

Los sesenta de Idea Vilariño: poesía, política y canción*

M. Teresa Johansson M.**

Universidad Alberto Hurtado



Una escritura interior, marcada por los gestos de reserva y contención, inscribe a Idea Vilariño en el campo literario uruguayo y expresa una compleja relación entre poesía y política tanto en su obra como en su figura autorial. Partícipe de la Generación del 45, que también integraron Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Ida Vitale, Mario Benedetti, Idea Vilariño amplió su quehacer literario al transitar por la crítica, la traducción, la escritura de canciones y la compilación de antologías. Su figura podría leerse como un reverso especular de la de Mario Benedetti, quien fuera su colaborador y amigo, pues si bien en términos ideológicos ambos autores compartieron una cercanía con los movimientos de izquierda en Uruguay, participaron en la fundación del Frente Amplio, se vincularon con militantes del MLN, Tupamaros, y no

* Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto FONDECYT de postdoctorado n.º 3130 615 de la Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile. Agradezco la generosa colaboración de Ana Inés Larre Borges, quien me otorgó importantes referencias bibliográficas.

** Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Chile y académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Sus líneas de investigación se relacionan con temas de memoria, testimonio y literatura en el Cono Sur. Es autora de artículos y capítulos de libros sobre literatura latinoamericana, entre otros: "Escritura comprometida: itinerario del testimonio en el Cono Sur" y "Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973". Actualmente realiza un proyecto posdoctoral FONDECYT sobre representaciones del espacio y la subjetividad en la narrativas del período revolucionario y dictatorial en Chile, Argentina y Uruguay. También desarrolla estudios sobre posmemoria, narrativas y documentales audiovisuales.

renegaron su apoyo a la Revolución Cubana hasta su muerte, la relación entre poesía, política y lenguaje en sus obras se plasmó en formas muy diferenciadas.¹ Mientras Benedetti fue el gran poeta del exterior, del amplio público lector y la sociabilidad afectiva, quien transitó por las geografías europeas del exilio latinoamericano desplegando la lengua rioplatense en sus registros coloquiales, en ocasiones plétórica de optimismo emocional y, en otras, urgida por la denuncia política, Idea Vilariño se mantuvo en un lugar inverso: escribió de manera excepcional poesía con un marcado tema político, colaboró desde un lugar anónimo con producciones artísticas que se transformaron en emblemas revolucionarios, nunca salió al exilio, viajó poco al extranjero, y fue hasta sus últimos días una habitante montevideana entre la ciudad y el balneario.² Después de una larga trayectoria dedicada a las letras, en el año 2009, muere Idea y una veintena de personas asiste a su funeral, mientras que dos semanas después multitudes se congregaron en el entierro que despedía a Mario Benedetti, ambas escenas se superponen y proyectan el contraste entre estos dos representantes del campo poético uruguayo.³

Este artículo propone un acercamiento a algunas dimensiones políticas en la escritura de Vilariño y focaliza su producción en lo que podría denominarse el amplio arco de la década de los sesenta, horizonte temporal iniciado a fines de los cincuenta cuyo término se extiende hasta los inicios de los setenta, con el fin de los procesos revolucionarios en el continente.⁴ Este sentido, el período de “los sesenta” se asocia a ciertos eventos históricos, pero también a un “espíritu de época” que en el campo literario manifestó una transformación de las relaciones entre sujeto letrado y sociedad guiada por la imperante noción sartreana del “compromiso” del escritor, que se masificó en los debates sobre la función de la literatura. Por otra parte,



1. Mario Benedetti escribe en el año 1962 en una crítica a una edición reciente de *Poemas de amor*: “Idea significó un hecho insólito en la poesía uruguaya, no solo por el soplo renovador que, en materia de ritmo y de lenguaje, casi desde su arranque representó su obra, sino también –y principalmente– por la desolada, sincera, patética visión del mundo que, en versos de buena ley, transmitía esa voz nueva e implacable” (352).

2. Así, el tenor melancólico de Montevideo que constata la pérdida del ambicioso proyecto modernizador de inicios de siglos, se plasma también en las fotografías personales de Vilariño que enfatizan el halo de la herencia modernista que comparten su figura y la ciudad. Esto demarca también los intereses de investigación literaria de la poeta respecto a la obra de Herrera y Reissig.

3. Después de su muerte el 28 de abril, Idea Vilariño fue velada en la Universidad de la República, dos semanas después, el 17 de mayo, fallece Mario Benedetti quien fue despedido en el Palacio Legislativo de Montevideo.

