

Mario Benedetti: la sencilla complejidad de un poeta entrañable

Mario Benedetti: The Simple Complexity of an Endearing Poet

Mario Benedetti: a simples complexidade de um poeta entranhável

Martha Canfield

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITALIA

Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Università degli Studi di Firenze, Italia. Doctora en Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Ha publicado monografías sobre López Velarde, Rodó, Ramos Sucre, Quiroga, Borges, Mutis y García Márquez. Ha editado en italiano obras poéticas de Mutis, Benedetti, Eielson, Montejo y Courtoisie. Es autora de cuatro poemarios en italiano y seis en español; el último, *Corazón abismo* (2011), fue publicado por la Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: mcanfield@alice.it

Artículo de reflexión

SICI: 0122-8102(201301)17:33<332:MBSCPE>2.0.TX;2-T

Resumen

La poesía de Mario Benedetti, que una parte de la crítica ha querido ver como simple e inmediata, después de un análisis más detallado se revela profunda de contenidos y formalmente muy compleja, tanto por la riqueza de referencias culturales como por la vasta red de intertextualidades y la refinada composición métrica. El presente estudio analiza estos aspectos de su poética a través de composiciones diseminadas en toda su obra, y muy en especial en la novela-poema *El cumpleaños de Juan Ángel*.

Palabras clave: poética benedettiana, métrica, retórica, intertextualidad, poesía comprometida.

Palabras descriptor: Benedetti, Mario, 1920-2009 - crítica e interpretación, literatura uruguaya, poetas uruguayos, poética, retórica, intertextualidad.

Abstract

The poetry of Mario Benedetti, part of which critics have seen as simple and immediate, revealed itself to be deep in form and contents after it was analysed in detail, due to the amount of cultural references, the large network of intertextuality and its refined metric composition. The present paper studies these characteristics of his craft on a wide selection of his poems and particularly on the novel-poem *El Cumpleaños de Juan Ángel*.

Keywords: Poetry of Mario Benedetti, Metric, Rhetoric, Intertextuality, Committed Poetry. Society.

Keywords plus: Benedetti, Mario, 1920-2009 - criticism and interpretation, Uruguayan Literature, poets-uruguayan, poetry, rhetoric, intertextuality.

Resumo

O artigo examina a teoria e história da política cultural, discurso da ilustração ameaçado pelo discurso da nova direita das indústrias criativas. O discurso das indústrias criativas representa a resposta mais interessante e produtiva a uma crise de relevância das humanidades e ao surgimento de uma sociedade do conhecimento. A seguir apresenta-se breve estudo de caso sobre as questões ambientais relacionadas com o objetivo de enfatizar o risco de que as prioridades industriais dominem as culturas.

Palavras-chave: poética benedettiana, métrica, retórica, intertextualidade, poesia engajada.

Palavras-chave descritores: Benedetti, Mario, 1920-2009 - crítica e interpretação, literatura uruguaya, poetas uruguaios, poesia, retórica, intertextualidade.

RECIBIDO: 13 DE JULIO DE 2012. EVALUADO: 12 DE AGOSTO DE 2012. ACEPTADO: 15 DE AGOSTO DE 2012.

“La poesía
dice honduras que a veces
la prosa calla”.

MARIO BENEDETTI

MARIO BENEDETTI, CON una vastísima obra que abraza todos los géneros literarios, es desde hace varios decenios uno de los escritores más leídos de la lengua española. Como poeta su popularidad es solo comparable a la que tuviera Neruda en la primera mitad del siglo XX. Como narrador su éxito internacional fue inmediato: su primera novela, *La tregua* (1960), ha tenido más de cien ediciones y ha sido traducida a unas veinte lenguas. Muchas de sus obras han sido llevadas al teatro, a la radio, a la televisión y al cine en Argentina, México y España, además del Uruguay. Pero la adhesión que él despierta, en un público tanto adulto como joven e incluso muy joven, deriva asimismo de su compromiso ético y político, que lo llevó a militar en primera fila contra el régimen militar de su país, lo cual le costó duros años de exilio. Tal compromiso se refleja claramente en su obra literaria. Sin embargo, como ha dicho Manuel Vázquez Montalbán, leer a Benedetti desde la estrecha perspectiva de la escritura comprometida es otra manera de no leerlo (61). La hondura de contenidos de su obra –y me referiré en especial a su obra poética–, sea desde el punto de vista existencial o desde el psicológico, social, espiritual y religioso, está asociada a una extraordinaria capacidad de experimentación formal que lo hace en primer lugar directo heredero de los fundadores de la poesía del siglo XX, de Huidobro a Vallejo y a Neruda, así como del entrañable Baldomero Fernández Moreno; y en segundo lugar, lo convierte en maestro de las generaciones siguientes.

Traducir a Mario Benedetti

Mi lectura y mi viaje personal a través del universo poético de Mario Benedetti –universo que no dudo en definir como *cósmico*– pasa a través de la experiencia fundamental de la traducción de buena parte de su poesía al italiano. Y, como bien se sabe, la traducción, más que un espejo, es una radiografía del laboratorio del escritor. Si el traductor es capaz de desmontar cuidadosamente el edificio expresivo y descubre los mecanismos de sostén de las construcciones más osadas, entonces habrá hecho la mitad del camino necesario. La otra mitad consiste en encontrar en la lengua de llegada los medios apropiados para crear efectos idénticos, o por lo menos muy semejantes. A veces sucede que el poeta que leemos es tan hábil como para penetrar en nosotros con la naturalidad de un

saludo cotidiano, de una frase que, aunque nunca la hayamos oído, nos resulta familiar y adecuada. La recepción es inmediata, sin que ello signifique pérdida de intensidad o de duración de la fascinación despertada. Pero cuando el lector es también traductor, una vez que ha caído en la red de atracción del poeta en cuestión, es probable que, o bien para prolongar ese encanto o bien para quebrarlo (depende de los casos y de las relaciones emotivas desencadenadas), se ponga a desmontar el prodigioso edificio y descubra que aquella simplicidad no era sino una estrategia más.

Este es exactamente el caso de Mario Benedetti. Su simplicidad, su inmediatez, su lógica indiscutible, su ética inapelable no son más que la fachada más evidente de su poesía, la más fácilmente reconocible. Pero cuando lo volvemos a leer, empezamos a notar las sutilezas, la delicadeza de su música constante, armónica, jamás forzada, la gracia de su imaginación, la potencia del sentimiento, el coraje en los acoplamientos insólitos y en la construcción de las imágenes.

