

Introducción

B/V

Para mí, en aquel entonces, significó bastante: el trabajo en equipo, la obligación de escribir, conocerlo a usted. Ahora me parece cosa de otro mundo.

Idea Vilariño a Mario Benedetti

Apenas resolvimos que esta entrega de la revista debía dedicarse a recordar el centenario de los nacimientos de Idea Vilariño y Mario Benedetti, uno de los integrantes del Consejo de Edición (huelga decir que el poeta) vio la imagen que identificaría la convocatoria: B/V. Las iniciales de sus apellidos, unidas y separadas por una línea de corte, emblematicaban aspectos que, de manera estilizada, podían reconocerse en cada escritor. Junto al sonido idéntico en español de los dos signos gráficos, aparecía el dibujo que los disparaba en sentidos opuestos. La B mayúscula sugería la expansión de espacios, contenidos en líneas curvas, cerradas, tal vez flexibles; la figura de la V clavaba, con dos trazos convergentes, su ángulo afilado en la tierra: tendencia ascética, de un irse despojando era, al tiempo, vaso abierto hacia el Cielo cielo. Por supuesto que nadie lo enunció así, ni yo lo vi en ese momento y que el comentario, harto perfectible hasta lo desechable, corre por mi cuenta.

Alcanza solo con ver el conjunto poético, *Inventario/Poesía completa* de uno y otra, para adivinar la distancia que los separó en sus decisiones creativas. Pongamos en torno a ese núcleo el resto de su obra y confirmaremos la actitud disímil: Benedetti se prodigó en decenas de libros que recorrieron todos los géneros literarios; Idea dejó un conjunto de artículos, ensayos y traducciones y un generoso diario que todavía conocemos de manera incompleta. Sin embargo, me apuro y me arriesgo a decirlo, subyacía en los dos accionares una búsqueda de lectores y un trabajo de formarlos, más o menos explícito en cada caso (como se leerá a continuación, en la entrevista realizada por Benedetti, Idea niega rotundamente esa intención), y que tal vez fuera uno de los cometidos que se propuso alcanzar ese conjunto heterogéneo de artistas e intelectuales del medio siglo XX (¿se nota que estoy evitando decir “Generación del 45”?). Sobre los proyectos generacionales y el proceso con el que nuestros dos escritores se inscribie-

ron en ellos diré unas poquísimas cosas: se ha escrito, se escribe en esta misma entrega y se seguirá escribiendo, porque siempre estamos rehaciendo la historia de nuestra cultura.

Es difícil rescatar los primeros contactos entre Benedetti y Vilariño. La parte del *Diario* de Idea, aún inédita, podría decirnos algo al respecto. Hay mucho mito en las tertulias y no poco misterio en las relaciones personales. Hacia 1950 hubo reuniones de los integrantes de la revista *Número* en torno a Juan Carlos Onetti, pero fueron tardías y de impreciso recuerdo. Seguramente, un par de años antes, fue Emir Rodríguez Monegal quien los acercó. Todavía en octubre de 1950, y cuando Benedetti ya se había incorporado a la dirección de la revista *Número*, Rodríguez Monegal le seguía reprochando por carta a Idea Vilariño la resistencia que habían tenido para su integración.¹ Presumo que es preferible remontarse a otro tipo de encuentros, el de la lectura mutua. Si la casualidad hizo que ambos nacieran y murieran en los mismos años con días de diferencia, tal vez haya sido menos casual que publicaran su primer libro en 1945. Y, observando la cuidadosa atención que ambos tenían por todos los libros, por más que *La Suplicante* y *La vispera indeleble* (un mal libro de un buen poeta, según dicen que dijo Juan Cunha)² hayan sido casi clandestinos, a ellos no pudieron pasarles desapercibidos. La participación en las revistas de esos

1 Las cartas de Emir Rodríguez Monegal a Idea Vilariño se encuentran recogidas en *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogo y tensiones (1945-1960)*, Pablo Rocca editor, Montevideo, CSIC, 2012. Otro rescate de estas cartas, con algunas de las escritas por Idea que quedaron registradas en su *Diario*, puede leerse en Natalia Obelar, Cecilia Aircadi, Ana Inés Larre Borges, “Un diálogo (im)pertinente. Emir Rodríguez Monegal – Idea Vilariño”, en *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional*, N.º 9, Montevideo, 2014.

2 En más de un lugar es posible encontrar este comentario. Lo tomo de Hortensia Campanella, *Mario Benedetti. Un mito discretísimo*, Montevideo, Planeta, 2008, p. 51.

años puso los ojos de uno sobre el quehacer del otro, y especialmente la presencia cohesionante de *Marcha* sirvió más de una vez de rebote. El concurso de *Marcha* de sonetos a Don Quijote organizado por el semanario en 1947 tuvo a Benedetti como participante y a Idea Vilariño, bajo el seudónimo de Elena Rojas, como jueza implacable desde la revista *Clinamen*, de la que era activa organizadora.

A principios de 1948 Benedetti había comenzado a colaborar con *Marcha* y al final de ese año había fundado su propia revista, *Marginalia* (nov. 1948-dic. 1949), que alternaría con las publicaciones del período. El 9 de abril de 1948 desde las páginas del semanario había sido una de las varias voces en el debate por “Una nueva literatura”, tal el título que Carlos Maggi había elegido para su reflexión en la primera entrega de *Escritura* (oct. 1947). José Pedro Díaz en *Escritura*, colaboradores conocidos y anónimos en *Marcha*, dieron su parecer en un intercambio de ideas que puso en consideración la existencia de una nueva generación y de una nueva literatura. En esta primera parte de la polémica Díaz y luego Manuel Flores Mora destacaron la necesidad de un “estado de lucidez” (que Benedetti refrendaría aunque luego dijese que “le [hacía] falta calor a nuestra inteligencia”) con el que esa generación había intentado salvarse del camino de lo cursi. Una intervención tardía de Rama, “Generación va generación viene”, aparecida en el último número de *Clinamen*, mayo-junio de 1948, cerró esta parte de la polémica refutando la existencia de una generación. Cuando apareció el artículo de Rama ya había ingresado un sesgo diferente de la discusión que Rama no alcanzó a registrar: se produjo entonces una segunda parte que sería, casi, otra polémica, a partir de una nueva intervención de Maggi en *Marcha* en junio de 1948. En esta nueva fase aparecieron, tipificados por Maggi, los rasgos de dos actitudes críticas que circulaban en los medios: aquella que acometía la obra artística con rigor, frialdad, objetividad por un lado y, por otro, la que presentaba la lectura del crítico como vivencia personal. Maggi reconocía a los cerebrales: Rodríguez Monegal, Martínez Moreno, Real de Azúa, Mauricio Muller y Homero Alsina Thevenet y se afiliaba a los que leían como acto vivo (o entraña). En la suma imperfecta de las dos polémicas tuvieron su origen, aplicadas a la crítica literaria, las muy reiteradas categorías de lúcidos y entrañavistas que, con esos términos, no nacieron allí y para las que, cabe aclarar, el recién surgido grupo *Asir* no era tomado en cuenta.³ Es de sospechar que el cambio de postura

de Maggi en menos de un año (se lo señaló Homero Alsina Thevenet en un artículo respuesta) tuviese que ver con el magisterio de José Bergamín. Ni Vilariño ni Benedetti fueron incluidos en alguno de estos compartimentos, pero se saben bien los reparos de Vilariño a Bergamín y la demostrada afinidad intelectual con Rodríguez Monegal.⁴ Benedetti parecía un poco descolocado en este nuevo damero. Apareció como colaborador de la revista *Número*, fundada por Idea Vilariño, Manuel Claps y Rodríguez Monegal, en la quinta entrega de noviembre-diciembre de 1949, participó en el especial 6-7-8 que homenajeó a la generación del 900 y a partir del número 9, julio de 1950, pasó a formar parte del Consejo de Dirección.