4. Hay coincidencia entre los críticos en determinar el año 1973, fecha del golpe de estado chileno como el fin de las expectativas de los proyectos revolucionarios en el continente, no obstante, estos tienen una rearticulación en Nicaragua en 1979.

durante los sesenta, un nuevo sentimiento epocal da cuenta de una afirmación de la identidad nacional inscrita en el escenario latinoamericano y tercermundista, factores que concurren a enfatizar la dimensión histórica de la experiencia colectiva y su cariz liberacionista.

A continuación, se propone leer de una manera integrada las relaciones entre política, escritura y biografía en Idea Vilariño a partir de distintas orientaciones: la historia de sus renunciadas a las revistas culturales; el libro *Pobre Mundo* que compila una selección de poemas que se puede integrar con el término de “poesía política”; la creación de canciones que la autora realiza durante la década de los sesenta y, finalmente, una lectura de los presupuestos ideológicos inscritos en su libro *Antología sobre la violencia*. Estos ámbitos permiten pensar integradamente una diversidad de géneros de escritura junto con una particular figura autorial cuya producción se inscribe en el campo de las luchas emancipatorias de la época oscilando entre las posiciones enunciativas de afirmación y distanciamiento, y también de autoría y anonimia.

I. Las renunciadas a las revistas



En la biografía intelectual de Idea Vilariño se destacan iniciales eventos significativos como su colaboración en la fundación de *Número*; las traducciones que realizó de manera personal y junto con E. Rodríguez Monegal, además de su temprano interés por la música popular. Desde la década de los cincuenta, su presencia intelectual realza tanto sus convicciones políticas de izquierda como una afirmación de género en un espacio dominado por una persistente presencia masculina. En este contexto, cabe destacar dos episodios en los que Idea Vilariño expresa la radicalidad de su posición política y, en cierto sentido, va más allá en su crítica ideológica de lo que pudieron llegar sus contemporáneos. En las renunciadas de Idea Vilariño a las dos revistas más importantes del período, aparece una actitud de rechazo concebida como un gesto existencial y autoafirmativo.⁵ El rechazo concretado en su acto afirmativo y pragmático de la renuncia vincula una concepción política de la escritura con la expresión de un deber de consecuencia moral al tiempo que subraya un distanciamiento público ante aquello que no puede ser aceptado, aquello intolerable. Interesa recordar la renuncia de Idea Vilariño a la revista *Número* de la que fuera fundadora en Montevideo en 1949 junto con Emir Rodríguez Monegal y Manuel

5. Esta actitud anticipatoria de una postura existencialista en el campo literario es refrendada por Hugo Achugar quien propone que si bien “la obra de Idea Vilariño y especialmente su poesía coinciden con el existencialismo en tiempo y época casi como una suerte de espíritu de los tiempos”, existe una suerte de elaboración anticipada toda vez que “la poeta ya había intuido sino pensado esta misma filosofía pero en verso” (150-151).

A. Claps. A pesar de su larga trayectoria de colaboración, Idea Vilariño se margina de la publicación, argumentando “[...] que la lógica de los nuevos tiempos había obliterado su participación directriz en la nueva *Número* que se negaba a politizarse” (Benedetti, 1972; Rocca, 36). El antecedente de esta dimisión se retrotrae a 1954 cuando, en Estocolmo, escribe “A Guatemala”, poema político que dio origen a tempranas fisuras intelectuales con Rodríguez Monegal.

El segundo acto de renuncia de Idea Vilariño manifiesta una rotunda autoafirmación de las reivindicaciones de género, una disputa por la voz y la libertad en la enunciación de una retórica femenina. Su actitud consecuente implica esta vez la negación a colaborar con *Marcha* por el acto de censura por parte de su director, Carlos Quijano, quien objetara versos de su poema “El amor” de 1955.⁶ Esta determinación la mantuvo fuera del semanario por más de una década, hasta el año 1972. Protagonista de una querrela por el lenguaje que dejó en evidencia los límites impuestos al léxico de las mujeres, la determinación de Vilariño ante la censura y su consecuente marginación de *Marcha* visibilizó el gesto autoritario masculino al interior de los conglomerados intelectuales de izquierda. El rechazo de Idea Vilariño a reproducir un espacio para el género femenino definido por los signos de la inferioridad, reclusión doméstica, y condición dependiente junto a la negación de una lengua alternativa que opta por un registro diferencial, fue una determinación temprana en su escritura. Con este acto de autoafirmación, Idea Vilariño sumó una nueva renuncia al historial de consecuencia ideológica, orientada por un ideario político que integró una perspectiva de género, si bien distanciada del discurso feminista, inmersa en un escenario de reivindicaciones emancipatorias y de ampliación de la conciencia de la libertad durante la década de los sesenta.⁷

