

**Memoria y escritura. Entre ruidos y silencios.
En torno a Luis García Montero y Hebert Benítez Pezzolano¹**

Daniel Nahum

profnahum@gmail.com

Instituto Profesorado Artigas. Montevideo, Uruguay

Resumen

La correlación de las poéticas literarias españolas con las latinoamericanas ha operado de diversas maneras desde la conquista hasta la actualidad. La tendencia de la influencia española sobre la latinoamericana cambia, especialmente, a finales del siglo XIX con el surgimiento del modernismo: desde entonces, desvíos e influencias mutuas irán sucediéndose en una dirección no lineal, no poco marcados por las nuevas ideologías del Estado del siglo XX. Un ejemplo de desvío estético, sin influencia evidente, surge al comparar la poética de Luis García Montero (Granada, 1958) con la de Hebert Benítez Pezzolano (Montevideo, 1960), aunque ambos se valen de la memoria y, por lo tanto, de la evocación para construir sus mundos poéticos. **Palabras clave:** Luis García Montero, Hebert Benítez Pezzolano, poesía contemporánea, memoria, poesía de España y América.

**Memory and writing. Between noises and silences.
About Luis García Montero and Hebert Benítez Pezzolano**

Abstract

The correlation of Spanish literary poetics with Latin American ones has operated in many ways from the conquest to the present. The trend of Spanish influence on Latin American influence changes, especially at the end of the 19th century with the emergence of Modernism: Since then, deviations and mutual influences will occur in a non-linear direction, not a little marked by the new ideologies of the State of the century XX. An example of aesthetic deviation, without obvious influence, arises when comparing the poetics of Luis García Montero (Granada, 1958) with Hebert Benítez Pezzolano (Montevideo, 1960), although both use memory and, therefore, evocation to build their poetic worlds.

Keywords: Luis García Montero, Hebert Benítez Pezzolano, contemporary poetry, memory, poetry from Spain and America.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

¹ Parte de este trabajo está basado en la ponencia presentada en el coloquio *Poéticas excéntricas*, en Melbourne, Australia, y publicado en *Poéticas excéntricas en el mundo hispanohablante* (2024), Poliedro: Editorial de la Universidad de San Isidro.

De ida y vuelta

Varios son los intentos y concreciones que ha tenido la poesía para desarticular la capacidad intelectual que tiene de transmitir emociones, ideas, sensaciones. Una de las líneas vigentes en España es llamada *la poesía de la experiencia*. Lejos de la condensación conceptual, de expresiones neobarrocas y lejos de intimidades individuales, este tipo de poesía emergente en la década del 80 del siglo pasado, luego de la muerte de Francisco Franco en 1975. Intenta ser una poesía accesible al lector, explorar la vida cotidiana, no como una forma de desautomatizar la percepción, como pretendía Shklovsky en 1924, o determinando los elementos que constituyen la función poética, como pretendía Jakobson en 1959, sistematizando lo que Shklovsky había dicho, sino como una búsqueda de representaciones de lo habitual y frecuente, por la cotidianidad en sí misma.

El presente artículo no se trata de un espacio para establecer una polémica exhaustiva acerca de la trascendencia de esta tendencia (el propio poeta español Luis García Montero, principal representante de la línea poética se dedica a su defensa: *cfr*: García Montero 1998) ni tampoco establecer sus características estilísticas, sino, apenas, un acercamiento a dos poéticas que utilizan la memoria como disparador evocativo del mundo creado. Quizás una mirada en perspectiva pueda servir para observar el conjunto: en primer lugar, mientras la narrativa española posdictadura se ocupó de revisar con profundidad los acontecimientos de la Guerra Civil, sus antecedentes y consecuencias (*El lápiz de carpintero*, *Soldados de Salamina*, entre otras referencias y solo por citar dos formas diferentes de revisión histórica en la novela), la *poesía de la experiencia* incluyó la memoria como saber comunitario, sin la mirada aguda de la narrativa, pero, al menos, recobrando situaciones que abarcaban y abarcan (por su vigencia presente) al lector y al poeta.