Él mismo en varias ocasiones se declaró discípulo de dos grandes poetas hispanoamericanos, el peruano César Vallejo y el argentino Baldomero Fernández Moreno. Se trata de dos poetas antitéticos de los que Benedetti ha tomado lo mejor, y los ha reunido en una cifra nueva y única, insólita y familiar, una cifra totalmente *benedettiana*. En esta, en efecto, son frecuentes los neologismos, tanto de derivación culta como popular, así como las palabras jergales y del léxico familiar. Su sintaxis puede adecuarse al dictado de la lengua coloquial, o a la jerga política, o a los ímpetus líricos, o elegíacos, o dulcemente evocativos; precisamente porque su voz poética es plural y metamórfica. Y aunque el lector sienta que el motivo dominante es la historia personal del autor –el exilio, las luchas, la presencia de Luz, su eterna musa, la búsqueda de un ámbito sobrenatural, las ciudades amadas–, al final el conjunto deja la impresión de una compleja coralidad. Así se descubre que esta vasta y riquísima obra poética se deja releer con gusto, porque no termina nunca de generar encanto, sorpresa, afligido consentimiento.

En cambio, si el lector es asimismo traductor –como es mi caso personal–, entonces lo que se descubre es la extrema dificultad de la empresa. En los últimos tiempos se ha teorizado mucho sobre la función y las formas de la traducción literaria, sobre los riesgos y los subterfugios, los cambios admisibles o inadmisibles, la conciencia de la tarea y los condicionamientos inconscientes, las relaciones emotivas con el texto en cuestión y con el autor. Ya Jirí Levý había advertido que hay una tendencia natural en los traductores a eliminar en la obra traducida algunos rasgos personales del autor imprimiendo a la vez caracteres de la propia personalidad (13). En mi caso, al traducir a Benedetti del español al italiano el peligro disminuye gracias a mi familiaridad con el autor y con el ámbito geográfico

y cultural de proveniencia, dado que he nacido y crecido en la misma ciudad que él ama, canta y añora en el exilio, esa Montevideo que no tiene nada de especial (“Marginalia”, *Yesterday y mañana*, 1988, en *Inventario dos* 202), pero que es capaz de transmitir una insólita dulzura que se diría irreal, que “no puede ser” (“Esta ciudad es de mentira”, *Noción de patria*, 1962-1963, en *Inventario uno* 447). Ello me permite no tener dudas sobre ciertos modismos o sobre referencias a lugares o a personas, lo cual me facilita la tarea de encontrar expresiones equivalentes o muy semejantes en italiano. Pero, por otra parte, la familiaridad con el autor aumenta paradójicamente el peligro de superposición de mis propias percepciones de la realidad. Conociendo a Benedetti desde hace más de cuarenta años –él fue en mi adolescencia, como lo fuera para tantos jóvenes uruguayos, una referencia literaria y política fundamental– podría estar a veces *demasiado* segura de mis interpretaciones, aunque este sea un riesgo inevitable. La poesía de Benedetti no es inmediata y simple, como quiere un lugar común de cierta crítica justamente rechazado por Vázquez Montalbán, como ya hemos visto; es de una fluidez rítmica y sintáctica que convence inmediatamente al lector, incluso allí donde su poesía indaga en lo existencial y conduce hacia abismos de compleja derivación simbólica. “La poesía / dice honduras que a veces / la prosa calla”, afirma en uno de sus haikus.

La poesía de Benedetti excava y profundiza en las temáticas del silencio, de la soledad, del doble, del amor y del odio, del ser y de la nada; y con esa vallejiana libertad suya de apropiarse de palabras y transformarlas según su propia imagen interior, establece asociaciones raras que generan significados originales. Dice, por ejemplo en “Amor, de tarde” (*Poemas de la oficina*, 1953-1956, en *Inventario uno* 513): “me doblo los dedos y les saco mentiras”, usando la fórmula lexicalizada “sacarles mentiras a los dedos”, típicamente uruguaya, que significa doblar o estirarse los dedos de las manos de modo que las articulaciones produzcan un sonido parecido a un chasquido (Kühl de Mones 247). A esta expresión, muy familiar para todo uruguayo –aunque menos para hispanohablantes de otras regiones; en España, por ejemplo, se dice “sacarse novias”–, se le contrapone, algunos versos más adelante, otra totalmente inventada por el autor: “un tipo que hace números y les saca verdades”. Gracias a esta contraposición, el poeta ha conferido a la expresión familiar un valor semántico literal, más allá del metafórico original, para abrir en la imaginación del lector una serie imprevisible y sugestiva de significados latentes. La voz poética, que se nos revela como la de un

1 Todos los poemas de Benedetti fueron recogidos en tres volúmenes, bajo el cuidado del propio autor, con los títulos respectivos de *Inventario uno*, *Inventario dos* e *Inventario tres*, publicados en los años 2000 y 2003.

empleado sometido a la aburrida rutina de la burocracia administrativa, enamorado y soñador, que entre tarea y tarea suspira por la amada lejana, sería entonces alguien que inconscientemente considera como verdades las proyecciones de la realidad que surgen de su trabajo, y sobre todo de la entidad indiscutible de los números; mientras se le aparecen como mentiras sus sueños de amor y felicidad. Es como si dijera: el mundo real son esta odiosa oficina, este trabajo aburrido, estos números antipoéticos; lo irreal, la mentira, es lo que surge de mi cuerpo, la añoranza de tu cuerpo, el sueño del amor. Es mentira porque es un deseo, que tal vez no se realice nunca. Y de hecho ella, la añorada, no está. Tal vez vale la pena citar al menos las dos primeras estrofas del poema:

Es una lástima que no estés conmigo
cuando miro el reloj y son las cuatro
y acabo la planilla y pienso diez minutos
y estiro las piernas como todas las tardes
y hago así con los hombros para aflojar la espalda
y me doblo los dedos y les saco mentiras.

Es una lástima que no estés conmigo
cuando miro el reloj y son las cinco
y soy una manija que calcula intereses
o dos manos que saltan sobre cuarenta teclas
o un oído que escucha como ladra el teléfono
o un tipo que hace números y les saca verdades. (*Poemas de la oficina*, 1953-1956, en *Inventario uno* 513)

Por lo que se refiere a la versión italiana, dado que no existe en italiano ninguna expresión parecida a “sacar mentiras a los dedos”, he sustituido la oposición *mentiras/verdades* con otra de significado no idéntico pero muy cercano: *parlare/cantare* (hablar/cantar), en la que *hablar* puede tener como complemento directo *mentiras* o *verdades*, no se especifica; mientras *cantar*, asociado a los números, en el uso jergal del verbo, significa *confesar*. Los dos versos en cuestión dirían entonces: “e mi stringo le mani per far parlar le dita / [...] uno che fa i conti per far cantare i numeri”.