En términos biográficos, la adscripción de la autora a los postulados de la izquierda revolucionaria no solo se evidencian en el cuasi obligado viaje a Cuba y la colaboración con Casa de las Américas, recordemos su viaje a La Habana en 1968 como jurado del Premio, sino que fijan una fecha muy temprana con el poema “A Guatemala” que, a pesar de la ambivalente recepción de la crítica y el abierto descrédito de comentaristas en periódicos,⁸ abre el escenario de la poesía comprometida en Uruguay, tal

6. Los versos: “un pañuelo con sangre semen lágrimas”.

7. Tanto la negación como el rechazo serán dos actitudes de época en la década de los sesenta: “La fuerza de la negación, afirma Marcuse, está en el ‘gran rechazo’ [...]”. El gran rechazo no quiere ser un programa político. Es un esfuerzo por encontrar un nuevo “locus” de la crítica o –lo que es lo mismo– por intentar una nueva determinación de la idea de emancipación humana”. (Lechner, 5-7).

8. Cito un comentario sobre el poema –hoy irrisorio–, de un lector anónimo en una nota titulada *Cursilería*: “Y para expresar su lamentable simbolismo poético, compara a ese país

como lo expone con claridad Pablo Rocca en su estudio sobre las “Revistas del Río de la Plata”, “Cuando Arbenz fue derrocado por directa injerencia de los Estados Unidos, Idea Vilariño escribió el primero de sus poemas políticos: ‘A Guatemala’. Un poema, hay que remarcarlo, y no una serie de artículos, trajo las divisiones iniciales entre los que hacían *Número* y las páginas culturales de *Marcha*. Dos cartas de Rodríguez Monegal a la autora, del 23 de setiembre y el 15 de octubre de 1954, plantean la polémica entre una postura remisa a contaminar lo estético con lo social y otra, antípoda, que se expresa en una composición que usa la prosopopeya para mostrar al país centroamericano con la forma de una mujer libre, luego esclavizada por los marines. El texto nunca nombra al invasor, confiando su eficacia persuasiva a una voz en segunda persona que apunta a una lectura analógica entre discurso y realidad inmediata, inclinando su simpatía por esa mujer-país con una forma de tratamiento familiar” (Rocca, 23). Si bien el año 1954, Idea Vilariño inauguraba un registro nuevo para la poesía uruguaya mediante un tratamiento figurativo de un sujeto colectivo de acción revolucionaria; el poema quedaría recluido y excluido de su libro de poesía política *Pobre mundo*.⁹



II. Pobre mundo y la poesía política

Idea Vilariño se distanció de las líneas más explícitas de la vertiente poética que Luis Bravo llamó “modelos comunicantes”,¹⁰ próximos a la estética de la “otredad” que imperó durante los años sesenta; no obstante, lo anterior, el contenido político ingresó a su poesía asociado a la concisión lingüística, a un nuevo tratamiento de las imágenes, cierto tono de escepticismo propio de su poética. En este sentido, se hace posible repensar la noción de “poesía política”, concebida bajo los supuestos de un marcado

bajo el régimen comunista con la muchacha emancipada a quien miran sus hermanas con temor y con lástima, por el triste fin que la espera” (Colección I.V. Impresos).

9. “El poema fue recogido por primera vez en *Poesía* (1941-1967), Idea Vilariño. Montevideo: Arca, 1971. La autora no estaba segura del valor del poema, ya que no lo incluyó en su primer libro en el que dominan los textos de asunto político (*Pobre mundo*. Montevideo: Banda Oriental, 1966), ni en la reedición ampliada de este título publicada por Arca, Montevideo, 1988” (Rocca, 190).

10. La denominación de “poéticas comunicantes” es definida por Luis Bravo en su libro *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* como una vertiente estética de la década de los sesenta: “Esta línea opta por un coloquialismo conversacional que reivindica el uso de términos y giros expresivos del habla propia de la comunidad lingüística rioplatense, incursionando más tímidamente en la variedad propiamente uruguaya. A la vez lo comunicante privilegia la función referencial por sobre lo estético, distanciándose, a veces en demasía, de la función poética propiamente dicha” (80).

énfasis en el contenido y la función referencial del poema en detrimento de la elaboración formal, para pensar también las innovaciones del lenguaje con vinculadas con la transformación de las posiciones del sujeto que la poética de Vilaríño produce.

