

El compromiso, la canción, la voz. Algunos apuntes en torno a Idea Vilariño

Coriún Aharonián*

*Centro Nacional de Documentación Musical
Lauro Ayestarán*



261

Apunte 1: Idea y la política

En el difícil año 1972 la editorial Schapire de Buenos Aires publicó una *Antología de la violencia* –“necesariamente cruel”– compilada por Idea Vilariño. Era un fascinante libro de bolsillo de 280 páginas en el que se sucedían textos de la más variada procedencia cuyo eje era el amor a la humanidad. El editor, tras haber sufrido una prisión arbitraria, optó por retirarlo de circulación. Cuando tres décadas más tarde, pasada largamente la noche de las dictaduras, se reeditó en Montevideo (Vilariño, 2004), Idea le escribió un prólogo en el que decía entre otras cosas: “Desde que el hombre es hombre, la violencia atraviesa con él toda su historia: la grande y la pequeña. No hay libro que pueda contenerla ni memoria que pueda abarcarla o tolerarla”. Y agregaba:

Seguramente parece más soportable cuando es una respuesta; una respuesta de la rabia o de la desesperación de los humillados y ofendidos, de los inocentes acorralados, contra la maldad o la crueldad que los más fuertes ejercen. [...]

* Compositor y musicólogo, es director honorario del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores. Ha sido docente en la Universidad de la República y profesor invitado en Argentina, Colombia, Ecuador y Brasil, y ha dictado seminarios, conferencias y clases magistrales en numerosos países de América, Europa y Asia. Ha sido compositor invitado del programa de artistas en residencia de Berlín, y becario de la Fundación Guggenheim. Es autor de libros, ensayos y artículos publicados en una decena de idiomas y en más de veinte países.

Más soportable que cuando fue, es, la obra de un frío cálculo, de un deliberado proyecto, como la que se ejerció y la que se inventa cada día para someter, violar, despojar, degradar, convertir al otro en una cosa, en nada.

El conocimiento del profundo y renovado compromiso de Idea con la sociedad, de su relación con lo político y con la política, se hace fundamental para la comprensión de su obra y de su pasaje por el mundo.

Fue siempre una mujer comprometida con el hombre y con la justicia. Desde la pluma o desde el hecho, iba tejiendo una trinchera casi inexpugnable. Idea se involucraba en posturas políticas cuestionadoras, en las posturas que creen en la posibilidad de un mundo mejor. En eso que algunos prefieren no mirar de frente porque son utopías.

La Revolución Cubana, por ejemplo. Cada vez que hubo que apoyarla (y no faltaron oportunidades), Idea estuvo en primera fila. No solo renunciando en 1993 al cuerpo de redactores del semanario Brecha cuando este se puso tonto, en línea de izquierda festiva, sino haciendo constar esa renuncia como uno de los puntos trascendentales de su biografía.¹ Cuando se cernían las periódicas amenazas contra la isla, Idea sabía sacar fuerza de flaquezas y ponerse en campaña como si tuviera una salud de hierro y muchos años menos.

Como cuando era necesario apoyar a los revolucionarios centroamericanos o a los zapatistas. Como cuando era necesario pelear contra la ley de impunidad y contra la impunidad misma. Como cuando, antes, hubo que apoyar las marchas de los cañeros.

Integró el Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros. Un día creyó que era el momento de confiárselo a alguien, a la poeta nicaragüense Claribel Alegría.² Y le dijo su nombre de guerra: *Olga*.

Idea nunca utilizó su pertenencia al MLN. Integró con gran humildad las huestes tupamaras, y fue uno de los tantos miles de tupamaros que el MLN oficial posterior a la dictadura abandonó a la vera del camino, en un copamiento institucional que alguna vez deberá ser explicado y justificado. Su contacto con la organización había sido Andrés Cultelli, sustituido más tarde por Ricardo Elena. Su encuadre fue en una célula de gente de la cultura.

Era valiente. No tenía miedo de estar sola, ni en Montevideo ni en medio de la soledad de su casita en Las Toscas. Tampoco en el período de pareja con Jorge Liberati, que se sabía en peligro de caer preso, pero se

1. La "bio-bibliografía" de su *Poesía (1945-1990)* (Montevideo, Cal y Canto, 1994) reza: "Renuncia a Brecha, por desacuerdos con el tratamiento que el semanario hace del tema cubano". Véase su artículo en respuesta a Ernesto González Bermejo ("¿A quién acusa la pobreza?") en *Brecha* del 8-IV-1993.