El sencillismo de ritmo incontrastable

El poema citado anteriormente, e incluso todo el libro que lo contiene, *Poemas de la oficina*, corresponde ampliamente al lenguaje del *sencillismo* canonicado por Baldomero Fernández Moreno. En una entrevista que me concedió

Benedetti en Montevideo, en enero de 2001, explicó claramente cómo, siendo él todavía muy joven y a la búsqueda de una directriz poética, el encuentro casual con la poesía del argentino le resultó revelador. Dijo en esa ocasión:

Resulta que en esa época, en el Río de la Plata, tanto en el Uruguay como en la Argentina, la poesía que se escribía era una poesía muy misteriosa, muy enigmática. Era muy difícil captar su sentido profundo. Yo disfrutaba esa poesía como lector, pero sabiendo que iba a ser poeta, sabía también que no iba a escribir de ese modo [...]. Y una vez, en Buenos Aires, en uno de esos tablones llenos de libros que se ponían en la calle, empecé a hojear una antología que había publicado Espasa Calpe, en la Colección Austral, del viejo Fernández Moreno [o sea, no César, sino Baldomero]. La compré y me la leí toda. Me acuerdo que me fui a la Plaza San Martín y me la leí toda. Y me dije: “Este es un tipo de poesía que yo puedo hacer; que es clara, que es sencilla y que es poesía”.²

Pero no cabe duda de que Benedetti llevó más allá el umbral entre lenguaje coloquial y lenguaje poético, introduciendo el voseo y muchos otros rasgos característicos del habla rioplatense, como harían también, de un lado y otro del Río de la Plata, Idea Vilariño, Juan Gelman y por cierto, en su breve y menos difundida obra poética, Julio Cortázar. Benedetti recurrió constantemente a las formas más inmediatas de la expresión familiar montevideana: *berrear* por llorar; *bichicome* por vagabundo; el saludo *chau* de evidente origen italiano, alguna vez asociado con una palabra de muy distinto registro lingüístico como pesimismo (“Chau pesimismo”, *Preguntas al azar*, 1986, en *Inventario dos* 298). Pero no se limitó a registrarlas, sino que logró además unir las con la emoción y el lirismo amoroso más hondos, tal como se pueden encontrar en las fórmulas becquerianas o en la modalidad íntima y discursiva de Antonio Machado, otro poeta muy amado por Benedetti. Uno de los poemas de amor más famosos, más citados y más recitados de Benedetti, “Táctica y estrategia” (*Poemas de otros*, 1973-1974, en *Inventario uno* 240), ilustra muy bien este aspecto: el voseo y la sencillez de la expresión con la formulación de un sentimiento que es al mismo tiempo absoluto e incondicional: el ser amado se ama porque sí, sea como sea (“quererte como sos”), y la única aspiración es a lograr la reciprocidad (“mi estrategia es que [...] / por fin me necesites”). Muy benedettiano es asimismo el contraste de registro entre el título y el texto del poema: de un lenguaje de estirpe técnico-militar

² La versión original de esta entrevista está todavía inédita. La traducción en italiano se puede leer en Canfield (“La poesía, la política, l’amore” 282).

(*táctica y estrategia*) se pasa a un lenguaje sencillo, íntimo y familiar de promesas amorosas: “hablarte y escucharte / construir con palabras / un puente indestructible”. Por fin, la declaración amorosa se vuelve más incisiva y cautivante porque mantiene un ritmo regular y constante, como una respiración, lograda mediante una sucesión de endecasílabos y heptasílabos, respectivamente 6 y 13, que inicia con yambos (È ¾) o anapestos (È È ¾) distribuidos de manera equilibrada y armoniosa, con la única excepción de dos dácilos (¾ È È) y dos tríbracos (È È È). Benedetti dispone tipográficamente los versos sin respetar la medida, lo cual da una apariencia de verso libre a la composición. Es algo bastante común en la poesía contemporánea, cuando el poeta tiene asimilado el ritmo de manera natural y este se impone aun cuando el mismo autor no sea perfectamente consciente de ello y crea, o simule, componer en versos libres³. Para mayor precisión reproducimos el poema en cuestión, siguiendo la versificación latente y no la disposición tipográfica elegida por el autor, con la transcripción rítmica al lado:

Táctica y estrategia		
Mi táctica es mirarte	1	U-UUU-U
aprender como sos		UU-UU-(U)
quererte como sos		U-UUU-(U)
mi táctica es hablarte y escucharte		U-UUU-UUU-U
construir con palabras	5	U-UUU-U
un puente indestructible		U-UUU-U
mi táctica es quedarme en tu recuerdo		U-UUU-UUU-U
no sé cómo ni sé con qué pretexto		UU-UU-UUU-U
pero quedarme en vos		-UU-U-(U)
mi táctica es ser franco	10	U-UUU-U
y saber que sos franca		UU-UU-U
y que no nos vendamos simulacros		UUUUU-UUU-U
para que entre los dos		UUUUU-(U)
no haya telón ni abismos		-UU-U-U
mi estrategia es en cambio	15	UU-UU-U
más profunda y más simple		UU-UU-U
mi estrategia es que un día cualquiera		UU-UU-UU-U
no sé cómo ni sé con qué pretexto		UU-UU-UUU-U
por fin me necesites.		U-UUU-U

3 El mismo fenómeno aparece en Idea Vilariño, compatriota y coetánea de Benedetti. Véase mi estudio “La proyección cósmica: Idea Vilariño”, en particular el apartado “El tejido cósmico” (75-81).

En la transcripción métrica se puede observar la extraordinaria regularidad en la disposición de los acentos y la perfecta simetría cuando se pasa del heptasílabo al endecasílabo: idéntica es la escansión de los versos 1 y 3, reiterada exactamente en el primer hemistiquio del endecasílabo que forma el verso 4, y así sucesivamente en los versos 5, 6, 7, 10 y 19. La misma simetría, ahora empezando con anapestos en vez de yambos, se observa en los versos 2, 8, 11, 15, 16, 17 y 18, con la particularidad de un verso decasílabo, el 17, intermedio entre el heptasílabo anterior y el endecasílabo sucesivo, pero con idéntica escansión en el primer hemistiquio. Completan la composición una pareja de dáctilos, versos 9 y 14, ambos heptasílabos, y una pareja de tríbracos, versos 12 y 13.