El poemario *Pobre Mundo* publicado por primera vez en 1966 elabora directamente temáticas histórico-políticas relacionadas con el espíritu epocal de los sesenta, en los poemas aparece un nuevo escenario de transformaciones tecnológicas, las amenazas bélicas en el marco de la Guerra Fría con las luchas liberacionistas latinoamericanas y la violencia revolucionaria. Judy Berry-Bravo en su artículo “Idea Vilaríño: imagen social y política en la poesía uruguaya” destaca que *Pobre mundo* elabora una aproximación “vivencial” al siglo xx cuyo carácter es universal e histórico, dado que en estos poemas “la voz lírica medita sobre la tecnología moderna” y su capacidad de “aniquilamiento y destrucción”, se integra una reflexión poética sobre el destino planetario y sobre la injusticia en América Latina.

El poemario *Pobre Mundo* tuvo una segunda edición definitiva y aumentada dos décadas más tarde, en el año 1988, la cual incorporó nuevos poemas.¹¹ La lista final es breve pero elocuente en sus mismos títulos: “La Isla” “A Jorge Salerno”, “Playa Girón”, “Digo que no murió”, 1967, “Agradecimiento”, 1968, “a quienes nos están enviando folletos con las fotos de los cadáveres de los guerrilleros muertos en Bolivia”, “A René Zavaleta”, “Por fin”, “A Nicaragua”, 1979, “Con los brazos atados”, Vietnam, 1969. Agregaremos, pese a su filiación más indirecta, el poema “Hay por qué”. Finalmente, cabe anotar que el poema “A Guatemala” (Estocolmo, 1954) se incorporará a la edición de *Poesía completa* en 2002 como parte de *Pobre mundo*.

Una lectura comparada de esta selección de poemas expone algunas características diferenciales respecto del resto de su poesía, entre estas puede anotarse una actitud de exteriorización del sujeto de enunciación hacia eventos sociohistóricos latinoamericanos, ciertas operaciones formales tendientes a distender la concentración de los versos y nuevo dinamismo narrativo bastante excepcional en su obra.

Judy Berry-Bravo recalca que los poemas elaboran una problemática a la altura de la humanidad, pero a la vez manifiestan las luchas regionales contra el imperialismo norteamericano; así el enemigo ideológico se hace presente en varios poemas mediante la sinécdoque de “la bota”. En esta

11. Tal como lo expone Berry-Bravo: “[...] la poeta divide el tomo en dos secciones, permitiendo descubrir lo que se encuentra más allá de los parámetros poéticos de otras vertientes. En el libro original, sin divisiones, habían aparecido solamente tres poemas de la segunda parte: ‘Playa Girón’, ‘En la noche de luna’ y ‘A René Zavaleta’. Si bien esta vertiente tuvo mayor acento en lo político que en el resto de su obra poética, los ocho textos que se agregaron a la última edición la convierten sin duda en la proclama social más consistente de la autora a la fecha” (Berry-Bravo, 165-166).

poesía política, Vilariño crea una topografía latinoamericana alejada de lo telúrico y lo paisajístico, cuyo rasgo común es un escenario político desde el cual emana una nueva condición latinoamericana. Se configura en su poesía una espacialidad geopolítica, una inscripción de topos o lugares poéticos referida a eventos históricos que proyectan el imaginario territorial de América Latina inscrito en el tercer mundo y en la lucha revolucionaria. Así, Vietnam se superpone a las muertes de los militantes uruguayos del MLN.

En estos poemas el sujeto poético ha abandonado la mirada introspectiva y ha salido bruscamente, bajo cierto apremio, hacia el exterior. Apelado por imágenes fotográficas y relatos de la violencia y tortura es conminando a otorgar voz a una presencia desbordante que irrumpe en el aquí y ahora de la enunciación:

Ahora mismo [...]
hoy
lo están pateando. (“Con los brazos atados a la espalda”)

El uso de deícticos remarca una función enunciativa vinculada con el testimonio y hace presente a un “otro”, mártir, que singulariza al sujeto colectivo; la imagen poética expone los fragmentos de esos cuerpos violentados. En la poesía de Vilariño el sujeto de la revolución siempre está cercano a la derrota y a la muerte, o bien es una víctima de la represión sistémica proveniente de un poder infranqueable.

