

DISCURSOS MICRO-RESISTENTES

Sobre Martín Palacio Gamboa. *Tomar el suelo por asalto. La modernidad al acecho en cuatro poetas uruguayos: Federico Ferrando, Juan Cunha, Saúl Pérez Gadea, Alfredo Zitarrosa*. Maldonado: Trópico Sur, 2014, 69 pp.

Fabián Muñoz
CeRP del Este, Maldonado

Lo primero que se puede remarcar de la publicación de *Tomar el suelo por asalto* es su condición de libro solitario o mal acompañado: de entre los escritores uruguayos que han nacido entre 1975 y nuestros días, muy pocos son los que han incurrido seriamente y con dedicación al género ensayístico. Sí existen colaboraciones en revistas arbitradas, columnas en medios de prensa escritos o radiales, talleres de escritura donde se tratan temas de “arte poética”, e incluso investigaciones de un corte más académico-institucional, pero una reflexión ensayística libre que luego se traduzca en la publicación de un libro suele ser una práctica menos frecuente.

No es el interés de esta reseña analizar las razones por las que eso sucede (¿poco público lector para el género ensayístico?, ¿pocas editoriales interesadas en el ensayo puramente literario, por otra parte nada rentable?, ¿poco interés en crear teoría de parte de los escritores actuales?), pero hacía falta comenzar constatando eso: el libro de Palacio Gamboa representa, para la generación más “joven” de escritores uruguayos (con la relatividad que, dentro del mundo de las letras, el término “joven” implica), un llamado de

atención a la casta gerontocrática que crea el “sentido” de los textos de nuestro canon, así como también el de los excluidos por el canon, hoy integrados en él.

De este modo, ante esa omnipresencia de la crítica literaria académica, el primero que toma “por asalto” el “suelo”, la estabilidad torremaresca, de la creación de sentidos en el ámbito de las letras, es el propio Palacio Gamboa. Como un Prometeo literario, roba el fuego de la hermenéutica de los textos a Facultad de Humanidades, para distribuirlo de forma un poco más horizontal y extendida al público lector en general, a través de un ensayo atractivo y cautivante. Mérito por esta iniciativa, por supuesto, también es de Jorge Montesino, editor de la publicación.

Pero las políticas de justicia académica no terminan allí: Palacio Gamboa no solo se apropia de una práctica de la cual, en este país, generalmente solo se ocupan críticos universitarios; también elige cuatro autores que, o bien fueron destratados e incomprensidos por los comentaristas que decidieron leer sus libros y escribir sobre ellos (el caso de Pérez Gadea), o bien fueron prácticamente ignorados (el caso de Ferrando).

El autor nos alerta de que los críticos que abordaron las obras de estos cuatro autores cayeron en algunos de los “errores de reducción” que Carlos Vaz Ferreira describió detalladamente en sus conferencias y clases, los cuales consisten básicamente en ceñir a un texto a las reglas del género al que pertenece, sin poder comprenderlos en su diversidad e individualidad.

Por el contrario, en la forma de ejercer el ensayo de Palacio Gamboa hay un elemento divergente a la tradición crítica que, sobre todo, instauró la generación del 45: Palacio Gamboa, como crítico literario, está muy alejado de ser un juez y

gendarme, un árbitro de lo que es bello y lo que no, de lo que está bien escrito, acorde a determinada tradición y marco, y lo que no. El autor de “Celebriedad del fauno” solo busca comprender, y comprender es establecer relaciones, contactos entre autores, lecturas desde la filosofía y la teoría política, y si la crítica de Palacio Gamboa muestra cierta obsesión, es en el hecho de que aborda todos los textos literarios como si fueran discursos políticos o sociológicos, pudiendo derivar a veces en una sobreinterpretación extradiagética.

Más allá de esta pequeña salvedad, es una verdadera alegría y esperanza que haya irrumpido en el ámbito de las letras uruguayas un ensayista de este calibre y agudeza intelectual.

El libro está dividido en cuatro partes, cada una de ellas dedicada a un autor, y de cada autor se analiza una obra en particular. Comienza con “Federico Ferrando o la irrupción de un pre-surrealista”, donde Palacio Gamboa realiza una minuciosa exégesis de las Leyendas Índicas para concluir que el lenguaje de Ferrando, además de anticipar al surrealismo en el empleo de la analogía de elementos naturalmente disímiles, también ejercería una resistencia al poder con su lenguaje ilógico y totalmente disidente de la racionalidad modernizante.

Existen ciertas salvedades que deben tenerse en cuenta: los textos de Ferrando que Palacio Gamboa elige, si bien tienden a la enumeración caótica y a la composición surrealista de la imagen, son “leyendas” (un tipo de versión muy libre, pero leyendas al fin) y, como tales, poseen los marcadores de discurso, sobre todo de temporalidad o contigüidad, que permiten una cierta ilación estructural, a pesar de que las imágenes que se narran carezcan de lógica y verosimilitud. Así, en la Leyenda I, aparecen los siguientes marcadores del discurso en el orden en que se transcriben aquí: “*Había una vez...*”; “*Un día el clavo...*”; “*Cuando tragó...*”; “*En este momento*

cayó...”; “*Y murió...*”. Parece claro que todas ellas son expresiones que encabezan los enunciados que, por más ilógicos que sean, por más imágenes creadas a partir del “encuentro fortuito” de elementos disímiles que tengan, dan una ilación y una cohesión al discurso. Es, a pesar de todo, un discurso ordenado.