Hay otro famoso poema de amor, “Corazón coraza” (*Noción de patria*, 1962-1963, en *Inventario uno* 461), que recurre al endecasílabo regularmente en toda la composición, sin evidenciarlo tipográficamente, así como a varias y muy reiteradas figuras de repetición como anáforas, epíforas, epímones y epanadiplosis, que revisten el código amoroso con la modulación y la retórica de una fórmula de encantamiento o de una oración profana, en la cual –como en la poesía de Bécquer o en la de Salinas– la amada se confunde con la divinidad: “porque tú siempre existes dondequiera”.

La raíz huidobriana y el gusto iterativo

El hecho de que Benedetti haya elegido, en la vida y en la literatura, un lenguaje simple e inmediato que pueda llegar directamente a cualquier lector, sobre todo al más humilde, por considerarlo el más necesitado de un mensaje de amor y de esperanza –como se desprende de toda su obra, aun cuando enfoque el lado más tenebroso de nuestras desgarradas sociedades–, ha hecho que no aparezca en seguida la raíz vanguardista, refinada y atenta de su poesía. Esta raíz lo conecta sobre todo con el primer gran experimentador de la poesía hispanoamericana del siglo XX, Vicente Huidobro. Tal como es bien perceptible en *Altazor*, las figuras de repetición, sobre todo las anáforas y epanadiplosis, llevadas a menudo a un nivel que limita con la letanía, o con lo exasperante adrede, se encuentran asimismo en la poesía de Benedetti. Dice Huidobro en el canto V de *Altazor*:

Molino de aliento
 Molino de cuento
 Molino de intento
 Molino de aumento
 Molino de unguento
 Molino de sustento

Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
[...] (118)

y así sucesivamente por otros treinta versos; y luego por centenares más en los que cambia solamente la preposición *de* por *del* o *en* o *para*, pero manteniendo el primer término, *molino*, y la misma fórmula sintáctica. Semejante intensidad reiterativa la encontramos en muchos poemas de Benedetti, por ejemplo en “Grietas” (*Quemar las naves*, 1968-1969, en *Inventario uno* 353), un poema que es decididamente político, una invitación a tomar conciencia y a elegir de qué lado estar, de qué orilla de la *grieta*. Aquí el autor enumera una serie de jerarquías en antítesis, algunas antinómicas (“mayúsculas y minúsculas” o “baratos e insobornables”, o sea el que se vende por poco y el que no tiene precio). Pero la mayor parte en contraposición no evidente sino metafórica o sugestiva y abierta a la interpretación del lector, o claramente irónica y humorística: “optimistas y abstemios”, “pirotécnicos y bomberos”, “profilácticos y revolucionarios”, “Borges y Sábato”; incluso alguna codificada a través de netos uruguayismos, como “exorcistas y maricones”, en la que el primer término se debe interpretar como el intrépido que no teme enfrentarse con las fuerzas del mal, y el segundo con el sentido que tiene en Uruguay, o sea como miedoso, que se asusta fácilmente (Academia Nacional de Letras 93). Al final de la larga serie de versos breves en los que la anáfora, el paralelismo sintáctico y el ritmo cerrado producen la ya mencionada impresión de letanía, el verso se alarga, llega incluso a las catorce sílabas (que en realidad con el verso sucesivo forman un dístico de dos endecasílabos) y se recurre al puro neologismo para formular el concepto fundamental del poema: la *grieta* que divide a la humanidad es la que separa a los puros de los impuros. Este concepto, expresado en términos propiamente benedettianos, distingue a los que viven en la *maravilla*, o saben maravillarse, de los que destruyen la maravilla; y dicho en términos evangélicos –cosa que Benedetti no habría rechazado–, a los que aman a su prójimo de los que dañan a su prójimo. El poema se resuelve, por lo tanto, con una declaración de principios y con un llamado a elegir de qué parte estar:

hay una sola grieta
decididamente profunda
y es la que media entre la maravilla del hombre
y los desmaravilladores

[...]
señoras y señores
a elegir
a elegir de qué lado
ponen el pie. (353)

Mecanismos semejantes de intensidad retórica y de reiteración acompañados de un marcado ritmo enunciativo, aunque sin llegar necesariamente a formas de voluntaria exasperación, se encuentran difundidos más o menos en toda la poesía de Benedetti. Dice, por ejemplo, en “Consternados, rabiosos” (*A ras de sueño*, 1967, en *Inventario uno*), el poema dedicado a la noticia de la muerte del Che Guevara:

[...]
estás muerto
estás vivo
estás cayendo
estás nube
estás lluvia
estás estrella

donde estés
si es que estés
si estés llegando

aprovecha por fin
a respirar tranquilo
a llenarte de cielo los pulmones

donde estés
si es que estés
si estés llegando
será una pena que no exista Dios

pero habrá otros
claro que habrá otros
dignos de recibirte
comandante. (377)

Aquí las anáforas iniciales con el verbo *estás* constituyen una larga serie de sintagmas que definen, no una situación repetitiva o inmóvil, sino al contrario, paradójicamente, una evolución de la condición del Che, desde la caída y la muerte (“estás muerto”) hasta la nueva vida eterna (“estás estrella”). Y a la serie de anáforas la sucede una serie de epanalepsis, otra figura retórica de repetición muy usada por él: “donde estés / si es que estás / si estás llegando”. La reiteración de fórmulas comunica la fuerza emotiva del lamento, como en una letanía, pero también otorga al mismo lamento un valor sagrado del que, en este momento de grande e impotente dolor, nuestro agnóstico Benedetti no puede dejar de sentir necesidad y nostalgia.

Otras veces encontramos el uso de versos repetidos varias veces a lo largo de una composición, a manera de estribillo, pero no repetido regularmente como en la poesía popular o en las canciones, sino diseminado en el poema largo, precisamente como hacía Huidobro, por ejemplo, con el verso “No hay tiempo que perder” en el canto IV de *Altazor*. De manera semejante Benedetti usa el verso “No sé si alguna vez les ha pasado a ustedes” en el poema largo “A la izquierda del roble” (*Noción de patria*, 1962-1963, en *Inventario uno* 462), en el que emplea otro refinado recurso para distinguir la voz poética-narradora de la voz poética-protagonista: la primera se expresa en alejandrinos (como el verso ya citado), o en endecasílabos; la segunda, en versos libres, dispuestos como versos breves susceptibles de reunirse en heptasílabos (la mayoría) o endecasílabos. El cambio de ritmo y la diversa imagen tipográfica permiten a quien lee o a quien escucha el poema percibir la diferencia entre las dos voces. Citaremos poniendo en cursiva la voz poética protagonista:

[...]

