermo

no hago nada sino eso

te espero

te espero. (Vilariño, *Poesía* 171)

La mujer-poeta que cuenta las noches como un ciclo lunar, como una hechicera invocando a los ancestros, en sus símbolos:

**O fueron nueve**

Tal vez tuvimos siete noches  
no sé  
no las conté  
cómo hubiera podido.  
Tal vez no más que seis  
o fueron nueve. (Vilariño, *Poesía* 170)

Pero también es la mujer dócil, la que siempre vuelve, la que perdona:

**Por qué**

Por qué  
aún  
de nuevo  
vuelve el viejo dolor  
me rompe el pecho  
me parte en dos  
me cubre de amargura  
por qué  
hoy  
todavía. (Vilariño, *Poesía* 193)

Es la mujer que busca completarse en el acto amoroso:

**Buscamos**

Buscamos  
cada noche  
con esfuerzo  
entre tierras pesadas y asfixiantes  
ese liviano pájaro de luz  
que arde y se nos escapa  
en un gemido. (Vilariño, *Poesía* 197)

También es la mujer que invoca la energía maternal, protectora: “repi-  
tiendo mi nombre siete veces / abrazado a mi espalda / como un náufrago”  
(Vilariño, *Poesía* 195).



### Última carta

la que se siente y grita en soledad, siempre sola:  
Qué voy a hacer ahora  
con este amor con cartas  
que escribí para quién  
qué haré ya con mi vida  
con lo que soy con versos  
que ahora me hacen gracia. (Vilariño, *Poesía* 204)

Es la mujer que ama con desmesura, la bruja:

### La metáfora

quemarme dije  
y ordené quemarme  
y llevo llevaré  
—y es para siempre—  
esa marca  
tu marca  
esa metáfora. (Vilariño, *Poesía* 199)

Es la mujer rota, mutilada:

### 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. (Vilariño, *Poesía* 150)

Cada figura se forma en su argumento, no en su definición —“exposición, relato, sumario, pequeño drama, historia inventada” (Barthes 19)—, el cual se refiere a lo que dice el sujeto amoroso, no a lo que es:

Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía, o se repite hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato. (Barthes 20)

Las figuras son imágenes en movimiento, imágenes que en los poemas de Idea Vilariño rehúsan los tropos característicos del arte poético pues no hay metáfora, casi no hay comparación; es un lenguaje que abusa de lo denotativo, escondiendo y silenciando a la vez. El erotismo de Vilariño no es explícito, se deja imaginar y se perfila en los reflejos como si fueran fotografías robadas:

### **El espejo**

Dejá déjame hacer le dice  
y cuando inclina  
cuando va a hundir el rostro suavemente  
en la dura pelambre  
en la oscura maraña  
entreverada  
sobre la piel tan pálida  
ve el espejo es decir ve en el espejo  
una cabeza rubia —no— dorada  
el pelo blandamente recogido  
en un lánguido moño como si  
fueran la cara el cuello la cabeza  
de alguna delicada bailarina.  
El espejo mirá el espejo dijo  
y arrodillada hundió por fin el rostro  
y le dejó que él viera la cabeza  
dorada hundiendosé en el vello negro  
y su cuello doblándose  
tan armoniosa tan hermosamente

dejó que él viera absorto enamorado  
ese pedazo de su amor viviendo  
encerrado en el óvalo de oro. (Vilariño, *Poesía* 186)

## Palabras finales

¿Cuál es la tópica amorosa de Vilariño? Las voces de la tradición poética femenina reaparecen en sus versos, aunque en tensión con la impronta *presentificadora* de su estética, como si fueran sus poemas escenas enmarcadas entre una línea externa con voces ya cantadas —la poesía amante— y un presente de enunciación rotundo que desacraliza esas figuras amorosas y las torna imágenes particulares, espacios del deseo monstruoso de una fertilidad poética desviada.<sup>7</sup>

La poesía de Vilariño no pretende escapar a la tradición de la poeta, especialmente a la figura de la mujer amante, con la cual ella también estableció filiaciones. De Sor Juana Inés de la Cruz a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Violeta Parra, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, la voz femenina ha establecido un lugar de deseo imperante que desestabilizó el orden masculino consensuado en la imagen de la familia como base de la organización social. Sin embargo, la poesía de Idea Vilariño establece un lugar diferente con respecto a la tradición, en tanto que integra en sus versos la idea de lo constante a partir de los fragmentos. Es una obra que une, a la vez que expone sus roturas; una erótica de la pasión y la escritura como dos zonas de lo femenino y la condición poética en nuestro continente. Si la letra, como decíamos al