2. En 1992, en Montevideo, en casa de Eduardo Galeano.

quedó. Idea no se fue del país. Fue de los que prefirieron quedarse, aun corriendo peligro. ¿Otro fenómeno para analizar, el de quienes –igualmente buenos– se quedaron en el país–prisión versus quienes se exiliaban? ¿Por qué nunca se ha escrito sobre el miedo transformado en la valentía de la tensión permanente, la de “De nit a casa” de Raimón o “El ladrón” de Luis Trochón?

Idea había hecho algunos magníficos poemas netamente políticos.³ Y, con un lenguaje de canción popular, algunas letras, como “A una paloma”, que musicalizara Daniel Viglietti, o “Ya me voy pa la guerrilla”, sobre la “Guantanamo” de Joseíto Fernández, que popularizaron Los Olimareños.⁴ O como “Los orientales”⁵, con música de Pepe Guerra y también popularizada por Los Olimareños, en la que se preveía la sustitución de “los orientales” por “los tupamaros”.

En “A una paloma”, escribe para que se cante:

Palomita zonza,
vidalítá,
de piquito bobo,
cuidá de tu nido,
vidalítá,
que anda suelto el lobo.

[...]

Palomita linda,
vidalítá,
palomita fea,
aprontá el piquito,
vidalítá,
para la pelea.

[...]

Crecé tus alitas,
vidalítá,
crecé el corazón,
crecé palomita,
y volvete halcón.

3. Véanse en especial los ocho poemas recogidos en la segunda parte de *Pobre mundo*.

4. Es dato poco conocido que en 1967 Idea se había integrado humildemente al Centro de la Canción Protesta (rebautizado posteriormente como Centro de la Canción Popular –también CCP– ante una intentona represiva de las “fuerzas del orden” pachequistas).

5. Véase la mención que hace al respecto Daniel Viglietti (“Dos orillas de un mismo río”) en *Brecha*, Montevideo, 8-V-2009.

Viglietti la resuelve como vidualita que va dejando de ser vidualita a medida que sube en tensión; pero su vidualita, además, invierte el dibujo melódico de la fórmula propia del género. En “Ya me voy” (o “Ya me voy pa la guerrilla”), que también fuera musicalizada por Pancho Viera como milonga:

Ya me voy pa la guerrilla,
adiós, linda, no me llores;
dejo todos los amores
que me alegraban la vida.

[...]

Si me llevo a morir lejos
no me vayas a llorar.
Todo tengo pa ganar,
pa perder, sólo el pellejo.

[...]



“Los orientales” debió haber sido el secreto himno del MLN. No lo fue porque nadie supo que había sido concebida para que donde decía una cosa se cantara la otra. El texto suma varios logros. Es de lenguaje llano, apto para masificarse como canto de lucha. Se instala con naturalidad en el tono heroico, de epopeya, de alta emotividad. La versificación da la sensación de ser sumamente simple, pero son octosílabos (el metro preferido en la tradición de la canción popular en lengua castellana), solo los del estribillo, en octavilla, mientras que las estrofas, de doce versos (cuatro, cuatro y cuatro), alternan los de siete y de cinco sílabas, que José Luis (Pepe) Guerra logra musicalizar con admirable naturalidad, con una solución de compás binario de subdivisión ternaria para las estrofas y un milongueo para el estribillo. El sutil juego de la simplicidad aparente esconde la compleja apuesta de Vilariño que invierte los papeles habituales de estrofa calma y estribillo incisivo. El octosílabo sugiere y provoca el milongueo que actúa como momento contemplativo, mientras que el pie quebrado de heptasílabo y pentasílabo –que ha sido utilizado en la región rioplatense en cantos revolucionarios de la primera mitad del siglo XIX, dando lugar a una especie conocida como *trunfo*– actúa como proclama. Es estrofa, pero su ritmo interno provoca su percepción como punzante canción de gesta, como aquel *trunfo* que resuena en la memoria. Pepe Guerra agrega un detalle más: la probable canción de gesta es en modo menor. Vilariño dice y hace decir, en una suma de referencias casi subliminal a las luchas del pasado (las de la independencia de España, las de las guerras civiles, presentes en el inconsciente colectivo):

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

La segunda estrofa comienza con un feliz hallazgo:

Eran diez, eran veinte,
eran cincuenta,
eran mil, eran miles,
ya no se cuentan.