No sé si alguna vez les ha pasado a ustedes
pero es lindísimo imaginar qué dicen

[...]

Para mí que el muchacho está diciendo
lo que se dice a veces en el Jardín Botánico

ayer llegó el otoño
el sol de otoño
y me sentí feliz
como hace mucho
qué linda estás
te quiero

[...]
Fíjense que él acusa con ternura
y ella se apoya contra la corteza
[...]

vos lo dijiste
nuestro amor
fue desde siempre un niño muerto
sólo de a ratos parecía
que iba a vivir. (462)

Al final, la identificación solidaria entre la voz poética y la voz protagonista se hace tan intensa que el ritmo se adapta y el verso se reduce. El poeta, testigo y narrador, queda atrapado en el ámbito del protagonista. Así se concluye el poema:

Sin preveniciones me doy vuelta y siguen
aquellos dos a la izquierda del roble
eternos y escondidos en la lluvia
diciéndose quién sabe qué silencios.

No sé si alguna vez les ha pasado a ustedes
pero cuando la lluvia cae sobre el Botánico
aquí se quedan sólo los fantasmas.

Ustedes pueden irse
yo me quedo.

No se excluye que Benedetti haya querido sugerir que, en efecto, la voz poética y la voz protagonista son una sola, que el poeta puede hablar solo de lo que siente dentro de sí como propio. Por eso mismo la poesía revela, descubre y crea hermandad.

Léxico familiar y collage postmoderno

Ya habíamos mencionado el gusto muy vallejiano de Benedetti de apropiarse de las palabras y moldearlas según su imagen interior, o sea de dar preponderancia al idiolecto (Eco 338-341). Como él mismo ha constatado (Canfield, “La poesía, la política, l’amore” 282), la obra en la que ha introducido más neologismos y aun palabras inventadas es la novela en verso *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971). Por

ejemplo, cuando habla de la gente mediocre que aparentemente cumple con las reglas de la sociedad, aunque su ética real sea discutible, dice:

en última instancia habría que reconocer que nadie es mala gente
todos cumplen con dios y el estatuto
rezan cuando hay que rezar
perdonan cuando hay que perdonar
falsifican cuando hay que falsificar
albrician cuando hay que albriciar. (42)

En ese contexto, el verbo *albriciar* raramente utilizado en la lengua familiar y desconocido en el Río de la Plata aparece modificado semánticamente por el autor, quien no lo usa con su sentido exacto de dar una buena noticia, sino como infinitivo derivado de la exclamación de júbilo *¡albricias!*, y probablemente por asociación con el verbo *alborozar*, sinónimo de *regocijar*.

Otro ejemplo es *entimismada* (Benedetti, *El cumpleaños* 37), adjetivo claramente construido a partir de *ensimismada*, a su vez derivado de *en sí mismo* y *ensimismar*. Aquí la sustitución del pronombre *sí* por *ti*, totalmente irregular y personal por parte del autor, vuelve el adjetivo mucho más intenso desde el punto de vista semántico y comunica la singularidad de esa “hermanita” a quien está referido y que la voz poética propone, a lo largo de toda la obra, como excepcionalmente encantadora, tierna, cándida y deliciosamente infantil:

cuesta volver a la bendita rutina
con sus batientes de prohibiciones y consentimientos
[...]
y contigo hermanita alegremente entimismada
sonriéndote a solas y rodeada sonriéndote
exhibiendo tu encanto con redonda impudicia. (37)

Otras veces los neologismos de Benedetti están creados por homofonía con otras palabras con las que se combinan en sintagmas especiales, por lo general asociativos, y siempre a partir de una derivación semántica. Nos dice, por ejemplo, hablando de los poderosos que arruinan el país: “los gerentes y los gerontos riegan la ruina” (Benedetti, *El cumpleaños* 46).

Allí *gerontos* –viejos con poder– está creado a partir de los sustantivos *gerontología*, la ciencia que se ocupa de la vejez, y *gerontólogo*, experto en gerontología, pero sobre todo está sugerido por homofonía (casi perfecta) con *gerente*, así como la segunda parte del verso juega con la aliteración entre *riegan* y *ruina*.

A veces el neologismo no es otra cosa que la transformación gráfica de un sintagma en una palabra única, con lo cual el significado se generaliza, reduciendo el posible registro emotivo. Así ocurre cuando la expresión *mi amor* se transforma en el lexema *miamor*; o *grito pelado* se vuelve *gritopelado*, asociados a todo aquello que debería ilustrar la rutina cotidiana, con sus nociones, acciones, reglas, las cuales al repetirse crean ese *memorándum confanzudo* (otro insólito sintagma muy benedettiano) que abre un lapso de serenidad en medio de la lucha:

digamos oficio tensiones abrazo gritopelado mierda goooool justicia pelvis
 evangelio cáncer miamor complicidades alegría jodete
 a esta altura del partido yo querría
 un memorándum confanzudo donde constase
 la sarta luminosa de proyectos inalcanzables. (*El cumpleaños* 37)

La preferencia por un lenguaje sencillo e inmediato, e incluso derivado de las formas más coloquiales y jergales del Río de la Plata, no impiden que Benedetti adopte también términos familiares presentes en el español peninsular, como *pegiagudo* (“Las peliagudas decencias” del “viejito Artigas” en Benedetti, *El cumpleaños* 47), o *morrocotudo* (grande, importante, robusto; v. “morrocotudas promesas” en *El cumpleaños* 10). Pero sin duda predominan los uruguayismos como *boliche* (lugar donde se consumen bebidas y comidas), que encontramos repetidas veces en su obra poética; *botija* y su diminutivo afectuoso, *botijita* (niño, muchachito), *guri-gurisa* (chico, chica), *garufa* (reunión o fiesta) y *milico* (militar, soldado, agente de policía), así como *la pipeta* (exclamación de asombro), que aparecen sobre todo en *El cumpleaños de Juan Ángel*. No pocas veces los uruguayismos se confunden con vocablos reconocidos como del lunfardo, con alguna que otra variante de ortografía: por ejemplo Benedetti usa *falluto* (persona desleal o falsa), que podría transcribirse también *fayuto* (Gobello y Oliveri 136). Otros ejemplos de léxico lunfardo son: *chamuyar* (hablar, conversar) o *chamuyo* (conversación), *otario* (cándido, tonto, fácil víctima de engaños) y *papusa* (mujer joven y bonita). Recordemos un pasaje donde Juan Ángel, la voz poética de *El cumpleaños*, recuerda sus quince años, con todos los sueños e inquietudes de la adolescencia y la angustia de la propia incapacidad para realizarlos, los arranques amorosos y la vergüenza de mostrarlos, el contraste entre lo que se intuye y lo que no se conoce, y por tanto la necesidad de recurrir a “los lugares comunes” como escudos para presentarse ante lo nuevo. Esos lugares comunes resultan entonces simplemente versos o fragmentos de versos de tangos muy conocidos –“Maleva-je”, “Flor de fango”, “La cumparsita”, etc., once en total–, todos precedidos por