Pero no
pero tú no te estás muriendo solo
tú
los otros él tú
los muertos solos
arropados de amor de pena están
muriéndose en nosotros para siempre. (“La Isla”)

El sujeto de la enunciación enfatiza una posición de testigo que da cuenta de lo visto o vivido, puede hablar por “otros”, los mártires de una causa y, en ocasiones, toma la voz de un colectivo. La retórica testimonial está presente en el uso de la deixis: el aquí y el ahora de la enunciación construyen la temporalidad presente del testimonio; a la vez que el “yo” y el “nosotros” expresan una referencia de sujeto testimoniante. Tanto las situaciones de violencia extrema como las imágenes de los vencidos son expresadas bajo formas no hiperbólicas, consistentes con el uso de un lenguaje “corriente”. En este sentido, a diferencia del marcado tono épico y del énfasis dialectal que caracteriza la poesía de los sesenta, los poemas políticos de Vilariño se escriben en un español panhispanico que no quiere ser

coloquial, ni culto, ni rioplatense. Esta preeminencia material del signo no diferencial configura una poesía política latinoamericana distanciada de las limitaciones de las marcas regionales y más bien afirmativa, de una espacialidad continental integrada. Desmitificadora, la poesía política de Vilaríño se distancia también del carácter utópico, su tono heroico y optimista es exiguo en extremo. Por el contrario, gran parte de sus poemas puede leerse como écfrasis de distintas imágenes de la muerte y la violencia. Incluso la lista de títulos y dedicatorias de los poemas podrían constituir un breve obituario epocal. En esta trama, la negación de la muerte pasa a constituir el único rasgo utópico que junto a una voz del “nosotros colectivo” no volverá a reaparecer en su poesía posterior.

El último de los poemas políticos del libro ha sido escrito en plena dictadura uruguaya y, por tanto, es un poema situado en un intervalo sociohistórico: si bien el proyecto revolucionario ha sido destruido a nivel nacional, la revolución sandinista cumple el rol de rearticular el imaginario de la izquierda latinoamericana:

Di un puñetazo
dos
en la pared.
No puede respirar por un momento.
Dije una palabrota.
Dije otra.
Y al fin enmudecí y
al fin me quedé inmóvil contra un marco
tratando de vivir/ de respirar
y me dije
por fin
dios
sucedió
por fin
hoy diecinueve
del mes de julio del setenta y nueve. (“Por fin”, “A Nicaragua”)

A diferencia de los poemas anteriores y dadas las nuevas condiciones de enunciación en dictadura, el sujeto colectivo y la dimensión de exterioridad han desaparecido de la escritura, en tanto los procedimientos de omisión se han realizado. El sujeto de violencia coincide en el poema con el hablante y no se proyecta como “otro”:¹² su expresión es privada, golpes e insultos interiores reproducen una contraviolencia que ha dado lugar al

12. Esta identidad de los sujetos es para Ana Inés Larre Borges una constante en la poética de Idea Vilaríño: “[...] la conciencia de la identidad que registra un yo y la existencia del sujeto que escribe, la íntima identidad del corpus y el cuerpo, un tema que está obsesivo en la matriz de la poesía de Idea [...]”. (“Idea Vilaríño: el diario vivir”, 46).

acontecimiento esperado, pero bajo otros órdenes de representación. El contexto ha sido omitido y el hablante encerrado ha tomado la posición de las anteriores imágenes de los sujetos de violencia: “inmóvil contra un marco”, capturada en la fotografía esta voz ha quedado fuera de la historia y distanciada de los “otros”.

El espacio que habitará el sujeto poético en los siguientes poemas es un lugar de resistencia desde el cual retorna a una posición escéptica, debatida entre aparecer y desaparecer e instalada en la omisión y el vacío de contenidos referenciales. Así en “Hay por qué”, poema cuya fecha al pie –1972– delimita una frontera histórica al demarcar el término del período de los sesenta, inscribe al sujeto poético en un movimiento contradictorio que oscila entre el rechazo y la aceptación del mundo exterior con sus componentes de naturaleza y acontecer histórico:

No hay por qué odiar los tangos
ni el mar
ni las hormigas
no hay por qué abominar de la sonrisa
del sol
de los mandados
de los torpes cuidados de los hombres
no hay por qué estar asqueado de los diarios
de los informativos de la radio
de las concentraciones
O hay por qué
Hay
Si habrá
Vaya si habrá
Sí. Pero
Pero no hay que
Supongo. (“Hay por qué”, 1972)

El poema presenta el dilema entre el imperativo moral de aceptación cabal del contexto y su crítica, al tiempo que abre la posibilidad de oponerse a la historicidad. La demanda proveniente del mundo en su aceleración –rítmicamente inscrita en una suerte de “seguidilla” de pentasílabos y trisílabos– choca con un rechazo (“O hay por qué”), la presencia del adversativo “pero” frena la afirmación y mitiga la oposición entre un distanciamiento total y la cercanía sin mediaciones. De esta manera, en “Hay por qué” tanto el principio de causalidad que guió la acción política como el imperativo de no rechazar el orden de lo contextual son puestos en suspenso con la mínima aparición del sujeto poético que en un presente incierto duda, y aparece apenas en un “Supongo”. Este sujeto que había desaparecido de la escritura política, aparece brevemente con su escepticismo radical.

