

## De *Matrero* a *Sesquicentenario*, de Hebert Benítez Pezzolano

Por Ricardo Pallares

Los libros *Matrero* (2004) y *Sesquicentenario* (2017)<sup>1</sup> se pueden considerar partes de un todo separadas por más de una década. O como un conjunto en el que una misma elocución y un mismo ritmo intenso, continuo, les da curso extenso y los mancomuna en peripecias simbólicas vinculantes.

Los dos libros que aquí se comentan también podrían ser vistos como un ciclo que tiene marcas identificables en sus voces y lenguaje. Asimismo parecen seguir un plan que tiene una concreción poética singular: el primero de los libros está dividido en 23 estrofas o poemas sin numerar ni señalar de otro modo, y el segundo está dividido en 19 estrofas o secciones numeradas.

En el primer libro el hablante estatuye al matrero que le da título y lo presenta como el destinatario de su voz, al tiempo que se identifica con él y a él se dirige como si lo hiciera consigo mismo (“Matrero, matrero de mí, finalidad sin fin”, dice el primer verso. Al final de la séptima parte o estrofa se dirá: “matrero, matrero de vos y de mí que te estampo, / finalidad sin fin”).

El matrero por ser el “tú” de la destinación aparece muy frecuentemente en el pronombre de la segunda persona y suele ser enclítico o pospuesto a los verbos. El matrero es la “finalidad sin fin” porque es de por sí. Es el ser y como figura puede estar por otras. Por de pronto es un marginado y perseguido cuya huida enhebra sitios y lugares característicos de la geografía local, los que fueron escenarios de enfrentamientos salvajes. En su perfil se destacan el coraje y fiereza ya que mata violentamente y con saña a los milicos que lo persiguen, a los que llama “infielos”.

El relato en la zona “épica” del poema da lugar a una elaboración aliterativa y sonora en la que no faltan las duplicaciones, las paronomasias ni las asonancias con lo que el estrato sonoro se enriquece y acompasa con el plano semántico, especialmente en cuanto a la huida-persecución y al esconderse, atacar y andar como renegado.

El hablante reconoce la existencia en él de un matrero, de un rebelde que tiene distinto origen pero quizá una peripecia de la misma índole que sería homologable a la suya, y probablemente tiene la misma forma de asumirse: con un gesto de dolor, reivindicación y protesta.

El matrero más próximo al autor parece reconocer en sí y en el otro una fuerza interior insoslayable. Una fuerza al modo de una individuación que puja y late involuntaria y necesariamente, sin que sepamos cuál es el verdadero o el más perfilado.

El autor dice en el prólogo: “Son voces que asedian y que hacen fuerza para salir”, y en la segunda estrofa cuando ya se pone en movimiento la acción discursiva dice “lucubrabas / cómo dir, matrero, matrero de vos”.

No obstante lo apuntado más arriba hay una dualidad que subyace en ambas dimensiones del matrero porque el lugar o situación desde donde se enuncia parece pertenecer a lo hegemónico o al menos parece tener una mayor jerarquía. No hay dialéctica en esta configuración estética sino una síntesis poética no exenta de dramatismo en tanto que proceso en y de la voz en la acción comunicadora, ya que su objeto es alcanzar al destinatario.

---

1 Hebert Benítez Pezzolano. *Matrero*, (s/d). Montevideo, 2004  
*Sesquicentenario*, Antítesis Editorial, Montevideo. 2017

En ese lugar desde el que se habla están los resortes lúdicos y conscientes que suponen al sujeto que corresponde al autor, su instrumental y su dominio. Y también está el matrero ficcional que sería una proto figura o personaje paradigmático.

Por estas razones no estaríamos frente a la configuración de un doble sino muy probablemente ante un tipo de recurso apelativo (una variante lírico-narrativa del apóstrofe) que da cauce a la vertiente confesional del discurso. Sus antecedentes se remontan a la poesía gauchesca en general - “de la que Matrero es descendiente”, según dice el autor en el prólogo- y se vinculan al *Martín Fierro* en particular.