Previo a estos pasos que consolidaron sus afinidades, Benedetti había publicado en *Marcha*, el 2 de setiembre de 1949, un comentario de las dos primeras entregas de la revista *Número*. Sobre los poemas que Idea Vilariño había publicado en el número 2, Benedetti se había pronunciado con rigor: “Idea Vilariño reincide en su poesía desorientadora y extrañamente musical. Es probable que el redescubrimiento que ha efectuado de ciertos repiques del lenguaje (a cuyo subyugante sonido resulta difícil sustraerse) esté perjudicando el verdadero fondo poético de su obra, ya que resulta

que a partir de la segunda intervención de Maggi se comenzaron a utilizar “dos epítetos que intentaban definir opuestas actitudes literarias, y tal vez vitales: lúcidos (el equipo de *Marcha*) y entrañavistas” (p. 39). Encuentro esos términos en *Marcha* del 16 de diciembre de 1949, en medio de una polémica sobre premios literarios y una recriminación a Rodríguez Monegal por haber sido parte de los jurados. En respuesta a una breve carta de Maggi, Manuel Flores Mora y Ángel Rama, que en ese momento dirigían las páginas literarias del semanario, se dirigen a Maggi como “este apasionado entrañavista” a quien debían molestarle “las reiteraciones de los lúcidos”. Sobre el rótulo identificador “Generación del 45” siento una hipótesis. Sin duda fue Rodríguez Monegal el padre del título: en el libro citado lo reafirma y lo fundamenta en ciertos hechos de relieve sucedidos en ese año. Sin embargo cabe aclarar que largo tiempo pastoreó esa definición a la que llegó, con exactitud, en *Marcha* el 28 de diciembre de 1956, en uno de sus balances anuales sobre la situación del cuento uruguayo. Tengo para mí que el aserto fue ayudado por los artículos sobre literatura argentina que había publicado entre 1955 y 1956 y reunido en el libro *El juicio de los parricidas*. Ellos comenzaban definiendo, con sobradas razones, una generación argentina del 45. Creo que eso ayudó a sellar el nombre de la de la costa oriental.

4 Ver Alicia Torres, “Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional” en *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional*, N.º 9, 2014, pp. 295-316. En este artículo Torres recoge de la parte editada del diario de Idea el momento en que conoce a Rodríguez Monegal: “Octubre 3 de 1945: Ayer conocí a Rodríguez Monegal” (*Diario de juventud*, 2013, p. 482). Incluye fragmentos interesantes del diario aún inédito que revelan la relación especial que se entabló entre los dos.

3 Todas las intervenciones están reunidas en el libro *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*, Pablo Rocca editor, Montevideo, CSIC, Universidad de la República, 2009. En *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966) Rodríguez Monegal asegura

cada vez más señalada su tendencia a sumirse en un caótico verbalismo”. ¿Qué poemas sufrían esta carga de advertencias? Idea había publicado en *Número* tres inéditos: uno era “Paraíso perdido” que daría nombre al poemario que a fines de 1949 editaría el sello de la propia revista. Los otros dos: “Poema con esperanza” y “Los cielos” deberían esperar un par de años para ser conocidos en el que sería el cuarto libro de Idea: *Por aire sucio*. ¿Eran justas las observaciones? Acerca de la musicalidad sin duda acertaba y, como sabemos, ese sería un descubrimiento temprano de la poeta, herencia de una escucha familiar, y un consistente, riquísimo, imprescindible recurso en toda su poesía. También iba a ser un método de estudio de la poesía, sus ritmos y sus masas sonoras, a partir del conocimiento de la obra del rumano-francés Pius Servien. Sobre el exceso y la posibilidad de que su abuso perjudicara lo que Benedetti llamaba “el verdadero fondo poético de su obra”, más allá de la incertidumbre sobre qué cosa sería ese fondo, se podrían hacer algunas especulaciones. “Paraíso perdido” era un poema en el que ritmos, geminaciones, reiteraciones y una sintaxis sutilmente reñida con la gramática no eran obstáculos de un sentido que reverberaba desde una legítima oscuridad. Un par de meses antes en el mismo semanario Benedetti había explicado su idea sobre “Hermetismo y claridad en la literatura” (*Marcha*, 8 de julio de 1949). Respecto a los otros dos poemas, Benedetti estaba advirtiendo un énfasis y un nudo en la obra poética de Idea. Con cautela y repitiendo a sus mejores comentaristas, digo que tal vez ellos reforzaban lo más experimental, en el sentido vanguardista, que la poesía de Idea había mostrado en su libro *Cielo cielo* (1947). Es posible que, en un extremo de desrealización, se estuviese llegando al borde de ese “caótico verbalismo” que Benedetti subrayaba. Alguna razón le daría la evolución inmediata de la poesía de Idea. Estos dos poemas, publicados luego en *Por aire sucio*, quedarían anclados allí, a diferencia de otros incluidos en ese volumen que iban a pasar a sus libros posteriores, mayoritariamente a *Nocturnos* (1955). *Por aire sucio* sería entonces un libro de pasaje en el que Idea extremaría las audacias verbales de *Cielo cielo*, al tiempo que maduraba su poesía futura. Las dos cosas eran necesarias para anticipar esa gran década poética para Idea que fue la de los años 50. Asimismo cabe señalar el papel de las revistas como bancos de prueba de los procesos poéticos: el autor se animaba a mostrar sus resultados más atrevidos mientras el crítico se sentía en la obligación de balizar los caminos del lector y de paso los del propio escritor. ¿Adivinó Benedetti derroteros y desvíos? ¿Habría influido con su advertencia y su

intuición en las decisiones futuras de Idea? ¿Suceden así las cosas?⁵

Antes, y en el mismo párrafo del artículo de *Marcha* en el que aparecían esos juicios sobre los poemas de Idea, Benedetti escribía: “Un cuento de Juan Carlos Onetti, ‘El señor Albano’, representa las mejores páginas que ha publicado *Número*. Desde el equívoco del título hasta ese final incierto en que la angustia y el cansancio se vuelven acogedores, esta de Onetti constituye una de sus más absorbentes narraciones, y en ella está presente todo lo bueno que anunciaba su frustrada *Tierra de nadie*”. El tal cuento al que Benedetti premiaba con elogios no era otra cosa que el capítulo final de la novela *La vida breve* que se publicaría al año siguiente.⁶ Ese momento en el que se cierran, hasta donde pueden hacerlo, los hilos narrativos de la novela, es complejo aun para el lector que ha leído todo lo anterior. Benedetti conseguía escapar de esa necesidad argumental y apreciar en el relato todas las calidades y misterios que luego, con la inclusión en la novela, se multiplicarían. Otra vez la lectura de Benedetti parecía desplegarse en tres tiempos: la lectura presente, ahora entusiasta, remitía a promesas frustradas en obras anteriores y, presumo que sin saberlo, daba el espaldarazo al que sería uno de los libros fundamentales de Onetti, de la literatura uruguaya y de la de cualquier lugar y tiempo (excúseseme el exabrupto).