El estribillo reza:

Porque dejaron sus vidas,
sus amigos y sus bienes,
porque les es más querida
la libertad que no tienen,
porque es ajena la tierra
y la libertad ajena
y porque siempre los pueblos
saben romper sus cadenas.

Quizás la especie de ostracismo a que fue condenada la Columna 1 del MLN incidió en el curioso hecho de que los tupamaros se perdieran este himno. Los Olimareños grabaron la canción en su vinilo *Cielo del 69*, de 1970, un volumen con varias hermosas canciones de éxito fuerte e inmediato (“Cielo del 69” de Mario Benedetti y Numa Moraes, “Al Paco Bilbao” de Rubén Lena, “A mi gente” de José Carbajal) que dejaron en un segundo plano de atención a “Los orientales”, pero el tiempo fue dándole esa popularidad masiva que Idea describe años después (Vilaríño, 1993): “[...] nadie recordaba, por ejemplo, quién había escrito la letra de “Los orientales”, pero con qué compartida emoción, a la vuelta de Los Olimareños al país, lo cantó el Estadio entero, yo, nadie, entre ellos”.

Idea también produjo artículos de intención política. Una carta de lector que *Marcha* publicara en 1971, por ejemplo (Vilaríño, 1971), en la que volvía a cuestionar la aceptación de becas y donaciones de organismos



del imperio. Se refería a unos reportajes hechos por mí (uno de los entrevistados era también conocido de ella). Decía Idea:

Intelectuales y universitarios de toda América alertaron reiteradamente contra las diversas formas de penetración cultural del imperio. Reiteradamente, científicos, artistas, estudiantes, han debido optar entre aprovecharse de las posibilidades y los dólares y el rechazo de ese riesgoso juego.

Observaba que en mis entrevistas “en ningún momento” se hacía

[...] un planteo ideológico sobre sus funciones, ni una indicación sobre su dependencia [...] del imperio. Si gente de prestigio acepta y no alerta, otros siguen y la obra de penetración cultural se va cumpliendo. Para eso se hacen el juego y la limosna. Y, si bien es importante que nuestros músicos progresen, es más importante que den el ejemplo de una limpia, indeclinable línea antiimperialista.

Menuda advertencia. Don Carlos Quijano me pidió que respondiera, como se acostumbraba en la época. Acusé recibo con un “De acuerdo”, agradecí brevemente su actitud vigilante, y me permití sugerir un “Pero ojo con los planteos lineales”. En el diálogo personal que tuvimos a continuación expliqué que, a mi juicio, el problema era qué se hacía con la beca y no el mero hecho de recibirla, aclarando de paso que las becas no se aceptaban sino que se solicitaban. En aquel tiempo el tema era tan importante como ahora, y los entreguistas inocentes eran casi tantos como ahora. El diálogo sobre tal problemática fue una de las situaciones que consolidaron los sobreentendidos por venir. Y el hecho de haber tenido que salirle al paso en la intemperie me significó sentir desde entonces el peso de ese cuestionamiento redoblado sobre mi espalda.



Apunte 2: Idea y la canción

Idea Vilariño muestra desde muy temprano un intenso interés por lo musical (véase su *Diario de juventud*) que se da en distintos planos: el hacer música como intérprete (de violín, de piano, y hasta un amago con el órgano), el consumir música culta de modo intenso y calificado, el consumir músicas populares del momento (y bailar las bailables), y el consumir tangos y escudriñar las entrañas de esa especie musical. Estos planos de relación con vivencias musicales se vinculan con su profunda vivencia de la musicalidad de la palabra, que se da tanto en el ámbito del análisis como en el de la creación. O quizás, en orden inverso —el cronológico—, tanto en el de la creación como en el del análisis. Es curioso cómo esos intereses musicales se entretujan con los que se establecen con la palabra.



Las hermanas Vilariño: Alma al piano, Idea con su violín. Sobre el piano la partitura del tango “Si soy así” de Antonio Botta y Francisco Lomuto.

Su búsqueda de la sencillez del verso, de la diafanidad, del lenguaje llano, se da a un mismo tiempo con un alto nivel de autoexigencia en el ámbito de los refinamientos.⁶ Y en el sustrato de esa búsqueda están sus vivencias musicales y sus discusiones adolescentes y juveniles sobre calidades musicales, pero también su sensibilización nuevamente calificada respecto a las artes plásticas (y a otras expresiones del arte, incluida la danza). Y su respetuoso descubrimiento de calidades en el mundo subestimado de la cultura popular en general y del tango en particular.