la anáfora “por ejemplo”, repetida hasta la exasperación, precisamente para dar el ritmo cerrado del corazón del joven:

o sea que tenía que salir
con los bolsillos llenos de lugares comunes
tangos en estado de merecer
por ejemplo un chamuyo misterioso me acorrala el corazón
por ejemplo pensé en no verte y temblé
por ejemplo fuiste papusa del fango
por ejemplo siento angustias en mi pecho
por ejemplo alma otaria que hay en mí
por ejemplo el amor escondido en un portón
por ejemplo su lento caracol de sueño
por ejemplo no hay luz en mis ojos
por ejemplo paseo mi tristeza
por ejemplo quería besar tus manos
por ejemplo ya me voy y me resigno. (*El cumpleaños* 27-28)

Los versos citados por Juan Ángel son en realidad reveladores de la conocida amargura del tango y de su visión desencantada de la vida. Podrían haber sido una lección importante para el joven. Pero, como dice poco después: “a los quince años los tangos suenan como lejanos bombardeos”, o sea como amenazas que no lo involucran. Y para expresar cómo la filosofía del tango se cierne sobre la ciudad, pero sin tocar todavía al muchacho, el poeta recurre a metáforas en las que se conjuga la imaginación onírica con la memoria local: el bandoneón, más que fascinar con su música, se abate como lluvia de tormenta; las claraboyas no cubren simplemente el patio de la casa, sino el espacio existencial de los jóvenes, y por tanto los protegen del desengaño demasiado prematuro:

a mis quince años [...]
los tangos no se apoyan en mis huesos
sino en la gran claraboya del mundo
y eso
está alto
y sobre todo lejos

el cielo llueve con todos sus bandoneones
pero hasta que la gran claraboya no se abra
su aguacero de bochorno no empapará mi rostro
no tomará el aspecto de mis lágrimas (*El cumpleaños* 28)

Intertextualidad y memoria americana

La vasta cultura de Mario Benedetti se puede constatar tanto en su obra crítica como en la intertextualidad presente en su obra creativa, sobre todo en su poesía. La intertextualidad es generada por él de distintas maneras. Algunas veces recurre a simples citas que emergen de epígrafes o títulos o temas, como cuando remite a Cesare Pavese (“Otro cielo”, *Cotidianas*, 1978-1979, en *Inventario uno* 86), o a Boris Vian (“Variaciones sobre un tema de Boris Vian”, *Viento del exilio*, 1980-1981, en *Inventario uno* 55), o a René Char (“Compañero de olvido”, *Despistes y franquezas*, 1990, en *Inventario dos* 145), o a Roque Dalton (“El hígado de Dios”, *Las soledades de Babel*, 1991, en *Inventario dos* 48). Otras veces cita conceptos claves del pensamiento contemporáneo –Marx o Freud– en contextos familiares, como si fueran tópicos, o nociones indiscutibles; o bien los filtra como esencia natural en afirmaciones que a primera vista parecen sorprendentes o contradictorias. De esta última modalidad tenemos un ejemplo en el título de uno de sus poemarios, *El olvido está lleno de memoria* (1995), cuya aparente paradoja está explicada en la teoría freudiana de la lógica del inconsciente (la represión, los actos fallidos, etc.). De la primera, como lugar común indiscutible, tenemos un simpático ejemplo en *El cumpleaños de Juan Ángel*; aquí el concepto clave es el complejo de Edipo y el contexto familiar es la experiencia escolar del protagonista, todavía un niño:

porque entiéndanme apenas tengo ocho años
 y eso significa caramelos de menta
 bochones de colores en maraña
 gaudeamus varios de dulce de leche
 y maestras de guardapolvo blanco
 de las que estoy condenado a enamorarme
 nada más que para no defraudar a Freud. (*El cumpleaños* 7)

Otras veces el juego intertextual se realiza mediante citas o parodias de versos muy famosos que surgen sin preaviso de su propio discurso poético; por ejemplo, en *El cumpleaños de Juan Ángel* hay, entre otras, dos referencias muy significativas. La primera es a Alfonsina Storni e implica una auténtica empatía y solidaridad con su histórico rechazo del machismo: “y sus tripones labios de tú me quieres blanca” (26). La segunda es una parodia de la rima LIII de Bécquer revestida de amarga ironía, porque a los veinte años Juan Ángel empieza a entender que el país está cayendo en la ruina moral, económica y política, aunque muchos no se den cuenta y por ahora perseveren en sus divertidas evasiones; pero los pocos lúcidos que habían comprendido y anunciado están ahora en silencio, y ya no volverán a hablar:

la patria corre con los pies descalzos
[...]
y los vaticinadores están tan afónicos que no pueden vaticinar
volverán las locuras vespertinas
pero aquellos pocos que vaticinaron
ésos
no volverán. (*El cumpleaños* 46)

La ironía, siempre con fondo amargo, se inclina muchas veces hacia un registro humorístico en el que la cita literaria o la reescritura de ciertos topos literarios adquiere a la vez gracia y evidencia significativa. Esto ocurre con la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, decididamente dramática en la obra de Stevenson y tragicómica en el poema de Benedetti (“Hache y jota”, *Contra los puentes levadizos*, 1965-1966, en *Inventario uno* 401). Aquí, el humorismo del encuentro, con bebida y brindis entre ambos, se hace siniestro anuncio en el último verso: “y se metieron en el Hombre”.