La política de la literatura en la obra de Vilariño propone un particular modo de decir que reconfigura los mundos comunes. Si, de acuerdo a Ranciére, “la expresión “política de la literatura” implica, entonces, que la literatura hace política en tanto que literatura, en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido” (17), la poética de Idea Vilariño habría generado de manera muy temprana modos de afirmación y distanciamiento de la experiencia histórica unida a ciertos locus de la memoria inscrita en una épica de los vencidos.

III. Letras de la canción popular

En esta trama de relaciones entre escritura y política que atravesaron la producción creativa de Idea Vilariño tiene un lugar destacado la creación de letras de canciones que fueron musicalizadas por cantautores de gran trascendencia en la escena cultural uruguaya de los años sesenta. Tal como lo postula Carina Blixen, la canción será una respuesta de Idea Vilariño a los problemas asociados a la cuestión del arte comprometido: “La poesía comprometida plantea el problema del lector, al que es necesario llegar, tener en cuenta y transformar. La vía será, además de un lenguaje que no cree en sí dificultades, la afirmación del canto” (*La vida escrita*, 150).¹³

Idea Vilariño encarará las disputas en torno a “lo popular” y el imperativo del alcance masivo asociado a la escritura comprometida explorando la frontera entre literatura y música. La década de los sesenta activó en la escritura de Idea Vilariño nuevas orientaciones vinculadas a su interés por la música popular, tempranamente expuesto en sus estudios sobre el tango. Su amplio conocimiento de la historia de la música popular del Río de la Plata, incluye, entre otros, los versos camperos, el vínculo entre payadores urbanos y canciones gauchescas, tonadas, zambas y vales. A partir de este amplio registro, el género de la canción tomará distintas variantes en su producción, una de estas vinculada con la escritura “comprometida”.

Durante los sesenta, la música popular desarrolló un vigor sin precedentes y el campo cultural uruguayo manifestó una vitalización como consecuencia de la apertura al encuentro artístico de creadores provenientes de distintas disciplinas. En una nota autobiográfica, Vilariño usa la metonimia del destino: “mi buena estrella, digamos, me acercó un día a esa pléyade de grandes cantores populares” (*Canciones*, 5). En este contexto de nuevas relaciones en el campo artístico, en el cual la figura de Mario Benedetti, como colaborador de las producciones del canto comprometido, fue

13. La interpretación de Carina Blixen avanza los siguientes términos: “Sus canciones, al integrarse a las voces del canto popular y a una tradición de ‘decir opinando’ que parte de los cielitos de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), son las que con mayor felicidad resuelven el imperativo ético del compromiso” (*Idea Vilariño: Una poética de la intensidad*, 104).

gravitante. Idea Vilaríño escribió letras de canciones: *La canción y el poema* para Alfredo Zitarrosa; *A una paloma* para Daniel Viglietti, *Ya me voy*, “pensada como una milonga que se transformó en una guantanamera” (6), entre otras. En el año 1973 escribió la canción *Los orientales* para el dúo Los Olimareños.¹⁴ En *Los Orientales* destaca un énfasis militante vinculado con la irrupción política del MLN,¹⁵ pero también una retórica que toma elementos criollos vinculados al imaginario gauchesco, independentista.

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/.

Mediante una sincronía de temporalidades, la canción ensambla las caballerías del ejército artiguista armadas con lanzas y sables con la presencia inminente de la guerrilla urbana situada en las “esquinas”; Idea Vilaríño se vale del imaginario “foquista” expresando la aparición de grupos revolucionarios diseminados en una geografía nacional extendida por cuchillas, montes y campos. El dinamismo en la versificación y un ritmo de “irrupción” subrayan el imaginario de los “focos guerrilleros” vinculado con una retórica heroica y nacionalista de tradición gauchesca. Por tanto, *Los Orientales* fue considerada un himno de resistencia e identidad nacional que conecta dos momentos emancipatorios: la primera independencia nacional y el presente de la revolución.