Agrego todavía dos notas más de esta ya fatigada nota bibliográfica. Benedetti destacó en ella que la revista venía publicando, desde el primer número, una traducción de *Crimen en la Catedral* de T. S. Eliot realizada por la dupla Vilariño-Rodríguez Monegal. Se trataba de la versión que estrenaría Teatro del Pueblo, dirigido por Manuel Domínguez Santamaría, un colectivo de teatro independiente al que Idea y su hermana estaban vinculadas. Benedetti señalaba sin asombro que la obra había sido representada por dos conjuntos

5 Cuando al año siguiente Idea incluya en *Número* 10-11, setiembre-diciembre 1950, poemas de *Por aire sucio*, elegirá tres de los que luego emigrarán a los *Nocturnos*. En el capítulo dedicado a Idea Vilariño en *Literatura uruguaya del medio siglo*, reproducción ampliada de un artículo en *Marcha*, Emir Rodríguez Monegal estudia, en la edición de *Por aire sucio* que no circuló, impresa en diciembre de 1950, el efecto de la enfermedad en los poemas de Idea; y los compara con la colección que formaron la edición definitiva de 1951, para señalar el pasaje y la maduración hacia la futura poesía. Para una revisión exhaustiva y exacta de la crítica a la primera poesía de Idea, en especial la realizada por Emir Rodríguez Monegal, ver Alicia Torres, artículo citado en la nota anterior.

6 Claps afirma haber recibido de Onetti ese texto en la confitería Helvética en Buenos Aires. Rodríguez Monegal dice que había leído la novela aún inédita, en 1949. Benedetti parecía menos informado que sus futuros compañeros en la revista.

teatrales en Montevideo. Además de la puesta de Teatro del Pueblo, un elenco italiano la había representado en el Solís. Finalmente, Benedetti imputaba excesiva seriedad en la revista, un visible cerebralismo que ganaba a la dirección y a los colaboradores, una circunspección que no sintonizaba con la juventud de quienes la organizaban. Y sin embargo... él mismo se incorporaría, meses después en esta aventura.

¿Por qué insistir en esta Introducción con la exagerada exégesis de una brevísima bibliográfica? ¿Solamente, como se insinúa, para destacar las cualidades lectoras de quien la escribe? ¿Porque reúne, sin vasos de cerveza por medio, a personajes de especial relieve en nuestras letras? ¿Porque nos marca inicios, albores, derroteros de obras que van a ser fundamentales en nuestra cultura? Sí, pero además para lanzar una sonda en el tiempo que haga posible catar y rescatar una tarea con la que un grupo de escritores, intelectuales, artistas creía colaborar en la formación de una comunidad lectora (ver, en la entrevista que se reproduce a continuación, la magnífica respuesta que da Idea Vilariño cuando Benedetti la interroga por la aventura de *Número*). Las preguntas que me hago son: ¿qué leían, cómo leían, qué entendían que debía ser esa cosa tan huidiza que llamamos literatura? ¿Por qué hacer la apuesta por lo complejo, por lo empujado? Volviendo la pregunta más trivial y, ahora, reportando un asombro que no exhibía Benedetti: ¿cómo iniciar una revista con la entrega, en tres números sucesivos, de la traducción de *Crimen en la Catedral*? ¿Qué país era este en el que dos elencos distintos representaban esa obra de Eliot?⁷ Se me dirá que no era todo el país. Era una de las varias utopías, término que Quevedo tradujo como “no hay tal lugar”.

En el país de los mitos, de las excepciones, de los hechos imposibles corría 1950: centenario de la muerte del prócer, cincuenta años de *Ariel*, hazaña de Maracaná. Nuestra Utopía letrada sería sensible a la imagen alada en el escritorio de Próspero e intentaría rescatarla con una entrega especial de la revista *Número*: Año 2, N.º 6-7-8, *La literatura uruguaya del 900*. Si se trataba, como tantas veces se ha dicho, de una generación parricida, entonces debía buscar la tradición y su propia razón de ser en los abuelos. El 900 era la superficie azogada en la que quería reflejarse el grupo que se hacía cargo de su rescate. La señera figura de Rodó, homenajeada con la entrega, resumía parte de las aspiraciones generacionales, de su programa de vida y creación. Así

la veía Carlos Real de Azúa en un ensayo posterior, “El problema de la valoración de Rodó” (1967): “La seriedad y la vigilancia del proceso creador, la cabal responsabilidad al mismo tiempo estética y moral que presidió su carrera de escritor, el no infrecuente sacrificio personal y cívico que es como un contracanto púdico, soterrado, en un curso de vida tan rotundo y tan triunfal”.⁸ El conjunto de trabajos presentados en la revista era ejemplar y en algún sentido insuperable. También irrepetible hoy, porque insistimos en creer que nuestra noción de la literatura ha cambiado. Quizá caso a caso la crítica haya avanzado en los distintos temas que la revista expone, pero su misión de conjunto, la cohesión y coherencia de una actitud ya difícilmente sean reiteables. Hoy vemos en la elección hecha por la revista la consecuencia de un canon diseñado por Zum Felde y la consolidación de criterios de valor que nos cuesta aceptar. Se elegía a los mejores poetas, a los mejores cuentistas, a los mejores pensadores o novelistas. Pero, ¿por qué eran mejores, qué los hacía mejores? ¿La conciencia de lo estético, una medida de la belleza al “escribir bien” y bellamente verdades universales o trascendentes, una intención de novedad que desplazaba el sistema de representación hacia una búsqueda esencial e inmanente, el reconocimiento de una clausura estructural, de una especificidad y autorreferencialidad de lo literario, una capacidad de imprimir experiencia vicaria o formas de vida fuera de las lógicas de dominación, un fondo “órfico” que conseguía sustraer el sentido último o imponer una revelación sofocada?⁹ ¿No escondía o desplazaba esa selección otras formas de creación; no dejaba en la sombra otras estéticas de otras utopías que no coincidían con la que del 900 rescataba la inteligencia del medio siglo, con la propia de esa generación? Estas preguntas nos las hemos hecho muchas veces en las últimas décadas y hemos actuado en consecuencia, cambiando los procedimientos, revisando los énfasis, la idea de canon y de valor. Y sin embargo, sin que esto sea quebrar una lanza por todo lo que el 45 nos legó, me animo a volver a revisar el índice de esa entrega de la revista y agregar, de memoria, otras publicaciones afines, para reconsiderar la lección que se ha hecho. Porque lo que observo es que, si bien el rescate se sostiene sobre la obra, mejor o peor publicada, de un conjunto cerrado de escritores del 900, ese doble aherrojamiento se abre de dos formas. Por un lado, explicándola en el contexto

8 *Rodó, Cuadernos de Marcha*, 1, Montevideo, mayo de 1967.

9 Algunos de los profusos, caóticos conceptos de esta pregunta, que recorren, desde el romanticismo alemán hasta Rancière, pasando por Blanchot y Barthes, la noción moderna de literatura, son tomados de Alberto Giordano, “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica” en *El taco en la brea*, Santa Fe, UNL, Año 4, N.º 5, mayo 2017.

7 Para abundar en el punto ver la nota de Manuel Claps “Dos versiones de *Crimen en la Catedral*”, *Número*, año I, 3, Montevideo, julio-agosto de 1949, y el ensayo de Julia Ortiz “Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso de T. S. Eliot”, en *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogo y tensiones (1945-1960)*, Pablo Rocca editor, Montevideo, CSIC, 2012.

de un “ambiente espiritual” o bajo la influencia de la teoría generacional. Por otro, rompiendo el círculo hermenéutico, la tentación inmanente y formalista, la lectura cerrada, con el estudio de las revistas, las polémicas, los intercambios epistolares, los manuscritos y todo lo que los archivos guardan. No estoy siendo original al apreciar esto. Pero no quiero dejar pasar la oportunidad de terminar de despejar cierta amnesia que por algún tiempo hubo. Ya lo sabemos: no inventamos hoy el trabajo con los archivos. Quizá sea válido decir que lo estamos reinventando, pero no deberíamos desconocer lo que heredamos. En ese punto volvemos a la figura de Roberto Ibáñez, la formación del Instituto de Archivos Literarios en los años 40 del siglo XX y el ordenamiento de los papeles de Rodó, de Julio Herrera y Reissig, de Delmira Agustini. Antes aun, y sobre Delmira había trabajado Ofelia Machado;¹⁰ conciencia sobre lo mucho que la investigación de archivo producía tuvieron también algunos de los críticos del plan Reyles y José Pereira Rodríguez; ejemplo vivo de trabajo de campo lo proporcionaba Lauro Ayestarán. Un poco más lejos el propio Rodó se había formado leyendo la colección de *El Iniciador*, el periódico dirigido por Andrés Lamas, que, como su par argentino Juan María Gutiérrez, con el que tan cerca habían estado en la fundación del Instituto Histórico y Geográfico en 1843, se había dedicado a reunir papeles; entre ellos, los de Dámaso Antonio Larrañaga que, junto al otro presbítero, José Manuel Pérez Castellano, nos remitirían, viaje a la semilla, al punto de partida: la Biblioteca Nacional.