Sus estudios sobre las letras de tangos nos suministran pistas acerca de sus mecanismos de alimentación transversal:

- su rigor como constructora de poesía culta le permite una aguda visión analítica de la labor de los letristas de tango;
- el asombro ante los hallazgos de los letristas de tango alimenta su refinada poesía culta;
- su poesía culta incide en el proceso creativo de los compositores de música popular;
- y la naturalidad de su diálogo con las versificaciones populares le permite arriesgarse a escribir textos en verso que puedan ser cantables en la música popular⁷ (mientras va observando, sorprendida, que algunos de sus elaboradísimos poemas han servido para hacer sobre ellos no solo algún par de piezas de música culta, sino varias canciones populares que funcionan como tales).

“Uno de los méritos innegables del lenguaje tanguístico es su naturalidad, su manera de llenar el verso, de seguir la música con la apariencia de lo coloquial”, ha escrito en 1964.⁸ “Esa tesitura coloquial, esa naturalidad, esa manera de instalarse en el verso y en la música son propias de toda poesía popular”. Obsérvese el vínculo entre sus observaciones de estudiosa y sus intereses como creadora, el elogio en lo otro a aquello por lo que pelea en su propia labor creadora.

Años más tarde, en 1981⁹, señalará “la valentía que significó asumir el lenguaje popular”, dirá de Pascual Contursi que “se animó a decirlo en el

6. “¿Cómo se arregla para no decir vulgaridades nunca?”, le escribe Emir Rodríguez Monegal en 1951 (carta desde Cambridge, 1-VI-1951 (Rocca 2012, 176).

7. Varios de los versos de su libro *Canciones* han sido escritos expresamente como letras de canciones populares (y alguna más que no entró en la selección, como “Me quedé mirandoté”).

8. “Los tres lenguajes del tango”, en *Número*, 2.^a época, n° 3-4, Montevideo, V-1964. El artículo es un adelanto del libro *Las letras de tango*, que publicó Schapire en Buenos Aires en 1965, pero que ya había terminado de escribir en 1962.

9. *El tango*, dos fascículos (números 117 y 121) de la serie *Capítulo*, Cedal, Buenos Aires. El texto de estos fascículos fue recogido posteriormente en el libro *El tango* publicado por Cal y Canto, Montevideo, 1995. Las citas están tomadas de la segunda edición de Cal y Canto, Montevideo, 2014.

habla vulgar”, de Enrique S. Discépolo que “el contraste entre el proyecto de vida, los sueños, y la realidad, [...] está dicho en términos llanos, en los de todos los hombres de todos los días”, de Homero Manzi que:

[...] es poesía comunicante, popular porque alcanza a todos, poesía que no necesita recurrir a lunfardismos porque un lenguaje claro y depurado le alcanza para evocar, para transmitir la honda vivencia del arrabal y de sus fantasmas, que no necesita, no busca asustar al buen burgués ni deslumbrar ni emular a los intelectuales con vanguardismos trasnochados o con una carga de metáforas que pudiera alejar a su destinatario natural: la gente.

El elogio a Manzi ha estado precedido por el reconocimiento de “la obra de un hombre fino y sensible, de un buen escritor, de un poeta”, que contrapone con un “pero” a su condición de poesía comunicante: “pero es poesía comunicante...”.

“Más lejos no se podía ir”, dirá de Discépolo, a propósito de su “Tormenta”. Anotará a propósito de “La morocha”: “qué explicable que Villoldo la haya escrito en un rato. Nunca pudo insumirle días, y menos los meses que le costará más tarde a Discépolo cada tango”. En el mismo trabajo, hablará de los “pecados” de Cátulo Castillo y Homero Expósito: “entregarse sin control a la manía metafórica que conoció la literatura argentina de décadas atrás, cuando llegó a confundir la poesía con la metáfora”. Y valorará en la canción popular el trabajo de decantación que se sobreentiende como propio de la poesía culta. Decía en otro lugar que quizás también la austeridad de Idea Vilariño tenga que ver con su escucha alerta de los hallazgos de las letras de las músicas populares (Aharonián, 2014).