Otro ejemplo de humorismo derivado de la manipulación de personajes conocidos se encuentra en el poema “Historia de vampiros” (*Preguntas al azar*, 1986, en *Inventario dos* 302), donde el punto de partida, más que la célebre novela de Bram Stoker, es el vampiro como criatura mítica. Benedetti la elige como contexto conocido para fabulizar una historia original con un significado latente muy especial: se trata del surgimiento de un héroe que promueve una utopía, en este caso beber agua en vez de sangre. La historia, cómica y paradójica, que termina –no podía ser de otra manera– con la muerte del héroe, arroja sin embargo una luz de esperanza. Y no cabe duda de que el público lector al que entonces Benedetti se dirigía especialmente, o sea el pueblo uruguayo que salía de los terribles años de la dictadura, habrá apreciado ese mensaje enmascarado: podrán juzgarnos absurdos, podrán incluso matarnos, pero aquello en lo que creemos tarde o temprano se afirmará. La poesía de Benedetti habla sin duda del aquí y el ahora; pero como toda gran poesía se proyecta más allá de sí misma. Digamos también, con emocionado reconocimiento a su capacidad premonitrice, que quien quiera leerla en el contexto de la historia uruguaya, hoy día, o sea casi tres décadas después, podrá afirmar que no se equivocaba.

La intertextualidad puede ser entonces simple homenaje a determinados autores, parodias y recreaciones marcadas por la ironía o por el gusto de la fabulación, o citas que remiten a conceptos fundamentales en la historia de América, muy reconocibles aunque no se diga el nombre de su creador original. En este último caso podemos ubicar referencias que remiten, por ejemplo, a Domingo

Faustino Sarmiento o a José Martí, y ambas se encuentran en *El cumpleaños de Juan Ángel*. Uno de los debates culturales más largos, complejos, y por cierto no terminado, en América es el que se refiere a la identidad hispanoamericana, y Sarmiento fue el primero en proponer una dicotomía que quería definir dos ámbitos coexistentes y contrapuestos en las sociedades americanas del siglo XIX: ciudad y campo, civilización y barbarie. Sabemos que la historia sucesiva ha puesto en tela de juicio esa dicotomía sarmientina, pero ella permanece en la memoria cultural de todos los americanos y se reconoce en los versos de Benedetti, aunque él la cite para repudiarla. En la novela-poema, en efecto, cuando Juan Ángel llega a los dieciséis años descubre que lo que hasta ese momento le habían enseñado que era “civilización” adolecía de “infinitos pudores y credos” y padecía de “opulentas dudas” que entorpecían la acción positiva. Al contrario, lo que siempre le habían enseñado a considerar como “barbarie” podía ser visto desde otro punto de vista con el cual se siente dispuesto a solidarizar. Será precisamente esta nueva perspectiva crítica lo que despertará su rabia y lo empujará a la acción revolucionaria:

hay un momento en que mi civilización clama por mi barbarie
 exige por lo pronto que los bárbaros esos analfabetos inocentes sensibles
 aplasten con su odio creador a los civilizados sapientes y asesinos
 pero exige también y eso es lo grave
 que en mi propio claustro en mi propio territorio en mi defendida soledad
 la violencia abrume con odio igualmente creador a los infinitos pudores y credos
 el delirio de lo real haga trizas las opulentas dudas del intelecto
 el ultimátum de la pobre alegría derribe para siempre mis sólidas barricadas
 de sinsabor. (*El cumpleaños* 38-39)

A diferencia de Sarmiento, José Martí ha sido, por su obra y por su vida ejemplar, un maestro para toda la América hispánica, y sus enseñanzas no han dejado jamás de tener actualidad. Para el personaje de Benedetti su llamado a luchar para obtener la independencia de las últimas colonias españolas, o sea Cuba y Puerto Rico, lo cual quería decir obtener la dignidad política y cultural que la madre patria les negaba, se vuelve un mensaje coherente con la opresión política que vive el Uruguay. Pero, sobre todo, el mensaje de Martí alcanza el mayor grado de convicción, seguridad ética y determinación emotiva cuando pide a su pueblo que luche con amor, que lleve el amor a los campos del odio, y así es seguro que la guerra no se perderá. Dice Martí:

[...] Ni el libro europeo ni el libro yanqui daban la clave del enigma hispanoamericano. Se probó el odio, y los países venían cada año a menos. Cansados

del odio inútil, de la resistencia del libro contra la lanza, de la razón contra el cirial, de la ciudad contra el campo, del imperio imposible de las castas urbanas divididas sobre la nación natural, tempestuosa e inerte, se empieza, como sin saberlo, a probar el amor. Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. “¿Cómo somos?”, se preguntan, y unos a otros se van diciendo cómo son. (36)

Y dice Mario Benedetti a través de la voz de Juan Ángel:

a esos verdugos fétidos obscenos les gusta creer que uno mata como ellos
con idóneo disfrute con crueldad deportiva
pero matar a un tipo cualquier tipo así sea un sádico hijo de puta un degenerado
torturador es una prueba sin fantasía es todo lo contrario de una proeza
a lo sumo es un agrio deber
hay que tener mucha confianza en la propia brújula hay que estar muy seguro
de la justicia que se quiere muy seguro del amor al prójimo para apretar el
gatillo del odio contra el prójimo. (83)

La presencia de los muchos autores y artistas amados por Benedetti, la citación de sus palabras y la manipulación de esas palabras para hacer surgir de sus propios versos los conceptos de los que él mismo se ha alimentado, o sea, en otras palabras, la intensa y rica intertextualidad que se percibe en su obra es un rasgo del que Benedetti es perfectamente consciente. Y se complace en advertirlo a su lector. Lo hace de una manera casi pícara y juguetona, con un soneto en perfectos endecasílabos rimados, compuestos exclusivamente con los nombres de los autores y de las ciudades que más ha frecuentado y que prefiere. Se trata del “Soneto (no tan) arbitrario”, en *Las soledades de Babel*, que citamos a continuación:

Venecia / Guanajuato / Maupassant /
Leningrado / Sousándrade / Berlín /
Cortázar / Bioy Casares / Medellín /
Lisboa / Sartre / Oslo / Valle Inclán /

Kafka / Managua / Faulkner / Paul Celan /
Italo Svevo / Quito / Bergamín /
Buenos Aires / La Habana / Graham Greene /
Copenhague / Quiroga / Thomas Mann /
Onetti / Siena / Shakespeare / Anatole
France / Saramago / Atenas / Heinrich Böll /
Cádiz / Martí / Gonzalo de Berceo /

París / Vallejo / Alberti / Santa Cruz
 de Tenerife / Roma / Marcel Proust /
 Pessoa / Baudelaire / Montevideo. (*Inventario dos 93*)

La premura de la forma y el acoso de los grandes temas

Para cerrar estas reflexiones no quisiéramos dejar de subrayar cómo Benedetti ha abordado los grandes y eternos temas, o sea el amor, la muerte, la traición, la amistad, siempre con una gran carga emotiva moldeada en formas vigiladas, regulares, armoniosas. Un ejemplo posible lo encontramos en el poema “Más o menos la muerte” (*Poemas del hoyporhoy*, 1958-1961, en *Inventario uno* 489).