En torno al INIAL, fundado por Ibáñez, se habían formado varios de los jóvenes de la promoción que nos ocupa. Nuestros críticos señeros en los temas de su especialidad ya habían sabido explorar una idea de obra que ampliaba sensiblemente criterios estrechos. Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Ángel Rama, Real de Azúa, José Pedro Díaz por citar algunos, se habían provisionado en los archivos que comenzaba a reunir

la Biblioteca Nacional y en los que ellos mismos ayudarían a formar, a fin de estudiar a Rodó, a Herrera, a Viana, a Sánchez, a Roberto de las Carreras, a Felisberto Hernández. La lucha fue dura porque los archivos despiertan celos poco razonables, pero la misma tensión mostró la importancia que le dieron a esa producción que reformaba la lectura de la obra y reformulaba el concepto de literatura. El *Diario de viaje* de Quiroga, las actas del Consistorio del Gay Saber, el *Tratado de la imbecilidad del país*, los diarios de Rodó, los cuadernos imposibles de Delmira, las taquigrafías, la caligrafía, las inconclusiones y los textos interrumpidos de Felisberto, la correspondencia infinita rompieron tempranamente el cristal pulido de la obra o la resistencia a mostrarse que algunos escritores tuvieron: “Pero si nada *nos* dijo, *se* dijo mucho” reflexionaba Real de Azúa frente a la exposición de la colección de Rodó en 1947,¹¹ adivinando cuánto de eso que Rodó *se* decía en su intimidad quedaba ahora a disposición de los curiosos lectores-espectadores.

Después de este excursus, espero que no del todo injustificado, vuelvo a nuestros dos escritores. Rescato, del bello prólogo de Idea Vilariño a la poesía de Humberto Megget, esta feliz y ajustada afirmación sobre la “generación llamada del 45”: “Si hubo una promoción literaria que nació huérfana, sin audiencia, sin crítica, sin ecos, fue esa. Tuvo que ser a la vez creadora y crítica, que crear sus propios órganos de difusión, que crear un público”.¹² En 1949 Claps e Idea Vilariño habían dejado atrás la experiencia de *Climamen* y se habían embarcado, con Rodríguez Monegal en la aventura de *Número*. Benedetti continuó hasta el fin de ese año piloteando *Marginalia* y a mitad de 1950 se integró a *Número*. De los primeros años de la década tenemos documentada la inmensa tarea que acometieron los que llevaban adelante la revista. En los entresijos del resultado publicado en cada entrega estaba el trabajo incansable, tal como lo revela la propia Idea en alguno de sus reportajes o como testimonian las cartas intercambiadas con Rodríguez Monegal desde Inglaterra (ver nota 1). *Número* funcionaba con Claps, Vilariño, Benedetti y Sarandy Cabrera en Montevideo y Rodríguez Monegal desde Londres, agobiante en sus trabajos y en el ordenamiento del de los otros, incesante por seguir sacando la mejor revista del mundo, según su juicio.

Idea Vilariño se había formado entre la poesía y la música y ese encuentro no poco influyó en su

10 En dos momentos, por lo menos, de su *Diario de juventud*, Idea Vilariño menciona los cuadernos de Delmira con los que había trabajado Ofelia Machado y en las dos oportunidades traza las analogías con su propia escritura. El 15 de noviembre de 1944 escribe: “Tuve entre mis manos los cuadernos en que escribió, en que creó sus poemas Delmira. [...] Hay analogías que me conmueven”. Al año siguiente, el 28 de mayo, leyendo el libro *Delmira Agustini* publicado por Ofelia Machado vuelve a reflexionar: “Leo el *Delmira Agustini* de Ofelia. [...] Me puse a mirar las hojas de este cuaderno –jamás releo– y no reconozco más que una Idea, o dos. [...] Solo quiero decirme que los papeles no muestran sino una –o más– Delmira, pero parcial, y que nunca sabremos de ella”. Idea Vilariño, *Diario de juventud*, Montevideo, Cal y Canto, 2013, p. 448 y 474. Para una relación más abarcadora entre Idea y Delmira ver Carina Blixen, “Delmira: el sensitivo espejo” en *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional*, *op. cit.*, pp. 179-196.

11 “Rodó en sus papeles”, en *Escritura*, N.º 3, marzo de 1948. Cursiva en el original.

12 Prólogo a la edición de *Nuevo sol partido*, Montevideo, EBO, 1965; reproducido en *De la poesía y los poetas*, edición de Ana Inés Larre Borges, Montevideo, Clásicos Uruguayos, volumen 208, 2018.

creación. El recuerdo de lecturas juveniles y sobre todo de su padre recitando o leyendo en voz alta, la memorización de los poemas sonoros de los modernistas, acoplado a sus estudios musicales: el piano, el violín, produjeron en Idea un interés por eso que consideraba imprescindible en toda poesía: el ritmo. La atención a los ritmos y otros efectos sonoros en la poesía tuvo una doble consecuencia: afectó su propia creación poética, que nunca concibió sin el sostén rítmico, al tiempo que orientó sus estudios de otros poetas, a quienes iba a someter a los rigores analíticos de un procedimiento que aspiraba a ser científico. Una primera forma del rigor fue reducir un posible primer libro, planeado con veintiséis poemas, a una fina plaqueta, *La suplicante*, que apareció en 1945. El conjunto de poemas guardados o copiados en su *Diario*, fue por décadas la parte oculta de una punta emergente que creció lentamente y en forma de espiral.¹³ *Cielo cielo* (1947), *Paraíso perdido* (1949) y, finalmente, *Por aire sucio* (1951) fueron los lentos escalones de una primera etapa en la que las experimentaciones juveniles de distinto signo y las experiencias vitales de hondísimo y casi impronunciado dolor, se orientaron hacia una poesía con visos definitivos. Siento que en esta Introducción debo preguntarme, pero no intentar responder (en parte ha sido hecho, tal vez aún sea necesario seguir contestando esta llamada) cómo se realizó ese recorrido. Y cuando me paro en el punto de llegada: *Nocturnos* (1955) y *Poemas de amor* (1957) quiero no solo interrogarme por lo que tantas veces he oído y leído: “Por qué la poesía de Idea Vilariño conmueve y seduce cuando es tan escéptica, tan ascética, tan descarnada; cuando una y otra vez nos pone ante los ojos lo que no queremos ver, lo que hace difícil y dura la vida”.¹⁴ Quiero también hacerlo sobre otras originalidades: ¿cómo fueron leídos, en 1957, esos diez poemas de amor reunidos en hojas sueltas dentro de una carpeta negra, escritos a mano y reproducidos en copias facsimilares?, ¿qué se entendió de ese gesto de intimidad: ver la letra

con que se escribían esos poemas, sin que apareciera, todavía, la dedicatoria “A Juan Carlos Onetti”, justa y engañosa clave autobiográfica que prometía revelar el arcano?,¹⁵ ¿cuántos los pudieron leer allí y cuál fue su posterior derrotero?