“Proponerse el estudio del tango en tanto que literatura implica dos sobreentendidos: el de su importancia y el de su valor como hecho expresivo”, escribe abriendo la “Introducción” de su *Las letras de tango*. Y deja clara su no-idealización del asunto estudiado: “En materia de letras se nos inflige todo, y tratándose de un material comerciable ese *todo* comprende una buena parte de productos torpes, inauténticos o groseros, impuestos por modos y razones que no tienen que ver con sus méritos”. Agrega un reclamo de juicio de valor, juicio que a menudo se pierde de vista tanto en los –ahora de moda– estudios de cultura “popular” como en los consagrados a la cultura “cultá”. Dice a continuación: “la discriminación se hace, por otra parte, con toda poesía, con todo arte, que nos ocupan solo a partir de un mínimo de calidad. El tango está justificado, explicado, por sus mejores obras [...]”.

Su valoración de la calidad no admite confusiones:

El tango del cuarenta se automutila en muchos sentidos. Además de perder su lenguaje, que trueca por un decir cuidado y a menudo hermoso pero que –como sucede las más de las veces en la otra poesía, en la no tanguística– no

es el de la gente, el que se habla, se prohíbe la anécdota, el diálogo, la gracia espontánea, la vitalidad callejera. Y abandona la mayor parte de sus temas y motivos, que se habían ido desgastando, pero que no se renuevan ni se reemplazan. Se llega así a una buena literatura tanguística, cuidada, «literaria», que consigue a menudo productos de innegable belleza pero, también a menudo, productos intercambiables. Y tan ajenos al habla de su gente, que esta, después de haber dejado de bailar el tango, dejó de cantarlo y se convirtió en un público totalmente pasivo. (Vilariño, [1981] [1995] 2014.)

Idea explica cómo surgió una de los mejores logros de la canción popular uruguaya de la década del 1960: “La canción y el poema (La canción)”¹⁰: “Una noche de verano llegaba por primera vez a mi casa de Las Toscas Alfredo Zitarrosa, que por allá vivía, a pedirme una «letra» que necesitaba ya. Al día siguiente, incorporadas una primera y tercera partes, salía «La canción», a vivir en su voz”. (Vilariño, 1993). La segunda (y cuarta) parte, que funciona como estribillo, es un decantado poema de nueve versos de sus *Poemas de amor*, “Canción”, escrito en 1955. La primera y la tercera tienen ocho versos octosílabos.



Hoy que el tiempo ya pasó,
hoy que ya pasó la vida,
hoy que me río si pienso,
hoy que olvidé aquellos días,
no sé por qué me despierto
algunas noches vacías
oyendo una voz que canta
y que tal vez es la mía.

Quisiera morir
ahora
de amor
para que supieras
cómo y cuánto te quería.
Quisiera morir,
quisiera,
de amor
para que supieras.

Algunas noches de paz,
si es que las hay todavía,
pasando como sin mí
por esas calles vacías,
entre la sombra acechante
y un triste olor de glicinas

10. Incluido en el vinilo *Zitarrosa/7*, Cantares del Mundo, Uruguay, CM 0024, 1973.

escucho una voz que canta
y que tal vez es la mía.

Quisiera morir
ahora
etc.

“Porque una canción es una canción”, escribe (Vilaríño, 1993). “Sin embargo algunos, publicados como poemas, pero con una forma propicia, sirvieron bien a la música”.

Aquí aparece otro tema, el de la “forma propicia”. ¿En qué características se apoya lo “propicio”? ¿En el metro regular? No. Quizás en el ritmo interior, que determina la “musicalidad” de un poema, “musicalidad” que cuando excede cierto nivel conspira contra la posibilidad de cantar ese poema con otra melodía que no sea la del decirlo. Escribe Rubén Darío en 1905¹¹:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón.

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

¿Qué música cabe agregarle a esto? ¿Qué línea melódica que no banalice lo ya logrado en materia musical? ¿Cómo resolver esta otra estrofa?

Ruega generoso, piadoso, orgulloso,
ruega casto, puro, celeste, animoso;
por nos intercede, suplica por nos,
pues casi ya estamos sin savia, sin brote,
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,
sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

Escribe Idea en 1981 sobre Rubén Darío, tan admirativamente:

11. “Letanía de nuestro señor Don Quijote”, en *Cantos de vida y esperanza*. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1952.