Por otro lado, además de la memoria, lo que se pone en juego son los elementos cotidianos de un ciudadano (específicamente, ciudadano) que en un tono conversacional (de vieja data dentro de las letras hispanas) emplea palabras y sintagmas sin hipérbatos, bajo la apariencia o la realidad de la sencillez. En los poemas de García Montero asistimos a la lluvia, las caminatas, la oscuridad de la ciudad y cuesta grandemente figurarse esos «acontecimientos» como simbólicos. Por el contrario, la tendencia conversacional y descriptiva del entorno lleva más a la recepción denotativa que a la connotativa.

La conjunción de la inmediatez con la memoria permite la construcción de un sujeto lírico, en medio de lo cotidiano, y adquiere el relieve del «a mí me pasa igual», «yo siento lo mismo», por parte del lector. Lo fragmentario individual y lo global universal, dos caras en tensión constante al darse simultáneamente en la posmodernidad, adquieren un tono sereno, de constatación de la existencia de la realidad, que no es maravillosa y no acerca al lector a espacios metafísicos.

Afirma Graciela Ferrero sobre García Montero:

Su lírica, inscripta en un paradigma realista, parte de la concepción de la poesía como una práctica social de carácter histórico e ideológico, la voluntad de comunicación y el acento puesto en la inteligibilidad del mensaje con el objeto de incidir sobre el lector; a eso se añade la atribución de naturaleza ficcional al género y el carácter narrativo y coloquial de la escritura. Esa fue su poética inicial, compartida por los miembros de la Otra sentimentalidad, grupo surgido a comienzos de la década del 80 en la ciudad de Granada, para defender la posibilidad de una poesía de corte materialista que pudiera enfrentar al culturalismo decadente de los Novísimos y al mismo tiempo mantuviera una vigilancia dialéctica respecto al realismo al uso (19).

Por ejemplo, en el libro de poemas *Vista cansada* (2008), el yo poético reflexiona sobre su propia vida, pero que, en definitiva, puede ser la de cualquier lector. Se va descubriendo la soledad en las cinco secciones en las que se divide el texto, indicando que sus compañeros son

los lentes, los que le dejan ver lo cotidiano, los que lo ubican en el mundo y hacen parte de su vida intelectual y le alivian la vista cansada:

Pierde el tiempo sus llaves
y yo busco mis gafas,
para seguir aquí,
en las ventanas y las mesas,
con los años abiertos
al pie de la ciudad.

La marca que deja la vista es totalizadora. Sin vista no hay objetos. Solo los ojos los crean:

Parecidos

Pura vida los ojos, y la piel
una templada sucesión del tiempo.
Se parecen los árboles al bosque
como tu cuerpo se parece a ti.
La mañana se ha ido entre las hojas.
Están hechas de luz
verde, rojiza, fatigada en oro,
según las estaciones y las horas del día.
Su color es un modo de lealtad,
la forma de vivir entre los suyos.
Reconozco mis años en tu cara,
el poder de mirarme
con una historia dentro de tus ojos,
la experiencia del mundo
que conservan los gestos,
mientras los años borran
las fechas en los árboles.
El destino nos busca con recuerdos
que a veces huyen de su rostro
como si fuese un nido sin canciones.
Más que la edad,
hay caras que reflejan
todo lo que perdieron.
Confunden la sequía y el otoño
en una helada de renunciadas.
Pero tu cuerpo se parece a ti,
a la mujer que tiene
una ciudad, un mundo, un sol de guante negro,
una ambición en armas,
una historia vivida
con sus cuentas pendientes,
un atado de sobres
y un amor
que no se cansa de mirarla.

Vista cansada

Por su parte, afirma Francisco Díaz de Castro, en «La poesía reciente de Luis García Montero: de *Vista cansada* a *Balada en la muerte de la poesía*» que:

al realizar el ejercicio de memoria que, a sus 50 años, suponen muchos de los poemas de Vista cansada (2008) Luis García Montero ha compuesto una sistemática reflexión autobiográfica que lo es también de una generación, de una ciudad, de una historia (151).