Los poemas políticos de Idea Vilariño debieron esperar mayoritariamente a los años 60: los sucesos de esa década ameritarían la atención de su poesía y luego la de las canciones. Pero en 1954 lo acontecido en Guatemala la empujó a colaborar con un poema en un homenaje-denuncia que *Marcha* organizó. De allí salió el controvertido poema “A Guatemala” que escribió estando en Suecia y que le costó alguna crítica mordaz.¹⁶ En los años 50 Idea ya había comenzado a revelar el “pobre mundo” en el que vivía y vivimos: en 1966 hizo una primera edición de ese libro, *Pobre mundo*, que revisó y volvió a publicar en 1988, dejando entonces clara una doble dimensión: la de la incapacidad de armonizar al hombre, microcosmos, con el universo que lo entorna y la de las luchas que despiertan ambiciones redentoras. El título no discernía entre la aseveración y el lamento. También los años 50 fueron los de afinación del método analítico que Idea aplicó a la poesía de otros. Su primer trabajo en esa dirección fue de 1947, un estudio publicado en el número 1 de la revista *Clinamen* sobre la poesía de Juan Parra del Riego. La búsqueda del análisis formal, sobre todo rítmico y fonético de la poesía, la llevaron hasta la obra de Pius Servien, un rumano radicado en Francia que se había empeñado en desarrollar una crítica geométrica de la poesía. En 1952 Idea resumió la obra de Servien en un ensayo minucioso que publicó en *Número*, 20; al mismo tiempo, en la revista, trabajó los grupos simétricos en Antonio Machado (1951) y la rima en Julio Herrera y Reissig (1955) y en 1958 publicó en folleto de la Facultad de Humanidades *Grupos simétricos en poesía*. Pero el trabajo acumulado iría aplazando su publicación: haría una parcial en 1986 y la que sería su edición definitiva quedaría postergada

13 Cuando esta Introducción sea leída, habrá concluido una parte del trabajo “Poemas recobrados” que Ana Inés Larre Borges con un equipo de colaboradores está realizando en la Biblioteca Nacional. Desde el 18 de agosto, día del cumpleaños de Idea Vilariño, aparece en un sitio web al que se puede acceder desde el portal de la Biblioteca Nacional, un grupo de poemas rescatados del archivo de Idea Vilariño y que no figuran en su *Poesía completa*. El resultado de esa tarea seguirá abriendo posibilidades en el estudio de su poesía, como lo demuestra en esta entrega de la revista el artículo de Vanesa Artasánchez y Néstor Sanguinetti, miembros del equipo de trabajo. Allí aparecen los enlaces correspondientes.

14 Carina Blixen, “La sobreviviente”, en *La vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto, 2007. Véase, en el reportaje que reproducimos a continuación, la respuesta que da Vilariño a Benedetti cuando este le pregunta por el amor y la muerte en su poesía.

15 Es común afirmar que desde la primera edición los *Poemas de amor* están dedicados a Juan Carlos Onetti. No es eso lo que se informa en la nota al poemario en la última edición de la *Poesía completa* (2019-2020) ni lo que pude observar en internet: el hojear minucioso de un ejemplar de la segunda edición de 1958, que todavía constaba de los diez poemas en hojas sueltas dentro de una carpeta y en el que no vi dedicatoria alguna.

16 Dice la nota al poema en la *Poesía completa*, Nueva edición anotada por Ana Inés Larre Borges, Montevideo, Cal y Canto, 2019, p. 216: “Se publicó el 8 de octubre de 1954, a pesar de las reticencias de Emir Rodríguez Monegal, editor de literarias. Idea fue atacada desde la prensa conservadora: un violento suelto titulado ‘Cursilerías’ se publicó en *El Día*, 19-X-1954”.

Algunos integrantes de la generación alrededor de Juan Ramón Jiménez.



Colección
Idea Vilariño,
Iconografía.
Archivo
Literario
Biblioteca
Nacional,
Uruguay

y recién se iba a conocer algunos años después de su muerte.¹⁷

El caso de Mario Benedetti en esos mismos años, a la vera de las coincidencias con Idea Vilariño ya anotadas, fue notoriamente dispar. La búsqueda de la poesía, primer género en el que se expresó públicamente, hizo recorridos previsibles y luego dio saltos no tan fáciles de explicar. En los tanteos de los dos primeros libros resonaban ecos de algunos poetas de lectura inevitable en esos años: el tiempo en los paisajes y en las cosas de Machado, la interlocución amorosa de Salinas, la muerte de Dios en Vallejo. Nada de eso fue definitivo. Benedetti rehuyó de los hermetismos que provenían de la poesía pura o de los registros tardíos de las vanguardias. Como vimos, observó con ceño fruncido ese extremo en algunos poemas de Idea Vilariño y, aunque consta su aprecio por la originalidad de Humberto Megget, no debió sintonizar con lo surreal que atravesaba su poesía. La gran pregunta es cómo adquirió Benedetti, en su tercer libro de poesía *Poemas de la oficina* (1956), ese modo tan peculiar. Si en la poesía se revelaba algo conservador hasta la aparición de ese libro, en otros géneros, había resultado más osado. La lectura de escritores europeos le exigió interiorizarse de sus recursos narrativos. Sin duda en Joyce observó con acuidad las zonas más complejas: la trama no lineal, los puntos de vista, el monólogo interior, y también las más accesibles: los cuentos ciudadanos, el tono de *Dublineses*. En la narrativa, que aparecía en los años de su primera poesía, ya había probado con asuntos oficinescos (“El presupuesto” se publicó en 1949 en *Número*) y también investigado posibilidades novedosas como las practicadas en la novela *Quién de nosotros* (1953). Mientras

tanto había desplegado un amplio registro de trabajos críticos, más ensayísticos o más periodísticos, siempre exigentes. Tan promisorio era esa tarea que Onetti, en la correspondencia que mantuvo con Benedetti desde Buenos Aires a principio de los años 50, lo había visto mucho más cerca de un gran ensayo literario de trescientas páginas que de un buen cuento.¹⁸

Si bien se ha señalado que los *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani pudieron ser inspiración del sesgo oficinista de su literatura, creo que hay solo una coincidencia epitelial en las dos miradas oscuras de la realidad; Mariani tiene las “tinieblas” de Boedo (las de Castelnuovo, las del propio Arlt), su percepción deformada, interior, expresionista, un poco rusa del mundo que Benedetti no tiene y que sustituye por la melancolía y el pesimismo de un desencantado “aquí y ahora”. Habitado por ese mundo burocrático, falta precisar exactamente cómo logra convertirlo en literatura. Y en este punto también es inútil apelar a la lectura del sencillismo de Baldomero Fernández Moreno, que efectivamente hizo antes y que apenas le señaló más

17 *La masa sonora del poema*, edición de Ignacio Bajter, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2016.