[...] no sólo hizo lo que quiso –cualquier cosa– con los versos conocidos, vivos, o muertos y olvidados, sino que, a menudo, esas formas fueron poco más que una fácil estructura aparente dentro de la cual se organizaba otra más compleja: la secreta y fundamental estructura rítmica. Y estamos hablando del ritmo de intensidad y de los ritmos de las rimas externas e internas y de los ritmos de las vocales y de los ritmos de las consonantes y de los ritmos de los grupos fónicos. Y más. (Vilariño 1988, 80).

Tras citar a Paul Fraisse (“Un poema o una pieza de música son una serie de grupos que se organizan en períodos, en frases o en estrofas”), escribe Idea en 1986: “Con errores y aciertos han sido muchos, pues, los que han visto estos grupos, estos segmentos, como generadores del ritmo del habla y, con mayores rigores, del verso” (más adelante aclarará: “Estos mismos grupos y sus combinaciones gobiernan también el verso libre”). (Vilariño, [1986], 4, 5, 7). Luego:

Vocales, acentos, grupos, repeticiones varias, pausas, se imbrican en un todo, sirviendo a esas dos grandes «articulaciones suprasegmentales del significante»¹²: el metro y el ritmo. Tal vez sólo debimos mencionar este último. Porque el metro que, aunque colida con el ritmo también lo sirve, es un imperativo artificial, convencional, no necesario aunque pueda ser pertinente, y aunque –por eso lo mencionamos– se haya convertido, como la rima, en una segunda naturaleza de la poesía occidental durante siglos. Obligando, además, a regularidades varias, el metro es también un productor de ciertas formas de ritmo. Sin duda, de las formas más mecánicas, las más pobres y monótonas de todas. [...] El ritmo pasa por encima del metro, del los «versos», de los hemistiquios, de las cesuras, de las pausas. Puede haber poesía sin metro fijo, sin acentos fijos, sin rimas, pero no puede haberla sin ritmo. Le es esencial. (Vilariño [1986], 11).

El implacable análisis de ritmos en la poesía de otros se refleja en la poesía de la propia Idea, que en la mayor parte de los casos no admite una musicalización que no banalice al poema.

Y diré que estoy triste
 qué otra cosa decir
 nada más
 que estoy triste.
 Estoy triste.
 Eso es todo.¹³

12. Vilariño hace la referencia aquí a J. A. Greimas: *Ensayos de semiótica poética*. Planeta, Barcelona, 1976.

13. “24” de *No en Poesía completa*. Cal y Canto, Montevideo, 2002.

O:

Si te murieras tú
y se murieran ellos
y me muriera yo
y el perro
qué limpieza.¹⁴

Qué agregar que no destruya lo hecho.

También cuenta el asunto y el modo de contarlo. “El miedo”¹⁵, por ejemplo, admite difícilmente una puesta en música por lo que dice y cómo lo dice:

Es amarillo afuera
ay dios
es amarillo
como un pájaro seco
hiriente y desplumado
como qué
doloroso.

Tiene miedo la tarde
tiene horror la mañana
el día que lastima
o se tiñe de estiércol
o se afila los dientes.

La noche hace una casa
negra pura y de todos.
La noche hace una casa
pero el terror golpea
y la llena de ojos.

Es amarillo afuera
ay dios
es amarillo
como un pájaro muerto
como una aguja de oro
de hielo
como un grito.
Es amarillo afuera.

Y adentro es amarillo.



14. “25” de *No*. Calicanto, Montevideo, 1980. Es “22” en *Poesía completa*. Cal y Canto, Montevideo, 2002.

15. En *Nocturnos*. Número, Montevideo, 1955. En *Poesía completa* aparece fechado en 1972 por errata o por fecha de la versión corregida, ya que este poema sufrió varias modificaciones. La que transcribimos es la versión publicada en *Poesía completa*. Cal y Canto, Montevideo, 2002.

En una conversación, en diciembre del 2004, me decía: “Gardel y otros dicen «*coorazón*». ¿Por qué?”. Observa, estudiando a Darío:

las vocales pueden admitir un alargamiento no tan modesto; pueden llegar a ser dos, tres, cuatro veces más largas, alargamiento que se hace extensivo a la sílaba en que se incrustan y que en muy menor medida llega a afectar a algunas de las consonantes. (Vilaríño [1986], 3).