El tono épico que no tuvo presencia en la poesía de Vilaríño, se expresó en el género de la canción comprometida y modificó su lugar de



14. El denominado canto nuevo, canción de protesta o canción militante tuvo entre los principales exponentes en Uruguay a quienes musicalizaron las letras de Idea Vilaríño y fueron los responsables de la formación de una nueva audiencia nacional: así lo expone con claridad Abril Trigo: “If the combined production of these artists coalesced into the formation of a national public and became even part of a continental artistic and political movement, individually they addressed different audiences. While Los Olimareños were popular idols in Uruguay, as their intensive recording demonstrates, but less known out of the country except in Argentina, and Viglietti had become a sort of cult singer among middle class, young, and politically radical urban audiences, urban and rural, in the country and abroad, particularly in Argentina. Despite their political differences (while all of them shared a certain anarchist penchant, as the political crisis unfold Zitarrosa affiliated to the Communist Party, while Los Olimareños and Viglietti took a different path, with the latter becoming a sort of musical spokesman of the MLN-Tupamaros—a famous guerrilla group of the country), this had to do less with their political affiliation and more with their esthetic options, their specific repertoires, and their different styles of singing and addressing their audiences” (Abril Trigo, 103).

15. De acuerdo a varios testimonios, la canción inicialmente decía “los tupamaros” pero probablemente debió cambiarse debido a la censura, cuando el gobierno de Pacheco Areco prohibió la referencia al movimiento en medios masivos y en la prensa.

enunciación.¹⁶ Entregadas las letras a los músicos y a los cantantes, Idea Vilariño desplazó su autoría y se instaló en el lugar del anonimato: “A la vuelta de Los Olimareños al país, lo cantó el estadio entero y yo, nadie, entre ellos” (*Idea: La vida escrita*, 98). A pesar de la alta difusión popular del género de la canción, Vilariño tomó la posición de una presencia ausente, tomando un lugar político distanciado del protagonismo, e incluso de la autoría que implicó un desaparecer en la voz de otro, en la multitud, ceder la escritura a un nuevo sujeto político que intentaba restituir un sentimiento de comunidad nacional.

IV. Antología y contraviolencia

Finalmente cabe señalar un último lugar de enunciación de Idea Vilariño, su trabajo de antologadora, cuyo carácter puede ser marginal, pero que da luces sobre los contenidos y debates de la década de los sesenta. Idea Vilariño publicó *Antología sobre la violencia* en Buenos Aires, en 1971, libro que compendia distintos fragmentos sobre el fenómeno de la violencia con alcances históricos y universales. La vida del libro fue muy corta puesto que la situación política argentina hizo que el editor lo retirara inmediatamente de circulación, de modo que desapareció de las librerías apenas publicado. El volumen tenía la finalidad de intervenir en temas de debate público en el marco del auge del mercado editorial asociado a los públicos masivos. Idea Vilariño asumió las tareas de selección, compilación junto con una mínima presencia de autoría inscrita en los márgenes de los textos a través de breves anotaciones.

Antología sobre la violencia entrega algunos indicios para comprender la concepción de violencia en el pensamiento de Vilariño durante la década de los sesenta en consonancia con la discusión del campo intelectual latinoamericano. Así, la noción de violencia durante el período revolucionario se presenta directamente articulada con la idea de contraviolencia, una réplica a la violencia sistémica que eventualmente tendría capacidad para fundar un nuevo orden. Los distintos fragmentos de la antología exponen las condiciones estructurales de la injusticia y la legitimidad del uso de la fuerza en el contexto de procesos liberacionistas. La selección de los autores y los fragmentos permite entrever la perspectiva ideológica de Idea Vilariño en su posición de intelectual latinoamericana, tercermundista, con una perspectiva transnacional y liberacionista. Su orientación marxista da cuenta

16. En el prólogo al libro *Canciones* Idea Vilariño da cuenta de la relaciones entre sus canciones y un carácter optimista y colectivo inherente al período histórico de los sesenta: “Mi previa indiferencia por comunicar, mi larga vergüenza de publicar lo escrito, dejaron lugar a la alegría de escuchar esos textos tan bien musicalizados, tan bien cantados, que daban cuerpo a sentimientos e ideas que tantos compartían” (*Canciones*, 5).

de un prisma para mirar todas las problemáticas de época, como la lucha de clases, la condición de pobreza del sujeto latinoamericano, los procesos de descolonización mundial y la opresión de las poblaciones negras, que son las temáticas seleccionadas para abordar el tema de la violencia. En este sentido, atraviesan sus páginas una multiplicidad de acontecimientos sociales, revueltas estudiantiles, masacres, movimientos sociales, guerrilla urbana vinculados con luchas independentistas, historias de esclavitud y levantamientos de masas: turbas, disturbios y matanzas, que construyen el imaginario de la época. Esta diversidad temática se ve refrendada en una multiplicidad de autores que configuran un campo poscolonial y latinoamericano en el que están Fanon, Cesaire, los obispos latinoamericanos, Rodolfo Walsh. Por su parte, el libro integra un espectro amplio de textos documentales, teóricos y de cultura popular, tales como crónicas de Tupac Amaru, las canciones de Chico Buarque, entre muchos otros.