Este orden en el caos (caorden) también aparece de modo insoslayable en las Leyendas II y III. Podemos extraer de la Leyenda II los siguientes marcadores: “*Hubo un rey...*”; “*También era...*”; “*Pero era dudoso que este...*”; “*porque...*”; “*Es lo cierto que él...*”; “*y un día murió...*”; “*Y entonces todo el pueblo...*”; “*Y sólo entonces...*”. Y con la Leyenda III la lógica estructural del relato continúa bajo la misma condición: “*Había una vez...*”; “*Fue entonces...*”; “*El uno...*”; “*El otro...*”; “*Y el tercer...*”.

Y es que la prosa poética carga con una doble dimensión temporal, tal vez contradictoria: el presente continuo de la enunciación poética y el transcurso y devenir procesual-lineal de la prosa. En el primero, el cúmulo de imágenes de estética surrealista se mantiene caótico. Es el último punto el que corrompe un intento de discurso alejado de las reglas lógicas que impone el lenguaje causal racional. El lenguaje causal racional, en términos foucaultianos, sería el discurso, la episteme, fuera de la cual Ferrando no podría pensar. Lo que Ferrando logra con su prosa poética presurrealista en el 900 uruguayo es, cuando mucho, una “micro-resistencia”, siguiendo la nomenclatura de Deleuze.

Lo mismo sucede con los dos ensayos siguientes: donde Palacio Gamboa ve una resistencia cuasi romántica o utópica, habría que relativizar esos términos y pensar en que los textos seleccionados son apenas micro-resistencias discursivas a los grandes discursos que se desenvuelven como inevitable marco por encima del cual no se puede (o es muy complejo) pensar.

Sin embargo, podemos ver, por ejemplo, en el ensayo “Escritura, ontología política y modernidad en *Sueño y retorno de un campesino* de Juan Cunha” una actitud más moderada de Palacio, ya que plantea que lo que hace Cunha es “reescritura” o “relectura” del “repertorio canónico” de la literatura campera y criollista, enmarcada en su período de decadencia y “clausura”. Sin perjuicio de lo cual, Palacio incrusta otro dualismo tajante, casi maniqueísta: opone a un pasado criollista supuestamente portador de una “visión bucólica del campo”, la estética de Cunha, cercana a la “poesía social” por su relevo de “una serie de sujetos marginales, subalternos o degradados en la tradición literaria”.

Otro de los puntos a tener en cuenta (y esto parece ser algo paradójico en el ensayo) es que, pudiendo generar o utilizar una taxonomía literaria más propia para comprender fenómenos atípicos en el medio local y regional, como la escritura de Ferrando o de Pérez Gadea (analizada en el ensayo “Saúl Pérez Gadea y la dispersión de la escritura urbana en *Homo-Ciudad*. Una anticipación de la retórica beatnik en el Río de la Plata”), Palacio Gamboa las entronca sin ambages en la tradición literaria europea o norteamericana, haciéndolos partícipes de un proceso en el cual no tuvieron participación real alguna. Es casi inútil hacer hincapié en que el valor de Ferrando está en ser un “presurrealista” y el de Pérez Gadea en ser un anticipador de la “retórica beatnik” cuando ni surrealistas ni beatniks toman o rescatan a estos autores para proponerlos como antecedentes válidos. Con este procedimiento, Ferrando y Pérez Gadea quedan, a la vez, fuera de la tradición regional y fuera de la tradición mal llamada “universal”, porque se los fuerza a participar de un proceso internacional en el que no participan, al menos no como forjadores ni predecesores de ningún movimiento.

Con todo, el gran ensayo del libro (tal vez por eso cierra la lectura del mismo), “Alfredo Zitarrosa: imaginario y transfiguración poética en *Guitarra negra*”, termina por salvar cualquier interpretación un tanto forzada para hacer encajar los anteriores textos escogidos en una cierta retórica de la rebelión contra algún poder establecido. Porque realmente, en *Guitarra negra* este enfoque de resistencia hacia un discurso modernizador y amenazante de lo diverso tiene verdadera cabida. Dejo una cita para evidenciar la calidad de este ensayo:

[...] *Guitarra Negra* cumple la función concientizadora de una narración de urgencia. Una narración cuyo sujeto habla, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales depositarias de la verdad ético-simbólica del desgarramiento comunitario [...] (p. 61).

El “desgarro comunitario” al que hace mención tan acertadamente Palacio Gamboa, es el que la Muerte (personificación que representa a la milicia golpista) impone en la “casa”, símbolo heideggeriano que el autor comenta con acierto y lucidez. Está, además, presente en aquella escena del poema en la cual se describe la mutilación de las vacas en el matadero, pues trazar el paralelismo entre la suerte de las reses y la de los perseguidos políticos en una dictadura es una evidente muestra de un desgarramiento social.

Palacio Gamboa desmenuza el poema de manera que podamos coincidir con Mónica Salinas cuando, analizando *Guitarra negra* en *Poesía y mito: Alfredo Zitarrosa*, escribe que:

El texto literario desafía los límites que la censura impone a la palabra. Si el habla cotidiana debe volverse susurro, diálogo en sordina, la comunicación poética, en cambio, clama a través de sus metáforas, sus símbolos, sus adjetivos deliberados e incisivos (p. 151).

En síntesis: dotado de una escritura libre, sin miedo a los neologismos o a las hipótesis arriesgadas, sin las ataduras académicas que construyen oraciones atiborradas de notas a pie de página, pero sin perder el evidente diálogo con la bibliografía consultada, rescatando (además de fuentes tradicionales) el excelente sitio web uruguayo “Henciclopedia”, que Palacio consulta y cita con insistencia, podemos decir que este libro representa un respiro refrescante en el ámbito del ensayo literario uruguayo, porque propone otro enfoque, otra forma de pensar los discursos literarios, no tan frecuentes en nuestro territorio.

Referencia Bibliográfica

Salinas, M. (2006). *Poesía y mito: Alfredo Zitarrosa*. Buenos Aires: Seix Barral.