“El estudio de los ritmos es, de mis tareas, la que más estimo, pero ella pierde sentido si no sirve a otros”, escribe Idea.¹⁶

Apunte 3: La voz de Idea

Hacia años que estaba convencido de que Idea decía magníficamente sus poemas. Despojadamente, sin énfasis innecesarios, sin arrebatos, con un aire distanciado, casi lánguido, que explicaba la escritura y se explicaba por la escritura. Lo atestiguaban sus grabaciones para Casa de las Américas y para la UNAM, esta última realizada en Montevideo por Henry Jasa. En los setenta, le sugerí que editara en Uruguay esos fonogramas, sin éxito. Insistí en ello cada tanto, sin encontrar mejor eco. El sonido de los poemas era para ella cosa fundamental, sí, y varios de sus amigos (y entre ellos Daniel Viglietti, Pepe Guerra y mi compañera, Graciela Paraskevaídis) estábamos convencidos de que debía editar un disco diciendo ella sus poemas, pero Idea era muy autocrítica respecto a lo que ya había grabado. Finalmente, llegamos a un acuerdo: sería yo mismo quien la grabara, pero no en un estudio de grabación sino en su propia casa, y para ello debíamos hacerlo en torno a la medianoche, a fin de evitar ruidos.

Hizo una selección de sus poemas en función de su edición sonora. Entre febrero y agosto de 1998 hicimos varias sesiones de grabación digital (en cinta de tipo DAT), usando un micrófono en mi mano, a fin de seguir los movimientos de su cabeza. Previamente, había que acallar los relojes y encerrar el gato en la cocina. Repetíamos poemas enteros, estrofas, versos sueltos. Idea fue muy paciente para esas instancias de grabación, y muy dócil para las interminables repeticiones que hacíamos buscando la mejor versión de cada fragmento o fragmentito. Finalizadas las tomas de sonido, le hice escuchar la totalidad de lo recogido –bueno y malo– para que fuera ella quien decidiera qué escoger. Fue un error. En su vena autocrítica, Idea encontró muy malo su desempeño y no quiso que yo perdiera tiempo haciendo la labor de edición o



16. Notas de contratapa de la reedición de *La masa sonora del poema*. Colección Al Margen de *El Sur también insiste*, Montevideo, sin fecha.

montaje. Evidentemente, esa era la manera de actuar de toda su vida respecto a su producción, y había que aceptarla así.

Se me ocurrió volver al planteo inicial de una grabación de estudio. Como Jasa se había jubilado ya, recurrí a su antiguo socio Francisco Grillo, quien se sintió honradísimo por la tarea, y se las arregló para llevarla y traerla cada vez entre su casa y el estudio. Mauricio Ubal y Rubén Olivera, del equipo editor de Ayuí/Tacuabé, apoyaron la iniciativa. Las grabaciones se hicieron en el estudio La Batuta, entre enero y abril de 1999, y finalmente llegamos a una selección casi aceptable por ella, pero no del todo. Viglietti, Graciela y yo estábamos convencidos de que su desempeño en las grabaciones de 1998 era mejor, pero quien debía decidir era ella, claro. Idea desesperaba por la presencia del asma, para ella evidentísima y muy molesta.

Las dudas se prolongaron hasta que, finalmente, en el 2003, aceptó hacer el montaje final y editar el disco que reunía setenta y cinco de sus poemas. Entre octubre del 2003 y febrero del 2004 hicimos el armado de las grabaciones, elegimos material gráfico, Aldo Podestá armó el folleto, y en marzo del 2004 el disco (Idea Vilarriño: *Poesía*) estaba publicado.

Entretanto, hubo un proyecto de un disco de poemas y canciones hecho en conjunto por Idea y Pepe Guerra, quien tenía en su casa un pequeño estudio de grabación. A Idea le gustaba este proyecto. Se hicieron varias sesiones pero no se continuó el trabajo.¹⁷

En el 2000, Idea dijo las palabras de salutación a Juan Gelman, abriendo el acto que se hiciera en su homenaje el 4 de abril de ese año en el teatro El Galpón.¹⁸ Decía “Tengo pocas admiraciones y [la que siento por] Juan Gelman es una de las más antiguas, de las más firmes y de las más profundas. Por su poesía y por su vida. Por su dignidad de hombre y por su coherencia militante”. Previamente, había afirmado: “No sé hablar”.