18 El canje epistolar entre Mario Benedetti y Juan Carlos Onetti entre 1951 y 1954 fue publicado por Pablo Rocca en *Posdata*, Montevideo, 3 de noviembre del 2000, en la serie “Los archivos de la literatura uruguaya”. Onetti, que había recibido *Marcel Proust y otros ensayos* de Benedetti, le participó su agrado por ese libro y le confesó que *Esta mañana y otros cuentos* no le había gustado: “Usted hará ensayos, que le dicen –le escribió Onetti– y alguna vez hará alguno definitivo, de 300 páginas...”. Benedetti le respondió, con aire compungido, que tal vez fuera mejor crítico de los otros que de sí mismo. Y también se confesó: “Me gusta hacer crítica, pero más, mucho más, me gusta hacer cuentos. No sé si me importa demasiado si haré algún ensayo definitivo de 300 páginas, pero sí me importaría hacer un cuento definitivo de 5, 10 o cualquier número de páginas”.

las cosas que no debía hacer que las que sí debía; y con respecto a la proximidad en tiempo de publicación de los *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra, los *Poemas de la oficina* se me aparecen lejanos de lo mejor de ese libro de Parra que Benedetti debió conocer en ese momento ya que así sucedía con sus pares Rodríguez Monegal e Idea Vilariño. La lectura de Parra es interesantísima para auscultar entusiasmos y reparos y definir poéticas respecto del género. Rodríguez Monegal lo conoció temprano, lo persiguió en Londres, se acercó a él en Santiago, lo publicó en *Marcha* antes de la salida del poemario del 54 y escribió una preciosa nota con todos estos detalles, en 1963, en la primera entrega de la segunda época de la revista *Número*. Idea Vilariño escribió, en un artículo imprescindible, juicios muy severos al poemario recién conocido, en *Marcha* en 1955, que, según dijo, Parra no le había perdonado a fines de los 60 cuando lo conoció en Cuba. Benedetti hizo un balance de la obra de Parra que acompañó el artículo de Rodríguez Monegal de 1963 y que reprodujo en sus recopilaciones de ensayos literarios. Entre fines de los años 50 y principio de los 60 Benedetti consolidó un núcleo duro de su obra: entre las dos ediciones de sus cuentos *Montevideanos*, 1959 y 1961, publicó su novela *La tregua* y el anfibio ensayo *El país de la cola de paja*, ambos de 1960. *Poemas de la oficina* había sembrado temas, problemas y un estilo que convertirían a Benedetti en un suceso literario. Su labor periodística se había multiplicado hasta convertirse a partir de 1960 en su medio de vida. El único rubro en el que había fracasado era el teatro, en el que se reconocía incapaz, y que no volvió a practicar hasta veinte años después con *Pedro y el capitán*, otra frustración por lo menos en Uruguay. Algo debía estar haciendo mal razonaba Benedetti decepcionado, y no estaría lejos de ser este un magnífico tema de ensayo.

Un artículo de Ruben Cotelo, “Sobre una generación llamada del 45”, *El País*, Montevideo, 26 de marzo de 1967, escrito con la excusa de comentar *Literatura uruguaya del medio siglo* de Emir Rodríguez Monegal, afirma: “No existe una generación sin público, y la del 45 careció de él [...] El público vino después, entre 1958 y 1960 como consecuencia de la crisis y la demografía”. El recambio de revistas hacia 1955, de las muy literarias *Número* y *Asir* a *Nexo* y *Tribuna Universitaria*, preocupadas por la crisis y la revisión histórica del país, el tercerismo y la patria grande, resulta para Cotelo un síntoma de la transformación de los énfasis en los sectores intelectuales. El esfuerzo de formación del 45 tendrá fruto a la altura de la aparición de una nueva generación que incorpore otras inquietudes y alimente la gestión de nuevas editoriales, más abiertas que las existentes hasta ese momento, y ferias del libro con los necesarios mecanismos de promoción. Paradó-

jicamente la crisis, pero también la agitación social y la universalización de la educación media, coadyuvaron a la creación de un público lector en la década del 60, impensado diez años antes. La nueva generación lo consideró suyo pero no poco mérito tuvo el 45 para esa acumulación y en esa culminación.¹⁹

Los mentados 60: la historia, aunque más tupida, empieza a ser más conocida, más recorrida y recorrida, de manera que ahorraremos detalles. Como se sabe, el 1 de enero de 1959 las fuerzas revolucionarias tomaron el poder en Cuba y abrieron una etapa de la historia latinoamericana que todavía no hemos terminado de comentar. El efecto sobre Benedetti e Idea, con distintas velocidades y sintonías, tuvo puntos de contacto en el transcurso de la década. De la misma forma que la experiencia política nacional y latinoamericana los fue reuniendo entre sí, los distanció de Rodríguez Monegal.²⁰ Cuba fue un atractivo tanto en sus avances políticos como en las posibilidades culturales que abría. En una fuerte pulseada con su archienemigo norteamericano, la política cultural cubana buscó atraer a los intelectuales y escritores del continente. Para Benedetti, que alguna vez exageró su desinterés por la política antes de la revolución cubana, esta supuso una puesta al día con la política nacional y una toma de decisiones que tuvo sus escalas. El muy azotado ensayo *El país de la cola de paja*, que intentaba una mirada crítica sobre las condiciones de nuestra política, se había ido reeditando

19 En el número 101 del semanario *Jaque* de 21 de noviembre de 1985, Ruben Cotelo escribió tres páginas, 34, 35 y 36, sobre Emir Rodríguez Monegal, que acababa de morir. Significativamente el artículo que encabezaba la serie se titulaba “Genio y figura. La generación del 45 despidió a su inventor, Emir Rodríguez Monegal”.

20 En el muy preciso artículo de Alicia Torres, citado en notas anteriores, se afirma que las relaciones entre Idea y Emir se habían complicado hacia 1956 y se terminaron de enredar por un sonado episodio en *Marcha*: el director del semanario, Carlos Quijano, había censurado un poema de Vilariño a publicarse en las páginas literarias que dirigía Rodríguez Monegal y este no había defendido su publicación. Vilariño renunció a seguir colaborando con el semanario. Ese año, el 3 agosto, Emir había publicado en *Marcha* un artículo consagratorio: “El mundo poético de Idea Vilariño”. Torres transcribe el comentario de Idea en su Diario al otro día de la nota de Emir (esa parte del Diario está todavía inédita): “Atribuye demasiado a la enfermedad”, escribe Idea, con sentimiento de pudor por verse así revelada. Según había escrito Torres en un trabajo anterior (“Intimidad de las palabras. Idea Vilariño” en *Uruguayos notables. 11 biografías*, Montevideo, Linardi y Risso-Fundación BankBoston, 1999) lo mismo le iba a reprochar Idea a Benedetti, años después, cuando este publicara en *La Mañana*, 4, 5 y 6 de julio de 1962, un balance de la poesía de Idea con la excusa de la reedición de *Poemas de amor* en ese año (Este artículo sería recogido a partir del año siguiente en las ediciones de *Literatura Uruguaya Siglo XX*).

a lo largo de toda la década, con agregados sensibles a los cambios que se producían en su autor. Tal vez el más importante estuvo revelado por la inclusión de una “Posdata” a la cuarta edición del libro. Se trataba del discurso pronunciado el 10 de mayo de 1963 en la Casa del Pueblo del Partido Socialista, en el que analizaba el fracaso de la Unión Popular, conglomerado electoral de izquierda que se había presentado a las elecciones nacionales de 1962. Benedetti había accedido a formar parte de sus listas electorales y en su crítica sentaba juicios severos a la vida política y abogaba por una “auténtica Revolución” que no terminaba de definir. Aunque desencantado de la vía electoral uruguaya, parecía querer compaginar los cambios necesarios con algunas tradiciones nacionales. De allí que, a pesar de sus críticas al sistema político, mantuviera desde ese momento y a lo largo de toda la década, una relación compleja con la violencia revolucionaria. Según la biografía de Hortensia Campanella, en ese mismo 1963 conoció al Raúl Sendic, un procurador que estaba organizando a los trabajadores del azúcar y al movimiento armado que sería origen del MLN. Pudo no ser casual que coincidiera el discurso en la Casa del Pueblo con el primer contacto con Sendic, otro desencantado del electoralismo del Partido Socialista; y que incluso accediera a esconderlo en su apartamento luego de la primera acción pública de los Tupamaros: el robo de armas al Club Tiro Suizo de Nueva Helvecia el 31 de julio de 1963. Las aproximaciones y distancias con la lucha armada formaron parte de las decisiones políticas de Benedetti, hacia la formación del Frente Amplio primero y luego del Movimiento 26 de Marzo, del que fue su dirigente más connotado.²¹