Se trata de una composición aparentemente en verso libre, dividida en cuatro estrofas de extensión semejante –en la disposición tipográfica del autor son respectivamente nueve, once, once y trece versos– y, con la excepción de la primera, todas precedidas por el complemento circunstancial de tiempo “A veces”. Si luego observamos (o escuchamos) más atentamente esos versos, nos damos cuenta de que, en realidad, se trata de una sucesión de heptasílabos y endecasílabos con un alejandrino –dispuesto regularmente en una sola línea– en el medio. Todo el poema es una única definición (“más o menos”) de la muerte mediante una metáfora (una prosopopeya), que encarna el concepto abstracto de muerte en la figura de un niño:

La muerte es sólo un niño
 de cara triste
 un niño
 sin motivo
 sin miedo
 sin fervor
 un pobre niño viejo
 que se parece
 a Dios. (489)

La tentativa de racionalizar, mediante la imagen poética, el misterio absoluto de la muerte lleva al poeta a proyectar la incertidumbre y la fragilidad irremediable del hombre en la muerte misma; así esta adquiere la tristeza y el desconcierto del hombre frente a su destino. La reiteración de esta imagen, con varios complementos que se van agregando (el silencio, la niebla, otra vez el niño viejo) alcanza, en el centro del poema, un punto fundamental donde la referencia se vuelve, por primera y única vez, una afirmación directa, contundente y dramática. La muerte, se nos dice, “se mete en los ojos”, “destruye la voz”,

UUU-U-U/UUUUU-U
y lo arrincona a uno / definitivamente

El alejandrino –único en la composición– resume la única certeza del hombre frente a la muerte. El primer hemistiquio expresa de manera fulminante la derrota del hombre; el segundo hemistiquio, en una sola palabra, liquida toda esperanza.

Pero el poeta sigue razonando. Y como es inevitable para el alma humana, trata de moderar ese desafío absoluto: tal vez no, no es definitivo, parece decirse; puede ser que haya una salida de ese laberinto sin salida que es la muerte; y esa vía de salvación puede ser revelada solamente por el amor: Benedetti con una sola imagen y pocos versos ha logrado ponernos frente al binomio esencial del ser humano: Eros y Thanatos, Amor y Muerte. Y en la vida uno conoce momentos que son como “morir un poco”, sobre todo aquellos en los que nos falta el amor. Pero estas son agonías transitorias.

La muerte real es definitiva y sin apelación; y frente a ella estamos desarmados: somos “como un niño / de cara triste”, nosotros, no la muerte. Pero también la muerte, porque cada uno es igual a su muerte. Solamente que ella –que no comprende por qué debe abatirse sobre nosotros, del mismo modo que nosotros no comprendemos por qué ella debe abatirse sobre nosotros– tiene un poder que nosotros no tenemos y es con ese poder que nos destruye. Por eso “se parece a Dios”. Por eso, aunque “sin motivo / sin miedo / sin fervor”, al fin “deja caer su mano / sobre mi corazón”. Y el poema se cierra con el rasgo definitivo de las muertes: su carácter inapelable.

La poesía de Benedetti entra dentro de nosotros como una música suave y familiar. Y en ella nos reconocemos, como en un espejo que, bajo una luz especial, nos ofrece una imagen nueva de nosotros, más intensa y verdadera. No importa lo mucho que Benedetti haya trabajado estos versos, los haya pulido, corregido, destruido y vuelto a escribir –como solía hacer, como hizo toda la vida–. Lo que importa es este resultado límpido e inmediato. Aunque tal vez lo otro, su trabajo, también importa. Porque es la prueba de la dedicación, de la fatiga, del empeño que le costó la gran herencia que ha querido dejarnos.

Obras citadas

- Academia Nacional de Letras. *Mil palabras del español del Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental, 2003.
- Benedetti, Mario. *El cumpleaños de Juan Ángel*. México: Siglo XXI, 1971.
- _____. *Inventario uno. (Poesía completa 1950-1985)*. Buenos Aires: Seix Barral. Biblioteca Mario Benedetti, 2000.
- _____. *Inventario dos. (Poesía completa 1986-1991)*. Buenos Aires: Seix Barral. Biblioteca Mario Benedetti, 2000.
- _____. *Inventario. Poesie 1948-2000*. Ed. y trad. Martha L. Canfield. Introducción de Manuel Vázquez Montalbán. Firenze: Le Lettere, 2001.
- _____. *Inventario tres. (Poesía completa 1995-2002)*. Madrid: Visor, 2003.
- _____. *Canciones del que no canta*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- Campanella, Hortensia. *Mario Benedetti. Un mito discretísimo*. Montevideo: Seix Barral, Emecé, 2008.
- Canfield, Martha L. “La proyección cósmica: Idea Vilariño”. *Configuración del arquetipo*. Firenze: Opus Libri, Università degli Studi di Firenze, 1988. 69-94.
- _____. “Un cuore di fuoco dentro il fumo”. *Mario Benedetti, Lettere dal tempo*. Firenze: Le Lettere, 2000. 163-167.
- _____. “La poesía, la política, l’amore: una conversación con Mario Benedetti”. Mario Benedetti, *Inventario. Poesie 1948-2000*. Firenze: Le Lettere, 2001. 281-299.
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica*. Milán: Bompiani, 1975.
- Gobello, José y Marcelo H. Oliveri. *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra, 1992.
- Kühl de Mones, Úrsula. *Nuevo diccionario de uruguayismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. París: Presses Universitaires de France, 1967.
- Levý, Jirí. “I problemi estetici del tradurre”. *Testo a Fronte* 7 (1992): 11-36.
- Martí, José. *Nuestra América*. Prólogo de Juan Marinello; selección y notas de Hugo Achúgar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Vázquez Montalbán, Manuel. “Benedetti o el romanticismo ante el tercer milenio”. *Anthropos* 132 (1992): 61-62.