Cabe aclarar que la opción de Hebert Benítez se distancia de las formas paródicas e irónicas de algunas zonas de las obras de ciertos antecedentes ilustres como Acuña de Figueroa, Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras. Pero tiene contacto actual con alguna zona de la obra de Aldo Mazzucchelli, especialmente con *Retahíla* (2015). Con todo está lejos de la amarga impugnación, la diatriba y la irreverencia contra costumbres, conceptos y valores que se practican en otras obras recientes en las cuales la impostación protestataria cuestionaría su legitimación estética.

Benítez procede a una resignificación del personaje en claves personales que dan paso al desarrollo lírico y cauce a una potente creación.

Es probable que estemos ante una forma de identificación autoproyectiva que está mediada por el lenguaje campero y las formas del habla rioplatense correspondientes (apócopes, giros, neologismos, barbarismos, el léxico en algunos tropos, etc.) También está mediada por un versículo que da trámite poético a un extenso “galope” testimonial con el que moviliza a los personajes y los impulsa a modo de huida de un peligro y del dolor. Un dolor que siempre resulta un aprendizaje de vida que califica la existencia.

Con todo, es una forma de identificación compleja ya que el conflicto con el orden encuentra una deriva o trayectoria que se bifurca porque hay dos voces que lo dicen. Sería por esto que en la referida identificación se produce una fricción porque se tuercen y distorsionan ambos destinos, se vuelven paradójicos e inexplicables más allá de la intemperie política pauta en los contextos.

De alguna manera el discurso en *Matrero* tiene algo de intención reparadora y permite pensar que el referido actor es la investidura semántica de una entidad dramática compleja en la que lo biográfico también cuenta aunque esté adentro y afuera del yo.

Así como “el milico es el de siempre / latoneando al matreraje”, la leva también es la de siempre: la repetida suerte común para los de abajo. La que los poderosos justifican con la idea del servicio a la patria: quien no la acata es desertor.

Esta identificación es una intención que se manifiesta en el interior del personaje que se autopercebe y es parte de la formalización de la situación enunciativa configurada. Por esta razón -como de cierta forma ya se lo dijo- acarrea asuntos de su pertenencia rioplatense y gauchesca. Tanto es así que la introducción o prólogo al libro se titula “Palabras matreras”. Es decir que aunque sean del autor se las puede leer como palabras introductorias con una intención protestataria porque es “matrera”.

En *Sesquicentenario* en cambio el hablante es el sujeto y de este modo la enunciación lírica se apega más al código: los elementos de relato y descripción están más en función de lo personal que de la realidad más o menos referente y representada. Con todo, el yo no es verdaderamente el autor aunque haya fuerte arrastre de indicadores y connotadores.

Lo externo está en la referencia ficticia de las celebraciones del sesquicentenario de los hechos históricos de 1825, impuesta en medio del proceso organizativo de la última

dictadura en Uruguay. Y está en las circunstancias y contextos del sujeto que tienen inevitable relación con la coyuntura.

El primer verso dice: “Sonaron las campanas del sesquicentenario. Una sinfonía de suelas y timbales”. El comienzo alude al arranque del asunto del poema que pasa a ser objeto de una figura. Una figura que resulta cargada de ironía porque lo sinfónico se reduce, mediante dos sinécdoques paradójales, al resonar de la suela de las botas y al sonar de la lonja de los timbales en las marchas militares.

Por este motivo aquí en *Sesquicentenario* la anáfora del apelativo del primer verso, muta con relación a *Matrero*, y se desplaza a las campanas que a la sazón se echaron al vuelo y que acumulan acrecentamiento semántico con diferentes aspectos de la fanfarria.

El tiempo pautado por el tañido periódico parece rígido y difiere del tiempo íntimo del hablante que es fundamentalmente subjetivo, poético, plástico y performativo por las acciones y hechos actualizados por la evocación. Así el tiempo del sonar de las campanas del sesquicentenario resulta ser también el “de cuando en el balneario había torcacitas, chingolos y churrinches asombrando / las escamosas pieles de los pinos”.

Se trata de un escenario alrededor del que se mueve la evocación. “El balneario” es un sitio verdaderamente íntimo, de cercanía metropolitana, casi un *locus* privado. Lejos quedó el escenario campero de *Matrero* y su extensión en “el desierto”, que está tanto en la realidad geográfica como en el mito, por la intemperie colectiva.

El momento de las campanas inaugurales del festejo obligatorio resultó ser también y especialmente, el de los comienzos personales, el momento en el que todo tenía un estado casi natural, incluido el paisaje cotidiano y el mundo interior.