En 1965 Benedetti decidió dejar el periodismo del que vivía y probar suerte en Europa. La decisión de su viaje produjo un malestar y una fuerte crítica desde la izquierda. Previo pasaje por La Habana, a principios de 1966 como jurado del Concurso Literario de Casa de las Américas, Benedetti se radicó un año en Francia donde asentó su amistad con el hasta entonces procubano Mario Vargas Llosa. Luego de esta experiencia vivió un tiempo en Cuba donde fundó y dirigió el departamento de investigaciones literarias de Casa de las

Américas. Entre 1967 y 1969 sus ensayos, conferencias, ponencias en congresos irían ahondando sus posturas políticas y radicalizando sus ideas sobre el papel del escritor y del intelectual en los procesos revolucionarios. A fines de los 60 se integró al movimiento opositor al autoritarismo político en Uruguay y, en Cuba, a propósito del sonado “caso Padilla”, encabezó la posición más fiel a la postura oficial del régimen cubano. Acontecimientos como la muerte del Che, el desarrollo de la lucha armada en el continente lo tuvieron atento: participó en el movimiento del canto de protesta con sus “letras de emergencia” y en la unidad de la izquierda uruguaya. Fundó en 1971 el movimiento 26 de Marzo del que fue dirigente hasta su salida al exilio en 1973.

Si los años 50 fueron sustanciales para la creación de una parte primordial de la obra poética de Idea, creo que fue la década del 60 aquella en la que adquirió gran difusión. En esa década publicó *Pobre mundo*, escribió poemas inspirados en hechos políticos relevantes: Playa Girón, Vietnam, la muerte del Che y de Jorge Salerno, y los acompañó con la composición de canciones: estas le dieron un alcance popular y hasta masivo. Las reediciones de sus dos libros anteriores, sobre todo *Poemas de amor*, que se había ido acrecentando, mostró que sus lectores, que en parte podían coincidir con el público sacudido por las preocupaciones sociales, no querían dejar de interrogarse sobre condiciones de la existencia humana que, al fin de cuentas, subyacían a la voz un poco más estridente de la protesta. No somos uno y para siempre, de donde un cierto optimismo e impulsos redentores colectivos no anulaban nuestra individualidad, nuestras peripecias personales, nuestros dolores más íntimos. Me parece que en el caso de Idea con mayor claridad, de Benedetti tal vez abrumadas por la cantidad, sobrevivieron las grandes preguntas que tenían que seguir resonando en la obra de quienes querían ayudar a construir un hombre nuevo, una nueva sociedad. Estaba claro que hacia la revolución, con ella en ciernes y aun en la derrota, las posturas fáciles no colaboraban con cualquier camino de humanización de la vida. Los años 70 encontraron a Benedetti e Idea próximos en sus afiliaciones y en el compromiso social y político, codo a codo en su colaboración con el canto de protesta, pero distintos en su proyección pública. Benedetti de nuevo se multiplicó entre el experimento lírico-narrativo de *El cumpleaños de Juan Ángel*, los discursos políticos, los artículos de combate. Idea preparó su *Antología de la violencia*, estudió con la agudeza y la fineza de siempre el tango, género popular por antonomasia en el Río de la Plata; pero no dejó de mover en espiral a su poesía que hizo cada vez más agudas y certeras las negaciones del mundo.

El golpe de Estado de junio del 73 los encontró con distinto grado de exposición. Muy expuesto,

21 Este tema espinoso trata de despejarlo sin prejuicios Stephen Gregory en su libro *El rostro tras la página. Mario Benedetti y el fracaso de una política del prójimo*, Montevideo, Estuario, 2014, parte de una investigación mayor sobre intelectuales y política de izquierda en el Uruguay. El episodio con Sendic lo tomo de la biografía escrita por Hortensia Campanella, *Mario Benedetti. Un mito discretísimo*, Montevideo, Planeta, 2008, p. 96. Las estadías de Sendic en el apartamento de Benedetti se vuelven confusas si se leen distintas biografías, por ejemplo la de Sendic escrita por Samuel Blixen o la del mismo Benedetti escrita por Mario Paoletti.

Benedetti debió marchar al exilio que tuvo varias etapas y puertos: Buenos Aires, Perú, Cuba, finalmente España. No dejó de escribir y de publicar y se convirtió en figura de referencia de las luchas contra las dictaduras latinoamericanas. Al mismo tiempo, sin renunciar a sus convicciones radicales, entendió que eran las culturas las arrasadas por las dictaduras y llamó con insistencia a resguardarlas. Por lo menos desde 1979 Benedetti escribió breves ensayos en los que priorizó la cultura y fijó las tareas del escritor en el exilio. Ese asunto abordaron “Las prioridades del escritor en el exilio” (1979) y “La cultura ese blanco móvil” (1982) entre otros, reunidos en el libro *La cultura, ese blanco móvil*. En su primera colaboración con *El País* de Madrid el 1 de octubre de 1982, titulada “Dicen que la avenida está sin árboles”, Benedetti escribió: “Ahora bien, el escritor que vive desgajado de su suelo y de su cielo, de sus cosas y de su gente no es alguien que aborda el exilio como un tema más, sino un exiliado que, además, escribe. Por otra parte, creo que el deber primordial que tiene un escritor del exilio es con la literatura que integra, con la cultura de su país”. Luego de revelar el intento de “genocidio cultural” perpetrado por las dictaduras del Cono Sur, agregó: “Por eso es tan importante que, tanto desde el interior de nuestros castigados países como desde el exilio, cuidemos nuestra cultura”.²² Como portavoz de esos exilios no solo cosechó elogios: también debió sostener una dura batalla ideológica contra el pensamiento conservador y contra los enemigos de Cuba. Idea Vilariño se quedó en el país. Retirada de la docencia, exiliada de Montevideo por largos períodos en el balneario Las Toscas, trabajó sin pausa en ensayos y traducciones. Siguió su investigación sobre los ritmos poéticos y preparó la edición de la obra de Julio Herrera y Reissig para la editorial Ayacucho que dirigía Ángel Rama, con un prólogo de calidad excepcional. A fines de los años 70 escribió una versión de su “Memoria primera”, un texto con el que suplía sus diarios perdidos anteriores a 1938. Esta Memoria fue luego copiada al final de la primera de las libretas en las que, en 1987, Idea pasó en limpio su diario. En ese período se mantuvo alerta a los sucesos del mundo y así quedó registrado, mientras redactaba su Memoria, el triunfo del sandinismo en Nicaragua, el 19 de julio de 1979: escribió, en homenaje, el poema “Por fin”. En 1980 publicó su libro *No*.