---

7 Algunas de las figuras o motivos de la temática amorosa de Vilariño en *Poemas de amor* son: la ausencia del objeto amoroso, la soledad del amante en “Un huésped”; el contacto corporal deseado en “La piel”; el juego: el sexo como atemporalidad en “Entro en el juego”; escritura como espera en “Escribo, pienso, leo”; el amor como absoluto en “El testigo”; el objeto amoroso como arquetipo: búsqueda y encuentro como destino en “El encuentro”; la noche, el sueño como el pasado que vuelve en “La noche”; la desesperación en “Te estoy llamando”; el abandono en “Un verano”; la espera y la negación del amor en “No te amaba”; la espera eterna en “Estoy aquí”; la repetición en “En noches de la tierra”; el ruego, la vergüenza en “Donde”; el sexo —el entre— en “Entre”; hombre cuerpo/hombre abrigo en “Hombre”; el tiempo irreversible en “Nadie”; lo cotidiano, la nostalgia en “Carta 1” y “Tango”; la escisión en “Ya no”; la tristeza en “Estoy tan triste”; amor-fuego en “Puede ser”; amor-herida en “Vive”; la inocencia en “Calle Inca”; la pulsión de muerte en “Canción”; la asfixia en “No miraste”; el placer en “Seis” y “O fueron nueve”; y la equivocación en “No supiste”.

comienzo, es la búsqueda de lo trascendente en la representación de un mundo, la poesía de esta estirpe ha querido demostrar que la palabra, como la mujer, debe ser la contracara de lo esperable para desestabilizar los lugares comunes de la economía de los placeres que la cultura patriarcal se ha esmerado en naturalizar. De lo contrario ¿cuál podría ser el sentido de la poesía? ¿no es más que sonoridad retumbante?

Para Idea Vilariño la poesía ha sido un modo de lucha contra las representaciones de los modelos estéticos y políticos: los consensos, las cristalizaciones y la desidia social. También lo ha sido contra ella misma, contra la propia tradición y lo esperable. Sobre todo —y acá radica lo únicamente imprescindible para la literatura— la poesía ha sido en ella un modo de lucha contra la poesía misma. No en la grandilocuencia de los géneros y tópicos, sino en el interior preciso de su cuerpo: una estética del despojo que ha hecho del poema más que un texto, una breve escena tan suya como tan nuestra, reconocible y lejana, perturbadora y cálida. Todas estas son contradicciones que resumen un tiempo y, a la vez, un sentido existencial de la impronta en la poética de Idea Vilariño.

## Obras citadas

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducido por Eduardo Molina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

Ciganda, José María, director. *Uno de nosotros: Idea Vilariño*. Televisión Nacional de Uruguay, 2013.

Echavarren, Roberto. “Un oído perfecto”. *Idea, desde esta orilla, Suplemento Cultural El País*, núm. 1026, 24 de julio de 2009.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Editado por Francois Ewald et al., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Granda, Charbuca. “Una larga noche”. *Cada canción con su razón*, EMI, 1982.

Guerreiro, Leila. “Si muriera esta noche: un acercamiento a Idea Vilariño”. *Revista UDP*, núm. 9, 2012, págs. 154-164.

Larre Borges, Ana Inés. “Idea Vilariño y la autonomía del deseo”. *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, núm. 113, 2011, págs. 87-100. Web. 05 de mayo del 2020.

———. “Sola de toda soledad”. *Suplemento especial de Brecha*, 30 de abril de 2009.

- Muñoz Molina, Antonio. “Idea Vilariño”. *Suplemento Cultural de El País*, 24 de julio de 2009. Web. 05 de mayo del 2020.
- Onetti, Juan Carlos. *Los adioses*. Montevideo, Ediciones Santillana, 2009.
- Poniatowska, Elena. “Esencial y desesperada. Entrevista con Idea Vilariño”. *La jornada semanal*, núm. 492, 2004. Web. 05 de mayo del 2020.
- Quiroga, Horacio. *Los “trucs” del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires, Alianza, 1993.
- Rocca, Pablo. “De las revistas literarias y otros quehaceres (Diálogo con Idea Vilariño, Manuel Claps y Mario Benedetti)”. *Jornal de poesia*. Web. 05 de mayo del 2020.
- Vargas Llosa, Mario. “El infierno tan temido (1957)”. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008.
- Vilariño, Idea. *Las letras de tango: la forma: temas y motivos*. Buenos Aires, Shapire, 1965.
- . “Los orientales”. *Cielo del 69*. Letra de Idea Vilariño y música de José Luis Guerra, Orfeo, 1970.
- . *Poesía completa*. Montevideo, Cal y Canto, 2006.
- . *Tangos: Antología*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- . Vilariño, Idea y Daniel Viglietti. “A una paloma”. *Canto libre*, América Nueva, 1971.

### **Sobre la autora**

Es magister en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, ambas universidades situadas en Argentina. Actualmente, realiza el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) con una beca del Conicet. Actualmente, es docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha publicado los siguientes poemarios: *La niña* (La carretilla roja, 2016) y *Enfrentar al muerto* (Zindo & Gafuri, 2018).