El tiempo poético, el del hablante, es el del despertar de la conciencia próxima a la adultez y a los procesos de configuración de la identidad.

En este segundo libro no asistimos a una proyección sino a una reasunción discursiva de la verdad interior al ser. Una verdad que está en duro careo con el “orden” externo hecho a la fuerza y que por tanto es arbitrario.

Se trataría de una verdad que genera un conflicto irreductible con el “orden” impuesto de las celebraciones del sesquicentenario de hechos fundacionales de una república quebrada. También es un conflicto con el “orden” impuesto mediante coerción y persecución. Tengamos en cuenta que en las actualizaciones lectoras de estos días las imposiciones reviven con la fuerza de lo que está pendiente después de la recuperación de las estructuras institucionales, ya hace treinta años.

De una forma similar la visión y las evocaciones del pasado personal reviven en el texto por la plenitud de los momentos que definieron y marcaron al sujeto. Desde entonces es que el hablante se supo a sí mismo. No obstante, lo que aquí se destaca es el contraste entre lo primigenio y el esperpento político.

En 1975 la dictadura apenas había delineado el esbozo de un proyecto político liberticida, confuso y regresivo. Pero por entonces el hablante diseñaba su espacio de realización individual, familiar y social. Cartografiaba posibles espacios de la esperanza y del deseo para una generosa entrega al proceso de construcción individual y colectiva. Es lo que se aprecia en el contexto y pormenores cotidianos traídos a las superficies textuales. Quiere decir que la tensión que revive y recuerda supuso en su momento una ruptura, un quiebre que dejó al yo situado entre las víctimas, como uno más.

En esta tensión dolorosa es donde se apoya y articula el plano lírico con su carga asociativa, testimonial y de denuncia.

En la segunda mitad del poema, en la estrofa o sección 2, cuando se recrea el despertar liceal y adolescente y se evoca el fervor asociado al sol de la bandera, dice:

*astro rey de la bandera do jamás se pone el sol,  
y los impulsos de tu sangre, tu pensar ensimismado, los laberintos  
de tu ser metidos en tu estar, los borbotones  
de belleza y de silencio, el esplendor  
de tu mirada y tus barrancos  
resisten este amor fulgurante que interroga y da respuestas,*

El matrero en *Sesquicentenario* no está como en el primer libro solapado en la estructura de la enunciación -dada además la condición de sujeto social extinguido que ya tenía el matrero- sino que está formando parte de la conciencia dolorosa tanto como de la ética del yo.

El aspecto referido parece un pliegue de la conciencia y parece emerger y concretarse al final de la composición o sección 4 cuando se evoca la compañía de una mascota durante los paseos en el balneario por las orillas del agua. En este momento se produce una fusión del pasado y el presente impregnado por la evocación de “mi perro infinito”: “ahora vuelve en brumas, siempre galopa, siempre vive y me reclama / ya lejos de la bala policial que sonó desde el fondo más oscuro para matarlo”.

En la sección siguiente, la número 5, aparece la referencia al cuerpo como soporte y sustancia del ser. EL tiempo-edad, medido en días, es el que ya referimos: “en estos cuerpos de cinco mil quinientos días. Fue en el tiempo de esos cuerpos / que sonaron las campanas del sesquicentenario”.

No es de extrañar entonces que en la sección 7 aparezca la mancha seca de sangre humana de la primera de las víctimas cercanas. Ni que esta sección tenga una sola línea entre paréntesis.

Luego se suceden los motivos líricos en un proceso de acumulación intensificadora en la que no falta la referencia al descubrimiento de lo bello y a “los rizos de la tinta”, a la música de preferencia, a los paradigmas y arquetipos que llegan por mediación simbólica de la cultura y del aprendizaje vivencial. Así, por ej. “el otro color de las palabras”, “las madrigueras de la sangre y sus fervores” que preservan mediante el secreto; la huerta familiar con sus ciclos y apogeos, los descubrimientos de la observación nocturna del cielo, el juego en equipos, el descubrimiento de la muerte como inmanencia acarreada por la temporalidad ontológica.

*Sesquicentenario* con su lenguaje más universal parece ser hasta ahora, como dijimos al principio, la segunda parte culminante de un primer ciclo o etapa en la poesía de Hebert Benítez.