El regreso a la democracia fue desparejo para los dos aunque encontraron en el semanario *Brecha*, fundado en 1985, un nuevo lugar de convivencia intelectual. Idea Vilariño se reintegró a la docencia en la Facultad de Humanidades pero al poco tiempo se fue, “descorazonada”.²³ “En 1987 Idea copió los cuadernos

originales [de su diario], sencillos cuadernos escolares que escribía a lápiz, a nuevas libretas, las agendas perpetuas que dejó en su testamento con indicación de que fuesen publicadas. Son en total 17 libretas y abarcan un período que va de 1937 a 2007, dos años antes de la muerte de la poeta. Faltan las libretas correspondientes a los años 1968 a 1980, según denuncia la propia poeta en su diario” (“Criterio de edición” del *Diario de juventud*, 2013. El volumen publicado incluye cinco libretas). Decidió dejarse premiar y aceptó los muchos y merecidos reconocimientos que se le hicieron. Viajó un poco con ese fin, siguió sus traducciones “esclavizada” por Shakespeare, accedió también a algún reportaje y a que se hiciera un documental sobre su vida y su obra (Mario Jacob, 1997). Desde 1994 persistió en integrar su poesía anterior a 1945 en sucesivas ediciones como ya lo había hecho en parte en *Poesía 1941-1967* (1970) y preparó en vida su *Poesía completa*. Para Benedetti el regreso al país, su “desexilio” según un término que se le atribuye, fue un poco más intemperante. Aunque no haya sido del todo su voluntad, formó parte del enfrentamiento entre los viejos y los jóvenes y sufrió algunos duros cuestionamientos. Cambió el optimismo revolucionario de los años 60 por la perplejidad ante el derrotero del mundo a fines del siglo XX. Su experiencia, la caída de los regímenes comunistas, la derrota electoral del sandinismo, el avance del capitalismo le exigieron una mirada más universal que local y latinoamericana. Buscó afanosamente la esperanza después de la derrota y convertir los difíciles 90 y el trueque del internacionalismo por la globalización en motivo de reflexión. Desde su regreso al Uruguay en 1985 y hasta 2004, dividió el año entre Montevideo y Madrid, huyendo de los inviernos. Durante ese tiempo se siguió prodigando en ferias, lecturas, recitales. A partir de 2004 la enfermedad de su esposa, Luz, lo obligó a radicarse en Montevideo, dejar de viajar y reducir sus apariciones públicas. Siguió escribiendo hasta el final.

~

En último lugar, desplegaremos, como se estila, un mapa de ruta con mínimos mojones que guíen la lectura de la revista. Como estación inicial está la entrevista, ya canónica, que Idea otorgó a su amigo Mario, para ser publicada en el semanario *Marcha* en 1971. Responde allí, entre otros, a dos asuntos cruciales: el dilema entre escritura para sí y comunicación y acerca de sus grandes temas, el amor y la muerte, que propone como certezas y no como obsesiones. El carácter escrito de sus respuestas, que podría quitarle espontaneidad, le permite expresarse con su prosa exacta, cálida, inteligente, siempre seductora. A continuación, la sección dedicada a Idea Vilariño se abre con una primera apro-

22 *Articulario*, Madrid, Aguilar-El País, p. 15-16.

23 “Autobiografía” escrita en tercera persona: Idea Vilariño

Antología personal, Montevideo, EBO-APLU, 2012.

ximación a los “poemas recobrados” en el archivo de la escritora. Vanesa Artasánchez y Néstor Sanguinetti, miembros del equipo de investigación que dirige Ana Inés Larre Borges en la Biblioteca Nacional, explican el trabajo de recuperación de poemas de Idea que habían quedado fuera de su *Poesía completa* y vislumbran, en aquellos iniciales, los atisbos de la poeta futura. A continuación incluimos como “Rescate”, una parte del magistral ensayo de Martha Canfield, “La proyección cósmica: Idea Vilariño”, revisado por la propia autora. Como ella misma aclara, el trabajo se publicó hace más de treinta años y actualmente es muy difícil de consultar. Me arriesgaría a agregar que, además, circuló muy poco entre nosotros. Excelente oportunidad, entonces, para leer este estudio que analiza tres textos del libro *Por aire sucio* y dibuja, a partir de las imágenes del sol, la luna y la tierra, un tríptico cosmogónico. El análisis arquetípico y simbólico se erige sobre los ajustados comentarios retóricos y permite proyectar los sentidos de esos poemas sobre el resto de la poesía de Vilariño. El ensayo de Gustavo Lespada se detiene en la relación entre ritmo y significación, estudiando en la poesía de Idea aquellos rasgos de sonoridad y música que tanto preocuparon a la poeta para escribir su poesía y estudiar la de otros. Respiración de las palabras, deseo de la voz, Lespada afronta el estudio del poema como organizador del caos. Denise Rogenski realiza un recorrido complejo entre un poema de madurez de Idea y el concepto de “envío” de Derrida; con ello reestablece la relación entre el acontecimiento y su realidad poética y estudia las categorías de interlocución que crea el texto escrito. También entiende que parte de su sentido y su comunicabilidad decantan por la elisión de la anécdota y la inclusión del ritmo verbal. Esta parte se cierra con un testimonio: el de la poeta y profesora Tatiana Oroño, que recuerda las horas pasadas con Idea Vilariño en la ciudad de Florida, cuando se conmemoraron los 50 años de la generación del 45. El recuerdo se remonta más atrás hasta llegar al trabajo que la estudiante del IPA Tatiana Oroño hiciera inspirada en el trabajo sobre *Grupos simétricos* escrito por Idea Vilariño.

Por razones que se desprenden de la Introducción era esperable que los trabajos sobre Mario Benedetti tuvieran mayor latitud. Emilio Rucandio aplica la calificación de “peculiar” a ese escritor que, en pro de una meditada coherencia, recorre los empedrados caminos del compromiso. A través de la poesía se asoma a las incomodidades que esas posturas generaron al escritor. En sentido contrario, Antonio Monteiro observa, en el trazo del horizonte literario y político de Benedetti, la posibilidad de un lenguaje cómplice con un público que exige y acepta la interpretación crítica de la realidad. Constanza Correa Lust estudia una parte del ensayismo de Benedetti, el de mayor imbricación política, para

ver, implícita en él, la configuración de una poética. La lectura de Jaime Trías es calificada por el propio autor como “operativa, funcional y pragmática” con fines pedagógicos del conocido cuento “Réquiem con tostadas”; su trabajo ilumina el tema del relato, violencia doméstica y violencia de género, al tiempo que desentraña los elementos retóricos que hacen posible la sensibilización del lector. Finalmente, cierra la sección el artículo de Stephen Gregory, ese inglés-australiano que se quedó en Uruguay tratando de agotar las preguntas sobre Mario Benedetti. Gregory aborda uno de los momentos propicios en la obra de Benedetti para interrogarse sobre la función de la literatura. Hacia 1970, la circunstancia política y la encrucijada del compromiso sacuden la noción clásica atada a la autonomía literaria y exigen, desde nuevos registros escritos, ya no solo representar sino presentar lo referido. Ante esa cruz de caminos, mojonada por el periodismo y el género testimonial con su “escritura de verdad” (Rodolfo Walsh, en Argentina, sería el paradigma de esa situación, Carlos María Gutiérrez un buen ejemplo uruguayo),²⁴ Benedetti opta por la poesía para relatar la historia de *El cumpleaños de Juan Ángel*, convirtiendo el libro, según Gregory, en una epopeya popular revolucionaria (Paz y Badiou aparecen como teóricos controversiales). De esa forma da curso tanto a lo literario como a lo testimonial, alterando la forma “burguesa” de la novela, respondiendo a la crisis de la autonomía, al desencanto de lo moderno con su consecuencia, el fin de la literatura, sobre el que se especulaba en esos años y se sigue especulando hoy. La verdad de la literatura como alternativa a la verdad representada por el Estado (en particular cuando este se presenta como represor) reformula la relación entre escritura y democracia, abriendo nuevos cauces para la circulación de la palabra.

~

Entre los muchos agradecimientos que una publicación como esta debiera hacer: Consejo Académico de lectura de la revista y lectores especialmente invitados para este número, los propios articulistas en toda su gama, quiero dejar especial constancia de tres insoslayables: a Fermín Hontou, Ombú, por ofrecernos generosamente los extraordinarios dibujos que ilustran la tapa; a la Fundación Mario Benedetti por los consejos y las fotos y a Ana Inés Larre Borges que nos facilitó fotografías del archivo de Idea Vilariño.

Oscar Brando

24 Para este asunto es inevitable el reportaje que Benedetti le hace a Gutiérrez en La Habana, en julio de 1970, a propósito de la obtención del premio poesía de Casa de las Américas de ese año, que recogió con el título de “Carlos María Gutiérrez. El poeta que vino del periodismo” en *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972.