Ahora bien, la influencia en las tendencias estéticas fue casi siempre direccionada desde Europa hacia América y, aunque se llamaron de igual manera, tales movimientos y corrientes estéticas no fueron un calco. El barroco o el romanticismo americano están señalados con unas cuantas diferencias significativas; más tarde, la direccionalidad se invierte y es con el modernismo que América exporta a España que comienzan etapas dialógicas, aunque siempre con características particulares. En las dos últimas décadas la influencia es cada vez menos notoria y, quizás, esté vinculado con la caída de la dictadura española en el 75 y el advenimiento de nuevas formas de autoritarismo en América Central y del Sur. Es la guerra civil española un lugar de recurrencia inevitable, como lo es la última dictadura uruguaya para los escritores «memoriosos», porque también hay de los otros que creen que la democracia es una organización política natural y no conciben, desde ciertos márgenes de alienación, la posibilidad de que haya existido o pueda existir una forma social organizada desde la prepotencia del Estado.

La utilización de evocaciones como cuadros cinematográficos está en el poema «Completamente viernes», de García Montero:

Por detergentes y lavavajillas,
por libros ordenados y escobas en el suelo,
por los cristales limpios, por la mesa
sin papeles, libretas ni bolígrafos,
por los sillones sin periódicos,
quien se acerque a mi casa
puede encontrar un día
completamente viernes.

Como yo me lo encuentro
cuando salgo a la calle
y está la catedral

tomada por el mundo de los vivos
y en el supermercado
junio se hace botella de ginebra,
embutidos y postre,
abanico de luz en el quiosco
de la floristería,
ciudad que se desnuda completamente viernes.

Así mi cuerpo
que se hace memoria de tu cuerpo
y te presiente
en la inquietud de todo lo que toca,
en el mando a distancia de la música,
en el papel de la revista,
en el hielo deshecho
igual que se deshace una mañana
completamente viernes.

Cuando se abre la puerta de la calle,
la nevera adivina lo que supo mi cuerpo

y sugiere otros títulos para este poema:
completamente tú,
mañana de regreso, el buen amor,
la buena compañía.

Luis García Montero muestra un fuerte interés por la memoria y la historia, entendidas no solo como procesos individuales, sino también como elementos compartidos. La experiencia personal y colectiva se entrelazan en su poesía, revelando el modo en que la vida íntima de las personas está influenciada por los sucesos y contextos históricos. Por ejemplo, en algunos de sus poemas explora las huellas de la guerra civil española y la posguerra, y cómo estos eventos afectan la identidad y la memoria de generaciones posteriores.

El diálogo entre las poéticas españolas y las latinoamericanas ha contribuido a la formación de las literaturas nacionales a la vez que los campos intertextuales pueden identificarse fácilmente dado el exilio de los escritores españoles, primero, y los exilios de los escritores americanos, luego, debido a los gobiernos dictatoriales: aquel, previo a la Segunda Guerra Mundial, estos desde la década del 60, después de la Revolución Cubana. Tales migraciones involuntarias abrieron la posibilidad de intercambios significativos. Por ejemplo, piénsese en Pedro Salinas en Puerto Rico o Rafael Alberti en Argentina, como Mario Benedetti o Cristina Peri Rossi en España.

Sin embargo, estos aspectos dialógicos no solo son observables en el ámbito de la influencia, sino también en el del desvío. Para observar ese divorcio véase, simplemente, que, en Uruguay, en 2004, asistimos al resurgimiento del género gauchesco. *Matrero* (2004), de Hebert Benítez Pezzolano (1960), docente, crítico, teórico y poeta uruguayo, fue publicado luego de tres libros de poemas: *Detrás del ojo mudo* (1989), *Introducción al límite* (1993) y *Amor de precipicio* (1996), y plantea, desde la épica local, la deriva de un marginal que opta por la búsqueda de la libertad. *Matrero* es una alegoría sobre el arrojado de vivir y la creación artística, específicamente poética, que se manifiesta mediante el desdoblamiento y la tensión de las voces enunciativas.