Idea Vilariño realizó su tarea de antologadora, según sus palabras, con “apuro, cólera y compasión”, y desde cierta ausencia de autoría imprimió, en una muestra de autores y fragmentos, las tensiones que atravesaron el escenario socio-político latinoamericano, y expuso en la noción de violencia uno de los principales conceptos que permitieron interpretar ideológicamente su tiempo histórico.



A modo de cierre

Este itinerario por la producción escritural de Idea Vilariño, en la década de los sesenta, constata su lugar primordial en el campo cultural uruguayo, su amplitud de intercambio artístico e intelectual así como el carácter personal e irrepetible de su figura.

El marcado talante existencialista de Idea Vilariño expuso una postura afirmativa de los vínculos entre literatura y política en el contexto de un compromiso con proyectos revolucionarios, y se situó asimismo en la performatividad política del rechazo. La correlación entre los distintos tipos de autoría y los actos performativos del testimonio dieron origen a una retórica de compromiso que la poeta desplegó en una variedad de géneros. Así, en los signos de lo mínimo, lo sintético y lo rotundo, sin moderación, ni afecto, la poesía de Idea Vilariño se abrió, durante los sesenta, hacia un contexto sociohistórico de carácter referencial e integró la presencia del “otro” en estado de violencia y proyectó un sentido de comunidad, pero sin transar los núcleos preponderantes de su poética que se inscriben en el escepticismo radical ante la ingenua consecución de un horizonte utópico y en la negación de una actitud optimista despojada del peso de la memoria de las víctimas. Si en el grueso de su poesía resalta un temple conciso y minimalista, vuelto hacia las dimensiones interiores de la subjetividad,

y una ocupación preferente en el ritmo y el léxico; en esta etapa “de los sesenta”, se expresó en su poética una gravitante presencia de la alteridad, inscrita en la imagen y de la incorporación de episodios históricos. En la escritura realizó un gesto de apertura hacia el exterior, integró elementos dialógicos y subjetividades colectivas al tiempo que desplegó un lenguaje testificante.



- ACHUGAR, Hugo, «¿La salvación por el amor?» en *Idea: La vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto/Academia Nacional de Letras, 2007.
- BLIXEN, Carina, «La sobreviviente» en *Idea: La vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto, Academia Nacional de Letras, 2007.
- «Idea VILARIÑO, Una poética de la intensidad», en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento* (poesía, teatro y otros géneros), dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca, Ediciones de la Banda Oriental, 1997, pp.101-124.
- BENEDETTI, Mario, «Idea Vilaríño o la poesía como actitud», *Literatura uruguaya siglo XX*. Cuarta parte, Montevideo: Arca Editorial/Ediciones La República, 1991, pp. 351-364-2012.
- BERRY-BRAVO, Judy, «Idea Vilaríño: imagen social y política en la poesía uruguaya», en Espina, Eduardo (comp.), *Neo, post, híper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura*, Santiago: Ril Editores, 2008.
- *Idea Vilaríño: Poesía y crítica*, traducción de Amanda B. Pérez, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- BRAVO, Luis, *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*, Montevideo: Estuario Editora, 2012.
- LARRE BORGES, Ana Inés, «Idea Vilaríño: el diario vivir», *Escrituras del yo, Revista de la Biblioteca Nacional* 4/5, Montevideo, 2011, pp.43-59.
- LECHNER, N., *Marcuse: crítica y utopía*, Materiales de discusión, Santiago: FLACSO, 1980.
- RANCIÈRE, Jacques: *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- ROCCA, Pablo (ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata, Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo: Universidad de la República, 2012.
- TRIGO, Abril, «Modern Foundations of Uruguayan Popular Music», en Vila, Pablo, ed. *The militant song movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina*. Maryland: Lexington Books, 2014 (97-120).
- VILARIÑO, Idea, *Poesía completa*, Montevideo: Cal y Canto, 2007.
- *Canciones*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1993.