Apunte 4: Dos canciones

En los setenta, entre hojas mecanografiadas con versos suyos pasibles de ser musicalizados, me había copiado (“copió Idea”, rezaba al pie) la letra de “Payador”, letra de Diego Larriera y música de Hugo Giampietro, que terminaba así:

17. Hacia 1964, la actriz Dahd Sfeir había grabado un vinilo de 17 cm diciendo varios poemas de Idea, acompañada en bandoneón por Ariel Martínez (*Dahd Sfeir dice los poemas de Idea Vilarriño*. Playhouse, sin número, Uruguay, sin fecha.)

18. *Juan Gelman en Montevideo*. Disco compacto, Ayuí, A/E 224 CD, Uruguay, 2000.

Pasó como pasa el ave,
pa allá,
con rumbo a la ausencia.

Pocos días antes de su muerte me volvió a decir unos versos de Atahualpa Yupanqui que la andaban rondando y que me había recitado ya en un par de ocasiones. Eran el estribillo-cita de “Recuerdos del Portezuelo” (1953):

Parezco mucho y soy poco
esperemos y esperemos
pa cuando salga de pobre
viditay, conversaremos.

Me pidió que le llevase textos de bagualas y de vidalas. Y de huaynos. Pero sobre todo bagualas, me dijo.



- VILARIÑO, Idea, *Diario de juventud*, Montevideo, Cal y Canto, 2013.
- *Antología de la violencia*, Montevideo, La Gotera, 2004. 1.ª edición, Buenos Aires, Schapire, 1972.
- *Poesía completa*, Montevideo, Cal y Canto, 2002.
- *Poesía (1945-1990)*, Montevideo, Cal y Canto, 1994.
- «Presentación», en *Canciones*, Montevideo, Banda Oriental, 1993.
- *Conocimiento de Darío*, Montevideo, Arca, 1988.
- *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*, (Brochure), Montevideo, Arca, [1986]. Reeditado en la Colección Al Margen de *El Sur también insiste*, Montevideo, sin fecha.
- *El tango*, dos fascículos (números 117 y 121) de la serie *Capítulo*, Buenos Aires, Cedal, 1981. El texto de estos fascículos es recogido posteriormente en el libro *El tango* publicado por Cal y Canto, Montevideo, 1995. Las citas están tomadas de la segunda edición de Cal y Canto, Montevideo, 2014.
- «¿Penetración cultural?», carta de lector firmada con el seudónimo Camelot. En: *Marcha*, Montevideo, 23-IV-1971.
- *Las letras de tango*. Buenos Aires, Schapire, 1965.
- «Los tres lenguajes del tango», en *Número*, 2.ª época, n.º 3-4, Montevideo, V-1964.
- *Nocturnos*, Montevideo, Número, 1955.
- AHARONIÁN, Coriún, «Palabras previas». En: Idea Vilariño, *El tango*, Montevideo, Cal y Canto, 2014.
- FRAISSE, Paul, *Psicología del ritmo*, Madrid, Morata, 1976. Citado por Idea Vilariño.
- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1952.
- Rocca, Pablo (editor), *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Universidad de la República, Montevideo, 2012.
- VIGLIETTI, Daniel, «Dos orillas de un mismo río», Montevideo, *Brecha*, 8-V-2009.

DISCOGRAFÍA

- Juan Gelman en Montevideo*. Disco compacto, Ayuí, Uruguay, A/E 224 CD, 2000.
- Los Olimareños, *Cielo del 69*. Vinilo, Orfeo, Uruguay, ULP 90543, 1970.
- *Hasta siempre / Ya me voy pa la guerrilla*. Vinilo de 17 cm, Ayuí, Uruguay, A/S 2, 1971. Hubo una edición anterior de la revista *Estudios*, circa 1967, también en vinilo de 17 cm. Las dos canciones integraron un vinilo de 17 cm de duración doble, de *Ediciones Mundo Nuevo*, ES-008, circa 1968.
- Daniel Viglietti, *Canto libre*. Vinilo, Orfeo, ULP 90537, 1970.
- Idea Vilariño, *Poesía*. Disco compacto, Ayuí, Uruguay, A/M 39 CD, 2004.
- Alfredo Zitarrosa, *Zitarrosa/7*, Vinilo, Cantares del Mundo, Uruguay, CM 0024, 1973.

MARADIT IREK DEPESTRIC ESTROGLA MINERACION UARROETRO



En Cuba, 1967. Mirando el mar junto a Miguel Barnet.