Benítez edifica *Matrero* como una construcción generada a medida que la voz enunciativa es perseguida. Avanza hacia la nada, es decir, sin una estrategia, y bajo el signo de una «finalidad sin fin», como repite el texto en una suerte de estribillo clave, traza negativa, quizás, de toda teleología de vida y creación. *Matrero* rompe ciertas expectativas del lector porque el marco enunciativo es el de la gauchesca, con un sentido a veces metafísico que evoca el de las primeras décadas del siglo pasado, de suerte que resulta una refundación de la refundación de un género que ha vivido distintos agotamientos.

Con igual sentido unitario en su forma de poema largo, *Sesquicentenario* (2017), quinto libro de poesía de Benítez, rememora vivencias adolescentes de 1975, año siniestro en que la última dictadura militar uruguaya (1973-1985) celebró los 150 años de la declaratoria de la independencia del país, afianzando con su conmemoración el golpe de Estado. Los tiempos de una naturaleza paradisíaca junto con el resonar y la conciencia del infierno militar, simultáneamente perdidos y recobrados desde la memoria poética, golpean y traen el fervor de una ambigua felicidad remota, las contracaras de la temprana conciencia, así como prendas ensangrentadas de un familiar integrante de la guerrilla tupamara. Palabras y silencios articulados en la voz del hoy, junto a un batir continuo de campanas, proveen la masa sonora fundamental del poema.

Ambos títulos, *Matrero* y *Sesquicentenario*, recibieron el Premio Nacional de Literatura. Benítez es una de las voces poéticas más importantes del Uruguay contemporáneo. No en vano, *Sesquicentenario* ha sido multipremiado, ubicándose entre los poemas más trascendentes de nuestro medio. La complejidad de *Matrero*, por la incorporación de elementos

de otros campos semiológicos, como el cine y el cómic, hundiéndose en las raíces de lo regional, se torna aún más profunda con *Sesquicentenario* y hace que ni Benítez ni su obra sean clasificables dentro de una estética precatalogada. *Sesquicentenario* es no solo es un testimonio desgarrador para quienes vivimos nuestra adolescencia en el mayor silencio de la historia de nuestro país, sino que es la mirada poética del dolor, del horror que surge de lo que no se dice. El poema oculta lo ocultable, lo que se ha impuesto como silencio por parte de los poderosos y prepotentes dictadores para, paradójicamente, decirlo. Al respecto, apunta la poeta Circe Maia en uno de los epílogos del libro:

El pasado parece hacer esfuerzos para aparecer vívidamente. Es un tiempo en que la vida estalla por todos lados en el balneario: las torcacitas, los chingolos, las liebres, entre los grandes eucaliptus de brazos blancos. Aparecen imágenes visuales fuertes, pero se siente que hay algo sumergido, oculto entre recuerdos felices. Hay algo que parece como ahogado por las fuertes campanadas que resuenan una y otra vez en la memoria (2017, 39).

En el poema solo se escucha el sonido inarmónico de botas y clarinetes, y los sonidos de la naturaleza se hunden en un mundo aparente, de falsa tranquilidad, en el que la prepotencia y la imposición autoritaria cobran volumen; obscenamente muestran su rostro de espanto, mientras las muecas de la risa de las campanadas anafóricas de los vencedores ensordecen todo el aire. El libro es un solo poema dividido en diecinueve secciones, es decir, unidades poéticas que van formando el conjunto. La complejidad formal de *Matrero* es discontinuada y sustituida por una mayor complejidad filosófica, contemplativa y afectiva en *Sesquicentenario* que, entre otras cosas, surge de la evocación del mundo adolescente por parte del adulto actual. El adolescente tiene plena conciencia del mecanismo político que implica una dictadura militar, especialmente porque lo va descubriendo en el entorno familiar: el séptimo poema, de un solo verso, es quizás el más desgarrador y el que le indica al lector la técnica de evocación que utiliza Benítez; es una fragmentación afectiva de la realidad personal y familiar:

(quedó la sangre seca en la camisa de mi primo) (14)

El uso del paréntesis indica la necesidad del ahogo del llanto, del grito, de la expresión. Es un dolor que vive dentro de un yo que sufre. Es la sangre que se seca, el índice de un dolor antiguo, pero que tiene su huella y aún se manifiesta desde el mutismo con el color y la forma del dolor constante. Hay marcas que no se borran nunca.

En Uruguay, en 1975 se conmemoró el «Año de la Orientalidad». Así lo denominó oficialmente la dictadura cívico-militar instalada hacía apenas dos años. Se cumplían 150 años de los hechos históricos de 1825, cuyo centro neurálgico era la conmemoración de la declaratoria de la independencia uruguaya respecto del imperio del Brasil y de toda norma impulsada por el gobierno de Buenos Aires. La idea de patriotismo que siempre ha caracterizado los movimientos fascistas europeos y americanos fue aprovechada por los dictadores para exaltar el entusiasmo nacionalista de los más incautos y de los más reaccionarios colaboradores. En suma, 1975 era el año del «sesquicentenario» de la independencia uruguaya y su refundación dictatorial.

La adolescencia del yo y su natural cuestionamiento ideológico a lo instituido y, con más razón, a lo impuesto, es el mundo parcial de *Sesquicentenario*. Es un mundo construido con una estética de collage: son fragmentos de imágenes que fueron quedando en la memoria individual que, a su vez, habilita una memoria colectiva.

El mar del balneario donde se alojan algunas de las imágenes del poema es el lugar de juegos del chico adolescente que va hasta la playa con su perro, pero ese lugar, lejos de ser un *locus amoenus*, se transforma en un lugar siniestro: el mar es el cementerio de los cuerpos

arrojados desde avionetas por los represores uruguayos y argentinos, en actividades conjuntas, las que luego se conocerán como parte del Plan Cóndor. El poema 18 marca el vínculo del yo enunciador y su perro con el mar, a la vez que sugiere una relación de la poética postsimbolista de Paul Valéry con la de Benítez, en la que el cementerio marino ha dejado de ser un lugar de reflexión sobre el ser y la nada para convertirse en un cementerio literal, permanente:

El mar, el mar en las mañanas, techo sereno
donde pacen, viajan y se miran las gaviotas,
centella de agua en reposo escintilado,
duerme aquí sobre mis tumbas
que siempre están en vuelo.
Las cuerdas del sol irradian su concierto
sobre la espalda adolescente
que allá vive en su aire lleno
del lejano perfume de los bosques de pinos,
sordo a los campanarios de la muerte,
las estrellas del mar rodando como gotas
que titilan por la piel estremecida en las orillas
de aquel día y de todas estas noches cebadas en su tinta. [p. 27]

«Siempre están en vuelo»: el adverbio temporal une el pasado y el presente para hacerlo eterno. El poema redonda en sonidos residentes, sonidos que se han instalado y que ignoran el paso del tiempo porque glorifican lo que los dictadores creen un tiempo constante. Nueve poemas comienzan con la anafórica campanada que anuncia la llegada de la fiesta, que, en verdad, es la sonoridad de la muerte y el silencio. Estos poemas (o estrofas, más estrictamente) comienzan con un anuncio de sonoridad triunfal por parte de los vencedores, y cada uno de esos versos agrega un matiz a la expresión recurrente y distributiva:

Sonaron las campanas del sesquicentenario

- 1: Una sinfonía de suelas y timbales
- 2: Bordones y clarines en la fiesta
- 3: Desapareció toda la muerte y sus menciones
- 4: El mar, el mar, allí tan cerca, sereno azogue del cielo
- 5: Aquellos quince que exultaban / los relieves del pecho
- 8: De cuando en el patio liceal muy de repente / volaron casi todas las palomas
- 12: Muy por encima de todos los cantos y sus fuerzas
- 13: veinte mil días atrás, los pasadizos
- 19: Una sinfonía de suelas y timbales

Es un sonido artificial que tapa los sonidos de la naturaleza del balneario. La calma también aparece, pero no es una calma contemplativa o de trascendencia personal. Se trata de la calma que produce la muerte. El poema está cargado de la melancolía que genera el pensar el pasado, la añoranza, la conciencia de que somos la continuidad de lo que fuimos, pero con la conciencia, también, de que ya no volveremos a ser.

Benítez recurre nuevamente a la fragmentación, pero a diferencia de la realizada en *Matrero*, que estaba vinculada a la historia del «personaje», la fragmentación en *Sesquicentenario* está relacionada con la memoria. El poeta y crítico Jorge Arbeleche aporta un ejemplo clarificador en otro de los epílogos del libro:

Si pensáramos en una asimilación musical, el primer ejemplo me lo brinda Beethoven en su quinta y séptima sinfonía, así como en su sonata «Claro de luna»; allí el compositor parece interrumpir la continuidad de la música, con un brevísimo silencio para arrancar de nuevo desde el comienzo. El verso inicial parece ser clave y signo significativo que ha de ejercer su poderoso influjo sobre el resto de ese río tumultuoso, que no cesa y no cesará nunca porque lo forman las aguas de la eterna memoria, agua que salpica todos los recuerdos, sin distinción, las buenas y las malas evocaciones, todo lo arrastra este río del tiempo que obedece a una fecha establecida, y en su corriente se acumulan la brillante espuma, el légamo oscuro, hojas marchitas y ramajes vencidos, que antes pudieron ser altivos estandartes (2017, 6).

Por último, resulta interesante señalar que el recuerdo lleva a momentos de estudio, en la secundaria, es decir, del curso que el adolescente está transitando. Lo curioso radica en que el recuerdo se centra en la clase de Cosmografía. Esta resulta una palabra enigmática y significativa; «cosmografía» significa descripción o escritura del cosmos. Su referencia selectiva frente a otras asignaturas no es más que una condensación conceptual de la alienación que la educación del año de la orientalidad impuso como forma sustantiva del desarrollo humano durante una dictadura. Los alumnos debían tomar fotografías a la luna, ver el cielo y «mirar así, no de otra manera», es decir, se construye una forma de mirar, una forma lejos de lo múltiple. Una forma unívoca, univalente, cerrada y sesgada:

En noche de octubre sacamos fotos a la luna
y a todas las estrellas indicadas.
Éramos cinco y teníamos que ver el cielo
en otra dimensión, con los ojos señalados
por el profesor de Cosmografía: mirar así,
no de otra manera, mientras se apagaban
las campanas del sesquicentenario
en la tela retinta de sus flores de plata.
Las horas, desde el véspero
hasta más entrada la noche,
recogieron las risas, voces y murmullos.
De esos cinco, dos
vamos quedando, lejanos en el espacio pero vivos
pero muertos sin aquella medianoche de primavera
ya arrebuja en las ficciones
de la aviesa telaraña
de la memoria que acollada todos los pasos.
En octubre de 1975
la máquina fotográfica asestó lo oscuro,
unos disparos prosaicos
sobre la poesía suspendida.
Habíamos fabricado un cuadrante y otros instrumentos
para medir las esferas luminosas del cielo.
Calculamos las cifras del firmamento
aunque no conseguíamos la medida
de nuestras vibraciones,
la cantidad de cielo que infundíamos con los ojos.
Hervía la sangre de vivir, bullían
las voces que no recuerdo
llenas de impulso ascensional
mientras cumplíamos con la tarea,

mientras una noche era el paréntesis de otra
encendida de misterios, aromas, riscos y futuros. (pp. 22-23)

Sesquicentenario es un poema que nos une, nos convoca, nos interpela, nos recuerda el ruido no solo de las campanas, sino también de la terrible sinécdoque auditiva de las botas golpeando el piso. Son sonidos que aún están vigentes de alguna manera en nuestra sociedad en la prepotencia de muchos, en la arrogancia y la soberbia, en la impunidad.

Es observable en el poema que el verbo volver, conjugado la más de las veces en presente, en ese presente eterno que es la enunciación poética, y el sustantivo muerte, son imágenes recurrentes, iteradas. El verbo indica un viaje imaginativo hacia el pasado, lo vivido, recuerdo que no requiere de asociaciones complejas o distantes para su aparición. Son recuerdos a flor de piel. Son recuerdos que se superponen con el presente de la voz lírica que enuncia el recuerdo y lo revive, porque lo vive. El ayer es el hoy. La pérdida sufrida —siempre pérdida afectiva y nunca material— se visualiza como una carencia del presente, no es algo que ya haya pasado. Es la ausencia de la belleza de la naturaleza, ya animal, ya vegetal, suaves asociaciones que permiten ver con dolor el tiempo que ha tocado vivir sin haberlo elegido. El poema 17 se vale del tópico del *ubi sunt*, pero adquiere la pregunta adolescente de por qué las situaciones son como son:

¿Por qué hubo aquel efluvio, aquellas flores,
dalias, rosas, zinias y petunias,
rayitos de sol guiando los senderos,
margaritones, jacintos, cretonas y jazmines,
y también campanillas (no campanas)? [p. 26]
Si hubo todo lo que hubo, ¿qué ha quedado de ello, de tanto aroma, tanto
color, tanta forma, tanta belleza? No es el tiempo quien ha desgastado, envejecido,
empobrecido el color, el aroma, la forma. Ha sido el poder soberbio, representado
en el sonido de las campanas. Hay, no obstante, en el tono sombrío, añorante,
trágico del poema, unos versos que son una hendidura por donde se cuele el sol
tapado a campanazos:
Las campanas del sesquicentenario
no pueden con la eternidad
y sus paisajes. (p. 25)

La poética desplegada por Benítez pone en cuestión al yo que enuncia. ¿El yo que dice ser yo en el poema es realmente una voz con pocos matices dialógicos (como indica Bajtín para la poesía)? ¿O es una voz que se diluye en un diálogo con un lector que de alguna manera vivenció lo mismo o sus semejanzas que el yo poético? El verbo diluirse en este caso está empleado en un sentido de comunión (unión con) y no como disolverse para hacer desaparecer su esencia.

En tal sentido, y en conclusión, se puede afirmar que las poéticas contemporáneas de García Montero y de Benítez, lejos de establecer un vínculo dialogizante, y a pesar de ser lectores mutuos y se conozcan entre sí, llegan a espacios diferentes a partir de la memoria. Esta opera como un disparador evocativo en García Montero y como una fragmentación de recuerdos imaginativos en Benítez Pezzolano.

Bibliografía²

- Arbeleche, Jorge. (2017). “Comentarios sobre Sesquicentenario”. En Benítez Pezzolano, H. *Sesquicentenario*. Montevideo: Antítesis.
- Benítez Pezzolano, Hebert. (2004). *Matrero*. Montevideo, La Gotera.
- (2017). *Sesquicentenario*. Montevideo, Antítesis.
- Díaz de Castro, F. (2020). “La poesía reciente de Luis García Montero: de *Vista cansada* a *Balada en la muerte de la poesía*”. Universidad de Illes Balears.
- Ferrero, Graciela (2011). “Cernuda en dos poetas posteriores: Gil de Biedma y Luis García Montero”, *Rev. Abehache*, año 1, N.º 1
- García Montero, L. (1998). “La poesía de la experiencia”. *Rev. Litoral*, 217/218, 13–21.
<http://www.jstor.org/stable/43403249>.
- . (2008). *Vista cansada*. Madrid, Visor. Impreso.
- Maia, C. (2017). “Comentarios sobre Sesquicentenario”. En Benítez Pezzolano, H. *Sesquicentenario*. Montevideo: Antítesis.

Fecha de recepción: 26/06/2024
Fecha de aceptación: 04/11/2024

² Nota de la RCyLC: Las omisiones en los datos bibliográficos, en todos los casos, son exclusiva responsabilidad del autor del texto.